

СА-708

М-34 ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

НАУЧНЫЕ
СООБЩЕНИЯ

Выпуск XI

Москва 1979

СА-708

УИ-34 ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА
НАРОДОВ ВОСТОКА

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

Выпуск XI

Гос. музей искусств
народов Востока
Москва
№ 41140

Издательство "Наука"
Главная редакция восточной литературы
Москва 1979

ПЕЧАТАЕТСЯ ПО РЕШЕНИЮ
РЕДАКЦИОННО-ИЗДАТЕЛЬСКОГО СОВЕТА
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ
ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

Под общей редакцией
В.В.Федорова

© ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА, 1979

В публикуемом сборнике "Сообщения ГМИНВ" значительное место отведено материалам научной сессии "Мозаики Северной Африки и античного мира", приуроченной к открытию в нашем музее выставки "Античная мозаика и шедевры изобразительного искусства Туниса".

За двенадцать веков в истории мировой культуры античное искусство дало человечеству огромное множество замечательных памятников. Возникновение столь развитого искусства на ранней стадии существования человечества марксистская историческая наука считает вполне закономерным явлением. К.Маркс писал: "Обаяние, которым обладает для нас их искусство, не находится в противоречии с той неразвитой общественной ступенью, на которой оно выросло. Наоборот, оно является ее результатом и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные условия, при которых оно возникло и только и могло возникнуть, никогда не могут повториться снова" ¹⁾.

Наши представления об искусстве античного мира, в систему которого входили не только народы Греции и Рима, но и страны Северной Африки и древнего Востока, еще далеко не полны. В его истории мы находим немало пробелов. Многие из созданного в ту далекую эпоху не дошло до нас или сохранилось в сильно фрагментированном состоянии. Интереснейшие сведения об изобразительном творчестве своих современников, дополняющие наши знания об искусстве того времени, мы находим, например, у Павсания в "Описании Эллады", Плиния в "Естественной истории", Витрувия в "Десяти книгах об архитектуре", а также у многих других античных авторов.

¹⁾ К.Маркс, Ф.Энгельс. Сочинения, изд.2, т.ХП, стр.788.

Археологические исследования, предпринятые советскими и зарубежными учеными на обширной территории античного мира, выявили ряд вещественных памятников и позволили во многом реконструировать утраченные шедевры. Сотни мозаик, открытых в настоящее время в областях Римской империи, во всех ее провинциях: в Северной Африке, в Сирии, в Германии, в Британии, в Галлии, во Фракии, в Дакии пополнили наше представление об античной живописи. Широкую мировую известность получили найденные на территории Советского Союза знаменитые мозаики Гарни и древнего Питиунда, Ольвии и Паантикалея, Фанагории и Херсонеса.

Введение в научный оборот тунисских мозаик расширяет наши знания об одном из самых уникальных явлений античности, позволяет рассмотреть широкий круг аналогичных памятников в сравнении с имеющимся у нас материалом, дает новый стимул к изучению искусства Северной Африки, что является живым и конкретным проявлением того огромного интереса, который питают советские ученые и все советские люди к дружественным арабским народам.

Г. П. Попов,
директор ГМИИВ

А. М. Высоцкий

АНТИЧНЫЕ И СРЕДНЕВЕКОВЫЕ МОЗАИКИ ЗАКАВКАЗЬЯ (о месте мозаики в системе искусств)

Тема "Античные и средневековые мозаики Закавказья" может вызвать скептическое к себе отношение. Соответствующие памятники в подавляющем большинстве давно опубликованы (хотя и не все из них с подробными описаниями и хорошими иллюстрациями), включены в общие обзоры¹⁾ и поэтому не позволяют ограничиться новым общим обзором; они очень разрознены по месту, дате и характеру, что не дает возможности установить какую-либо чисто художественную, иконографическую или стилистическую эволюцию.

Однако соответствующие памятники, включая армянские и картлийские вне Закавказья, позволяют показать изменение системы искусств на переломе от античности к средневековью, и в частности то, почему правомерно отдельное рассмотрение античной мозаики, тогда как рассмотрение средневековой мозаики правомерно в контексте живописи.

Основное место нужно уделить раннесредневековой мозаике: подавляющее большинство памятников относятся к раннему средневековью. При этом "искусство раннего средневековья нельзя понять, рассматривая его только как переход от одного периода к другому. Оно наделено собственной ценностью и должно рассматриваться как самостоятельный период"²⁾.

Рассмотрение мозаики как части системы искусств затрудняется и особенностью сохранности памятников (мозаика сохраняется лучше чем роспись, а пол — лучше чем стены и

перекрытия), и особенностью публикации памятников, тем более в искусствоведении (мозаика публикуется в отрыве от архитектуры, даже без указания расположения в архитектуре, причем сюжетной мозаике отдается предпочтение).

Однако, обращаясь к античной мозаике в целом, можно утверждать, что:

во-первых, античная мозаика, как и античная роспись, является преимущественно декоративной, то есть не имеющей иной функции кроме художественной, если и является религиозной, то только по тематике, но не по функции; она — отчасти антипод скульптуры, особенно круглой;

во-вторых, античная мозаика — особый вид искусства и по тематике, и по расположению в архитектуре (на полу); яркий пример этого — многочисленные мозаики "Asarotos oikos" ("Неподметенная комната"), как мозаика из Утины в Национальном музее Бардо, в Тунисе (I-II вв.);

в-третьих, однако, античная мозаика тяготеет к слиянию с росписью (а подчас и со скульптурным рельефом) и по тематике, и по расположению в архитектуре (на стенах), яркий пример этого — "Битва Александра с Дарием" из "дома Фавна" в Помпеях в Национальном музее в Неаполе (II в. до н.э.).

Среди античных мозаик Закавказья ³⁾ можно назвать: в Армении — мозаику бани в Гарни (вторая половина III в.) ⁴⁾, в Иберии — мозаики бани в Дзалиси (II в.) ⁵⁾ и храма Диониса в Дзалиси (II в.) ⁶⁾, в Колхиде — остатки мозаик храма с мозаичным полом в Вани (II-I вв. до н.э.) ⁷⁾ и около круглого храма в Вани (II-I вв. до н.э.) ⁸⁾, в Абазгии — римскую мозаику здания из XVI раскопа в Питиунте (вторая половина III в.) ⁹⁾, а также, возможно, остатки римских мозаик бани и здания из XIX раскопа в Питиунте (II-III вв.) ¹⁰⁾ и бани из XVII раскопа в Питиунте (вторая половина III-I вв.) ¹¹⁾. К сожалению, на материале сохранившихся памятников Закавказья плодотворно рассмотреть античную мозаику как часть системы искусств почти невозможно.

Прежде, чем начать рассмотрение раннесредневековой мозаики, нужно определить хронологические рамки понятия "искусство раннего средневековья". В качестве начальной даты нужно назвать начало IV в. — официальное принятие

христианства в Римской империи и в ряде сопредельных стран, в частности в странах Закавказья ¹²⁾ — дату гораздо более значительную для культуры, в частности для искусства, чем традиционная дата 476 г. — свержение последнего императора Западной Римской империи ¹³⁾. В качестве же конечной даты нужно назвать середину VIII в., стабилизацию этнической и политической карты региона после арабских завоеваний ¹⁴⁾ — дату наиболее значительную для востока региона ¹⁵⁾.

Определением системы искусств в средневековье может послужить перефразированное определение системы литературы в средневековье: "в средние века в центре системы литературы находятся... жанры сугубо функциональные (имеющие внелитературные функции, обычно религиозные — А.В.), а жанры с ослабленной функциональностью или вовсе без нее... существуют на самой периферии, а то и вовсе за пределами официально признаваемой... системы литературы" ¹⁶⁾. Для раннего средневековья это определение может послужить определением господствующей тенденции развития.

Обращаясь к раннесредневековой мозаике в целом, можно утверждать, что:

во-первых, раннесредневековая мозаика, как и раннесредневековая роспись, начинает становиться преимущественно функциональной, религиозной не только по тематике, но и по функции; она отчасти заменяет собой скульптуру, особенно круглую, на основании текста Ветхого Завета: "Не делай себе кумира" ¹⁷⁾;

во-вторых, раннесредневековая мозаика начинает сливаться с росписью (а подчас и со скульптурным рельефом) и по тематике, и по расположению в архитектуре (на стенах и перекрытиях), заменяя ее как более долговечная и репрезентативная; ярким примером этого является мозаика церкви Санта Костанца в Риме (IV-V вв.).

Среди раннесредневековых мозаик Закавказья можно назвать: в Восточной Армении — мозаику второго собора в Двине (608-628) ¹⁸⁾, а также остатки мозаик первого собора в Эчмиадзине (316) ¹⁹⁾, первого собора в Двине (V в.) ²⁰⁾, церкви Звартноц около Эчмиадзина (643-661) ²¹⁾ и различных зданий в Ани ²²⁾, в Западной Армении — мозаику церкви в

Эрзинджане (VI в.)²³⁾, в Картли - мозаики церкви в Ахизе (V-VI вв.)²⁴⁾ и церкви в Цроми (626-635)²⁵⁾, а также остатки мозаики в малой церкви Джвари в Мцхете (конец VI или середина VII в.)²⁶⁾, в Лазике - византийскую мозаику бани в Шухути (VI в.)²⁷⁾, в Абазгии - византийские мозаики первой церкви в Питиунте (конец V - начало VI в.)²⁸⁾ и здания из XIII раскопа в Питиунте (IV-V вв.)²⁹⁾, а также, возможно, остатки византийских мозаик бани и здания из XIX раскопа в Питиунте (II-VI вв.)³⁰⁾ и бани из XVIII раскопа в Питиунте (вторая половина III-IV вв.)³¹⁾. Среди раннесредневековых армянских и картлийских мозаик вне Закавказья можно назвать мозаики восьми армянских гробниц в Иерусалиме (V-VI вв.)³²⁾ и картлийского монастыря в Бир-аль-Кутт около Вифлеема (V-VI вв.)³³⁾.

На материале этих сохранившихся памятников Закавказья и вне Закавказья можно плодотворно рассмотреть раннесредневековую мозаику как часть системы искусств.

Особенностью раннесредневековой мозаики в целом является сосуществование в ней двух традиций - умирающей античной и рождающейся средневековой, причем соотношение этих традиций в каждой мозаике связано и с ее тематикой, и с ее расположением в архитектуре.

Первое направление в раннесредневековой мозаике, непосредственно продолжающее античную традицию, составляет мозаика нехристианского характера, сюжетная с нехристианскими мотивами, располагающаяся в светских постройках, и орнаментальная с геометрическими мотивами, располагающаяся также в светских постройках или на полу культовых. Это направление не является характерным для раннесредневековой мозаики и принадлежит прошлому.

Среди сохранившихся памятников Закавказья и вне Закавказья это направление представлено сюжетной византийской мозаикой здания из XIII раскопа в Питиунте в Абазгии и орнаментальными мозаиками бани в Шухути, в Лазике, второй, третьей, четвертой, шестой и седьмой армянских гробниц в Иерусалиме и картлийского монастыря в Бир-аль-Кутт около Вифлеема.

Это направление постепенно отмирает.

Второе направление в раннесредневековой мозаике, пере-

рабатывающее античную традицию, находящее соответствие по иконографии и стилю в росписях катакомб³⁴⁾, составляет мозаика христианского символического характера, сюжетная и орнаментальная с растительными и зооморфными мотивами, располагающаяся на полу культовых построек. Это направление является характерным именно для раннесредневековой мозаики.

"Специфической особенностью искусства раннего средневековья является не просто появление нового, но форма сочетания старого, античного, и нового, средневекового: новое нередко выступает в старых одеяниях, средневековое решается на античный манер"³⁵⁾. Античные мотивы используются для выражения средневековых понятий - средневековый символизм неразрывно связан со средневековым реализмом, нашедшим выражение в формуле: "universalia ante res"³⁶⁾.

Среди сохранившихся памятников Закавказья и вне Закавказья рассматриваемое направление представлено мозаиками церкви в Эрзинджане, в Западной Армении, первой церкви в Пицунде, в Абазгии, мозаикой византийской, и первой, пятой и восьмой армянских гробниц в Иерусалиме.

Можно назвать некоторые наиболее примечательные мотивы.

Так называемая хризма, состоящая из греческих букв "сн", "г", "а" и "о" (на византийской мозаике первой церкви в Пицунде в Абазгии), монограмма Христа на основании текста Нового Завета: "Я есмь альфа и омега, начало и конец"³⁷⁾.

Агнец, (например, на второй мозаике первой армянской гробницы в Иерусалиме) символ Христа на основании текста Нового Завета: "Вот агнец божий, который берет на себя грех мира"³⁸⁾.

Рыба, (например, на той же мозаике) символ Христа на основании представления о греческом слове "ichthys" ("рыба") как аббревиатуре греческих слов "Iesous Christos theou yios soter" ("Иисус Христос божий сын спаситель").

Голубь, (например, на мозаике восьмой армянской гробницы в Иерусалиме) символ бога - святого духа на основании текста Нового Завета³⁹⁾.

Виноград (например, на той же мозаике), символ евхаристии, бессмертия.

Две птицы по бокам канфара (например, на той же мозаике), символ евхаристии, бессмертия.

Павлин (например, на мозаике церкви в Эрзинджане в Западной Армении), символ бессмертия.

Два павлина по бокам древа жизни (на мозаике восьмой армянской гробницы в Иерусалиме), символ бессмертия.

Два оленя по бокам фонтана (на византийской мозаике первой церкви в Пицунде в Абазгии), символ бессмертия на основании текста Ветхого Завета: "Как лань жаждет к потоку воды, так жаждет душа моя к тебе, боже" 40).

Растительный мотив с заполнением зооморфными мотивами (на мозаике восьмой армянской гробницы в Иерусалиме), символ райского сада на основании представления о церкви как земном рае — по словам Германа Константинопольского: "Церковь есть земное небо, в котором живет и пребывает небесный бог" 41).

Геометрический мотив с заполнением растительными и зооморфными мотивами (на мозаике пятой армянской гробницы в Иерусалиме), более поздний вариант символа райского сада.

Наконец, — геометрический мотив, тот же, что и на мозаике картлийского монастыря в Бир-аль-Кутт около Вифлеема, но с заполнением растительными и геометрическими мотивами (например, на византийской мозаике первой церкви в Пицунде в Абазгии) другой более поздний вариант символа райского сада, иллюстрирующий широкое распространение рассматриваемого направления 42).

Однако рассматриваемое направление, родившееся еще до официального принятия христианства, несмотря на свое широкое распространение в новой исторической обстановке, не могло не оказаться рано или поздно противоречащим требованиям церкви. Еще в начале V в. против него выступал Нил Синайский 43).

82 правило У-У1 Вселенского (Трулльского) собора 692 г. гласило: "На некоторых изображениях помещается агнец, на которого указывает палец Предтечи; этот агнец помещается там как знак благодати, показывая нам грядущего, согласно Ветхому Завету, истинного агнца, Христа, нашего бога. Почитая, конечно, знаки и тени как символы истины и

знаменования, переданные церковью, мы предпочитаем самое благодать и истину, понимая эту истину как исполнение Ветхого Завета. Мы предписываем, следовательно, чтобы впредь это исполнение было отмечено для взгляда каждого на изображениях, следовательно, чтобы вместо агнца Ветхого Завета на изображениях был помещен в человеческом облике тот, кто принял на себя грех мира, Христос, наш бог" 44). Запрет символического изображения Христа влек за собой запрет любого символического изображения.

73 правило того же собора гласило: "Принимая во внимание, что животворящий крест принес нам спасение, установлено, чтобы мы старались всеми способами оказывать почет, подобающий тому, посредством чего мы были спасены от первородного греха. Именно поэтому, оказывая ему наш почет мысленно, словесно и чувственно, мы предписываем полностью стирать изображения креста, делаемые некоторыми на земле, чтобы этот знак нашей победы не был попираем ногами ходящих" 45). Запрет изображения креста на земле влек за собой запрет любого изображения на земле.

В результате рассматриваемое направление постепенно отмирает и находит продолжение лишь в иконоборческих и в мусульманских памятниках. Постепенно отмирает и любая мозаика, расположенная на полу: немаловажную роль в этом сыграл, вероятно, и внеидеологический, экономический, фактор.

Третье направление в раннесредневековой мозаике, непосредственно начинающее собственно средневековую традицию, составляет мозаика христианского репрезентативного характера, сюжетная с христианскими мотивами, располагающаяся на стенах и перекрытиях культовых построек. Это направление не является характерным для раннесредневековой мозаики, но принадлежит будущему.

Среди сохранившихся памятников Закавказья и вне Закавказья это направление представлено мозаиками второго собора в Двине, в Восточной Армении, церкви в Ахизе, в Картли и церкви в Цроми, в Картли.

Именно это направление и оказалось отвечающим требованиям церкви. Еще в начале V в. за него выступал Нил Синайский: "Подобает... украсить святой храм рукою искуснейшего живописца изображениями из Ветхого и Нового Завета,

чтобы не знающие грамоты, те, кто не может читать священные книги, через созерцание живописи получали сведения о добродетельных отцах, служивших истинному богу" ⁴⁶⁾. В конце VI в. за него выступал Григорий Великий: "Изображения употребляются в храмах, дабы те, кто не знает грамоты, по крайней мере глядя на стены, читали то, что не в силах прочесть в книгах" ⁴⁷⁾.

Именно это направление постепенно становится господствующим. Достаточно сравнить мозаики виллы в Казале около Пьяцца-Армерины (III-VI вв.), церкви Санта Констанца в Риме (IV-V вв.), и церкви Сан Витале в Равенне (VI в.), чтобы понять тенденцию развития раннесредневековой мозаики.

Прежде чем закончить рассмотрение раннесредневековой мозаики, можно отметить некоторые общие особенности мозаик Закавказья: памятники мозаики не преобладают численно над памятниками росписи ⁴⁸⁾; подавляющее большинство их тяготеет к Византии, будь то византийские мозаики Закавказья или армянские и картлийские мозаики вне Закавказья; подавляющее большинство памятников мозаики, как и росписи, тяготеют к диофиситству, будь то памятники, тяготеющие к Византии или нет ⁴⁹⁾.

Обращаясь к средневековой мозаике в целом, можно утверждать, что:

во-первых, средневековая мозаика, как и средневековая роспись, является преимущественно функциональной, религиозной и по тематике, и по функции, подчиняясь в тематике и в расположении в архитектуре строгой системе ⁵⁰⁾;

во-вторых, средневековая мозаика полностью сливается с росписью и по тематике, и по расположению в архитектуре (на стенах и перекрытиях), заменяя ее как более долговечная и репрезентативная.

Среди средневековых мозаик Закавказья можно назвать лишь мозаику монастыря Гелати в Грузии (II25-II30) ⁵¹⁾. На материале этого сохранившегося памятника Закавказья можно плодотворно рассмотреть средневековую мозаику как часть системы искусств.

Итак, в результате изменения системы искусств на переломе от античности к средневековью, мозаика превращается из декоративной в функциональную, из особого вида искусства

в одну из техник живописи и перемещается с пола на стены и перекрытия.

1) Например, А. Vostchinina, *Mosaïques gréco-romaines trouvées en Union Soviétique*, - la mosaïque gréco-romaine, Paris, 1965; Л.А.Дурново, *Краткая история древнеармянской живописи*, Ереван, 1957; Б.Н.Аракелян, *Армянские мозаики IV-VII вв.*, - "Вестник общественных наук АН Арм. ССР", 1971, № 3; Ш.Я.Амиранашвили, *История грузинской монументальной живописи*, т. I, Тбилиси, 1957.

2) В.М.Полевой, *Об искусстве античности и средневековья (Доклад)*. Цит. по: А.М.Высоцкий, III Всесоюзная Конференция по проблемам искусства народов Закавказья, Средней Азии, Казахстана и восточных республик РСФСР, - "Научные сообщения Государственного музея искусства народов Востока", вып. 9, 1977, с. 159-160.

3) Перечень не претендует на исчерпывающую полноту.

4) Б.Н.Аракелян, *Мозаика из Гарни*, - "Вестник древней истории", 1956, № I; его же, *Очерки по истории искусства древней Армении (VI в. до н.э. - III в. н.э.)*, Ереван, 1976 (на арм. яз.), с. 91-102, табл. 108-110, цв.табл. 23-27.

5) А.В.Бохочадзе, *Результаты работ археологической экспедиции на новостройках двуречья Ксани и Арагви*, - Археологические исследования на новостройках Грузинской ССР, Тбилиси, 1976, с. 74-75, табл. 36-I; А.Бохочадзе, О.Лордкипанидзе, Т.Микеладзе, Р.Рамишвили, *Новейшие открытия памятников культуры и искусства Грузии античной эпохи*, Тбилиси, 1977, с. 10; А.В.Бохочадзе, *Настакисская экспедиция - Археологические открытия 1976 года*, Указано И.Р.Пичикином.

6) А.В.Бохочадзе, *Результаты работ*, с. 77; А.Бохочадзе, О.Лордкипанидзе, Т.Микеладзе, Р.Рамишвили, *Ук. соч.*, с. 10-II; А.В.Бохочадзе, *Настакисская экспедиция*, с. 468-469, рис. на с. 468 и 469.

7) Н.В.Хоштария, О.Д.Лордкипанидзе, Р.В.Путуридзе, Г.И.Лежава, *Археологические раскопки в Вани в 1966 г.*, - Вани, т. I, Тбилиси, 1972 (на груз. яз. с рус. рез.), с.174; Н.В.Хоштария, О.Д.Лордкипанидзе, Р.В.Путуридзе, *Археологи-*

ческие раскопки в Вани в 1967 г., - Вани, с. 184-185, илл. 121-128. Указано И.Р.Пичкианом.

8) О.Д.Лордкипанидзе, Р.В.Путуридзе, Археологические раскопки в Вани в 1968 г., - Вани, с. 197; О.Д.Лордкипанидзе, Р.В.Путуридзе, В.А.Толордава, А.М.Чкониа, Археологические раскопки в Вани в 1969 г., - Вани, с. 240. Указано И.Р.Пичкианом.

9) Р.В.Путуридзе, Итоги археологических работ в центральной части цитадели Пицунды (археологические работы в 1961-1967 гг. на XVI, XVII и XVIII раскопах), - Великий Питиунт, т. I, Тбилиси, 1975 (на груз. яз. с рус. рез.), с.159, илл. 13, табл. 19-1,3,4. Указано Н.А.Онайко.

10) В.В.Николайшвили, Отчет об археологических работах в 1967-1970 гг. на XIX раскопе в цитадели Пицунды, - Великий Питиунт, с. 168, илл. 18-19 (баня); с. 170, илл. 18-19, табл. 28-1, 31-2, 33-1 (здание). Датируются в широких пределах. Принадлежат то ли к IV-III слоям (II - первая половина III вв.), то ли ко II-I слоям (IV-VI вв.). Указано Н.А.Онайко.

11) Р.В.Путуридзе, Ук. соч., с. 159-160, илл. 15, табл. 20-2, 21-2,4. Датируется в широких пределах. Указано Н.А.Онайко.

12) С.С.Аверинцев, Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перелома от античности к средневековью, - Из истории культуры средних веков и Возрождения, М., 1976, с. 17-18; В.М.Полевой, Ук. соч. (цит. по: А.М.Висоцкий, Ук. соч., с. 159, 160); А.П.Новосельцев, Раннесредневековая культура народов Закавказья, - "Вопросы истории", 1973, № 6, с. 100-101.

13) С.С.Аверинцев, Ук. соч., с. 17.

14) Там же, с. 18; В.М.Полевой, Ук. соч. (цит. по: А.М.Висоцкий, Ук. соч., с. 159, 160).

15) С.С.Аверинцев, Ук. соч., с. 18.

16) Б.Д.Рифтин, Типология и взаимосвязи средневековых литератур, - Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада, М., 1974, с. 13.

17) Исход, 20, 4; Второзаконие, 5, 8.

18) Б.Н.Аракелян, Армянские мозаики, с. 18.

19) А.А.Самянн, Новые данные об архитектурном облике Эчмиадзинского собора, М., 1960; Б.Н.Аракелян, Армянские мозаики, с. 18.

20) К.Г.Кафадарян, Город Двин и его раскопки, т. I, Ереван, 1952 (на арм. яз.), с. 97; Б.Н.Аракелян, Армянские мозаики, с. 18, рис. I.

21) М.Тер-Мовсесян, Раскопки развалин церкви св. Григория близ Эчмиадзина, - "Известия императорской Археологической комиссии", вып. 7, 1903; Б.Н.Аракелян, Армянские мозаики, с. 18-19.

22) Н.Я.Март, Ани. Книжная история города и раскопки на месте городища, Л.-М., 1934; Л.А.Дурново, Краткая история, с. 9.

23) Anatolia Erzincan, - "Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. Archäologische Anzeiger", Bd.59/60, 1949. Указано А.Л.Якобсон.

24) Ш.Я.Амиранашвили, История Грузинского искусства, М., 1963, с. 140, прим. I.

25) Я.И.Смирнов, Цромская мозаика, Тифлис, 1935; Ш.Я.Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, с. 28-29, табл. 5-15.

26) Там же, с. 21.

27) П.П.Закарая, В.А.Леквинадзе, Шухутская баня, - "Византийский временник", т. 28, 1968.

28) Л.А.Мацулевич, Открытие мозаичного пола в древнем Питиунте, - "Вестник древней истории", 1956, № 4; Ш.Я.Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, с. 21-23, табл. 1-4; Л.А.Мацулевич, Мозаики Бир-аль-Кутта и Пицунды, - "Византийский временник", т. 19, 1961; В.А.Леквинадзе, О древнейшей базилике Питиунта и ее мозаиках, - "Вестник древней истории", 1970, № 2.

29) О.Д.Лордкипанидзе, Археологические работы на XIII раскопе в цитадели Пицунды и открытый там архитектурный

комплекс, - Великий Питиунт, с. 188, 190-192, илл. 28, табл. 4-3, 4, 5-1-4, 34-2. Указано Н.А.Онайко.

30) См. прим. 9.

31) См. прим. 10.

32) Б.Н.Аракелян, Армянские мозаики, с. 19-20, рис.2 (первая); с. 20 (вторая); с. 20 (третья); с. 20 (четвертая); с. 20-21, рис. 3 (пятая); с. 21 (шестая); с. 21 (седьмая); с. 22-23, рис. 4-5 (восьмая).

33) Г.В.Церетели, Древнейшие грузинские надписи из Палестины, Тбилиси, 1960 (на груз. яз. с рус. и англ. рез.); Л.А.Мацулевич, Мозаики; его же, Историко-художественное значение мозаики, - Древний мир. Сборник статей. Академику В.В.Струве, М., 1962.

34) М.Дворжак, Живопись катакомб. Начала христианского искусства, - М.Дворжак, Очерки по искусству Средневековья, М., 1934.

35) В.М.Полевой, Ук.соч. (цит. по: А.М.Высоцкий, Ук.соч., с. 159).

36) J. Huizinga, *Jesen sredniowiecza*, t. 2, Warszawa, 1967, str. 50 - 59.

37) Иоанн, Откровение, I, 8; 2I, 6; 22, 13.

38) Иоанн, I, 29. Этот текст восходит к тексту Ветхого Завета. См.: Исход, 12, 3; Исайя, 53, 7.

39) Матфей, 3, 16; Марк, I, 10; Лука, 3, 22; Иоанн, I, 32.

40) Псалтирь, 4I, 2.

41) Герман Константинопольский, Церковная история (цит. по: С.Р. Morey, *Medieval Art*, New York, 1942, p. 104).

42) Этот же мотив встречается и на византийской мозаике более позднего (XI в.) грузинского монастыря Джвари в Иерусалиме (V-VI вв.). См.: Н.П.Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, СПб, 1904. Этот же набор мотивов встречается, например, на раннесредневековых мозаиках Крыма. См.: А.Л.Якобсон, Раннесредневековый Херсонес, М.-Л., 1959, с. 222-247.

43) Нил Синайский, Письмо Олимпиодору (цит. по: J. Strzygowski, *Amida*, Heidelberg, 1910, S. 273).

44) Цит. по: L. Ouspensky, *Essai sur la theologie de l'icone dans l'eglise orthodoxe*, t. 1, Paris, 1960, p.112 - 113

45) Цит. по: Slid, p. 112.

46) См. прим. 43.

47) Григорий Великий, Письмо Серену Массильскому (цит. по: В.Н.Лазарев, История византийской живописи, т. I, М., 1947, с. 18).

48) Полный перечень раннесредневековых росписей Восточной Армении, в частности остатков росписей, включает росписи гробницы в Ахце (364), церкви в Маназкерт (конец IV в.), Касахской базилики, первого собора в Двине (обе - V в.), церкви в Ереване, церкви в Текоре (обе - конец V - начало VI в.), церкви Петроса и Погоса в Ереване, церкви Циранавор в Аштараке (обе - VI в.), церкви в Аване (до 591), церкви в Мрене (623-640), церкви в Багаране (624-631), церкви Кармравор в Аштараке, церкви в Коше, церкви в Лмбатаванке, церкви в Птгни, малой церкви в Верин Талине (все - первая половина VII в.), церкви в Одзуне (первая половина VII в. или 717-728), церкви Звартноц около Эчмиадзина (643-661), церкви Зоравар около Егварда (661-681), церкви в Сициане (670-680), большой церкви в Артике, большой церкви в Верин Талине (обе - вторая половина VII в.) и дворца в Двине (VII в.). См.: Н.Г.Котанджян, Цвет в раннесредневековой живописи Армении (VI-VII вв.). Кандидатская диссертация. Рукопись, Ереван, 1975.

49) Б.Н.Аракелян, Армянские мозаики, с. 24-25; Ш.Я.Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, с. 19-21. Следует иметь в виду, что диофиситство господствовало до 506 г. во всей Восточной Армении, в 591-602 гг. в части Восточной Армении и в 630-726 гг. во всей Восточной Армении.

50) O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London, 1948.

51) Ш.Я.Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, с. 115-133, табл. 97-116.

Т.П. Каптерева

К ВОПРОСУ ОБ АНТИЧНОЙ МОЗАИКЕ СЕВЕРНОЙ АФРИКИ

Исследование античной мозаики Северной Африки тесно связано с кругом проблем всего североафриканского искусства древней эпохи. Между тем, это огромное художественное наследие народов Магриба в значительной мере еще мало известно широкому читателю и зрителю.

Систематическое исследование античной Африки началось в последние десятилетия прошлого века. Главенствующая роль здесь принадлежала французским (отчасти итальянским) археологам и историкам, работы которых, давно ставшие классическими, во многом определили общую направленность более поздних трудов. Следует учитывать специфику этих трудов, обусловленную описательным фактологическим подходом к памятникам искусства, нередко узкоспециальным характером исследований. Подобный эмпирический и описательный этап закономерен для науки, сравнительно молодой и призванной осваивать все новый и новый материал. Вместе с тем нельзя не отметить характерный для общего этапа изучения древнего североафриканского наследия принцип недооценки или подчас игнорирования художественных достоинств провинциальных памятников.

Несколько десятилетий тому назад Эжен Альбертини, возглавлявший службу древностей в Алжире, отметил особый интерес, который мозаика представляет для археологов, в основном потому, что она "воспроизводит сцены повседневной жизни", но не преминул подчеркнуть ее в целом "слабую" эстетическую ценность. В 1959 году Жильбер Шарль Пикар, один из самых известных и активных исследователей пуниче-

ской и римской цивилизаций Северной Африки, много лет работавший в Тунисе, не без горечи писал: "Если важность литературного наследия Африки уже давно всеми признана, то до сих пор нашим современникам странным образом неизвестно ее искусство... Исследователи слишком часто трактуют это искусство с оттенком презрения, что свидетельствует лишь об узости их собственной эстетической концепции... Не лучшим образом судят о мозаике, исходя из эллинистических образцов...".

К счастью, подобные точки зрения, опровергнутые самим развитием науки, отошли в прошлое.

Уже состоявшийся в Париже в 1963 году международный коллоквиум, посвященный искусству греко-римской мозаики, наглядно выявил доминирующее положение североафриканской школы. Своеобразное "признание" мозаики обосновано в трудах видных европейских ученых.

Однако более важно другое. С завоеванием странами Магриба независимости наступил вообще принципиально иной этап в изучении и оценке культуры прошлых эпох. Происходит глубокое творческое переосмысление национальных традиций в интересах создания новой, передовой, демократической культуры, созвучной прогрессивным идеям современности. Подобная задача неотделима от изучения, пропаганды, охраны и восстановления огромного художественного наследия каждой из стран Магриба. Особое значение придается развитию археологических, реставрационных и исследовательских работ. На этом пути встает немало сложных проблем, задач и трудностей.

Следует особо подчеркнуть, что в размахе исследовательских работ и становлении молодой науки, безусловно, первое место принадлежит Тунисской республике; работы тунисских ученых, историков, археологов, посвященные античной и средневековой эпохам в истории страны, известны и в Советском Союзе.

Колоссальный исторический путь, по которому развивалось искусство Северной Африки, необычен, не традиционен. Его начало обозначено господством художественной культуры Карфагена. Для судеб магрибинского искусства значение Карфагена — нового центра исторической и творческой активности в древнем мире — оказалось исключительно плодотворным.

Результаты не замедлили сказаться во время недолгого расцвета местных ливийских царств Нумидии и Мавретании. Затем наступило многовековое владычество Рима. На долгие годы история Римской империи тесно переплелась с историей народов Северной Африки. На ее земле утвердилась римская цивилизация, яркого расцвета достигло провинциальное искусство, отмеченное местными особенностями. В разных областях искусства романизация проявлялась неодинаково. Римское влияние преобладало в градостроительстве и архитектуре, что было обусловлено специфическими особенностями архитектуры, не только связанной с практическими интересами общества и господствующей идеологией, но и выражающей дух, культуру эпохи. Гораздо более сложно, неровно и противоречиво формировалась скульптура.

В то же время искусство мозаики, которое достигло в Северной Африке необычайного расцвета, основывалось на эллинистически-римской традиции. Среди других провинциальных школ империи североафриканская напольная мозаика занимала безусловно первое место. Масштабы находок в Северной Африке поистине огромны — кажется, что вся земля древних городов была вымощена многоцветными узорами. В некоторых городах мозаики подобно драгоценным вставкам обозначают пространства зданий и внутренних дворов. Под ливневыми дождями они загораются радостными красками, как будто неподвластные времени и разрушительным силам природы. Но большинство мозаик хранится в музеях Туниса, Алжира, Ливии и Марокко. Как и скульптура, которая обильно украшала античные города, мозаики, изъятые из пространственной среды архитектуры, смотрятся иначе в музеях, где они размещаются на стенах в виде изолированных живописных панно.

В пространстве архитектурных ансамблей мозаичная вымостка играла значительную роль. Следует учесть, что в античных постройках, лишенных окон, свет проникал только через открытую дверь, и пол в помещениях или в окруженном портиками мощенном дворике был самой освещенной частью комплекса, в то время как его внутренние стены оставались в полутени. Так вымостка становилась и наиболее светлой, и нарядной, легко обозримой частью постройки. Размеры пола, его форма, наконец, сам тип убранства зависели от характера

помещений, оказывались подчиненными архитектуре здания, его пространственной композиции. И сама мозаика, наделенная четким ритмом и ясной декоративной образностью, служила организации замкнутого и целостного архитектурного пространства.

Мозаика составляла один из элементов жизненной среды человека, по ней ходили люди, как в дворцовых покоех ходят по прекрасному наборному паркету. Теперь при взгляде на роскошные мозаичные композиции в музеях это кажется просто кощунством.

Но в античную эпоху мозаичные полы тесно сочетали в себе утилитарную и декоративную функции.

Природе искусства мозаики присуще несомненно статическое качество. При всей живости мозаичное изображение сохраняет ощущение "каменного" изделия, не теряет свойственные материалу твердость, четкость и структурность формы, впечатление монументальности. В технике мозаики линия, созвучие цветов "строятся" неторопливо, метод работы исключает импульсивность творческого акта живописца и в известной мере выявляет эстетическую выразительность самого человеческого труда. Мозаика тяготеет к плоскостности, двухмерности, красочной декоративности. То, что мозаичное искусство "рукотворно" и требует нередко участия нескольких мастеров, сближает его с прикладными видами творчества и с художественным ремеслом.

Сочетание живописно-изобразительного и декоративно-прикладного начал породило в античной мозаике некое внутреннее противоречие, обычно остающееся за пределами внимания исследователей.

Заимствовав технику орнаментальной мозаики из стран Передней Азии, греческие мастера щедро насыщали ее изобразительными мотивами. Искусство мозаики получило, как известно, широкое распространение в эллинистическом мире в школах Антиохии, Пергама и Александрии. Подражание античной живописи стало одной из главных особенностей эллинистической мозаики. Памятники мозаичного искусства позволяют нам составить представление об утраченных античных картинах.

Для некоторых исследователей ценность лучших произведе-

дений, обнаруженных при раскопках городов Северной Африки, определялась их близостью к живописи. Мозаики оценивались так, как их видели на стенах музеев в виде нарядных изолированных панно. Но надо помнить о том, что мозаичная картина смотрелась в пространстве здания сверху вниз и предполагала различные точки зрения: статичную и суммарную, при которой изображение охватывалось в целом, более детальную и динамичную при проходе и, наконец, совсем "приближенную", когда люди сидели или лежали в интерьере. Невольно возникает предположение, что в данном случае художественное видение приобретало произвольный ирреальный характер, создавая образ "перевернутого мира".

На самом деле подобное представление ошибочно, ибо оно модернизирует и искажает самое существо концепции античного искусства, проникнутого ощущением жизненной мощи, устойчивости и материальной вещественности реального бытия.

Другое дело, что решение напольных мозаик в чисто живописной традиции противоречило их назначению и художественной специфике. Надо сказать, что мастера мозаичисты это противоречие по-своему осознавали. При всем стремлении исходить из живописного прототипа, они не прибегали к эффектам нарочитой иллюзорности.

Даже старая традиция изображения на мозаичном полу "мусора" подчинялась не иллюзорному правдоподобию, а цельности образа, о чем позволяет судить прекрасная, подобная драгоценности, мозаика "Неподметенная комната" из Утины. Композиция строилась по законам декоративного равновесия и единого ритма, красочная гамма отличалась звучностью, а все изображение — завершенностью, простотой и обозримостью.

Вместе с тем основная линия развития состояла в прямом отходе от принципа перенесения эллинистических картин в систему орнаментального ансамбля. Намечались искания более обобщенных, стилизованных, силуэтно четких и колористически броских форм, крупных масс и узоров, а, главное, нового типа композиции, изобразительный язык которой соответствовал специфике самой мозаики и подчинялся законам декоративной выразительности. Многие здесь шло одновременно с процессом огрубления и примитивизации мозаичного искусства, которое постепенно приходило в упадок, и черты этой

схематизации становились все более заметными, но нельзя утверждать, будто все, что было связано с упрощением стиля и говорило более условным языком, относилось целиком к проявлениям упадка — здесь сказывались и глубинные художественные закономерности.

Мозаика развивалась по пути усиления декоративно-прикладного начала, что отвечало и ее особенностям как вида живописи, и утилитаризму ее функции. Мифологический сюжет превращался в простой декоративный мотив.

Вместе с тем, многие мотивы в искусстве империи приобрели магический, охранительный характер. Североафриканская провинция оказалась в этом отношении особенно щедрой почвой. Мифология римского пантеона не только слилась здесь с древними культами, но и вместила в себя немало местных суеверий и примет, связанных с обожествлением сил природы.

Выявление общей картины развития северо-африканской мозаики, представляет исключительно трудную задачу.

Степень самобытности каждого из крупнейших художественных центров еще недостаточно изучена. Зрительное впечатление от музеев Туниса и Алжира с их богатейшими собраниями мозаик — разное. Композиции музеев Туниса поражают светлой мягкой гаммой. Напротив, в Алжире колорит более темный, сдержанный, "земляной", золотисто-оливковый, красновато-коричневый. Неяркая гамма присуща мозаикам Марокко. Они словно вбирают в себя цвет земли, широко используя местные породы песчаника и сланца, а для передачи красного тона — кубики тарракоты. Типичное для искусства Марокко и Алжира ощущение не столько сотворенности, сколько "природности" художественных форм выражено здесь сильнее, чем в живописи Туниса и особенно Триполитании, где больше артистизма и традиционности.

По мере распространения в Северной Африке эллинистически-римская традиция постепенно теряла свой нормативный характер. Впрочем, было бы наивным считать, что в живописи африканской провинции могла возникнуть в римское время некая особая "местная" образная система.

Искусство африканской мозаики развивалось на основе длительной античной традиции, плотно скрепленной классическими нормами, иконографическими и художественными канона-

ми. Мастера провинций щедро использовали в своем творчестве общепринятые мотивы и образцы для стенных росписей и мозаик, которые широко расходились еще в эпоху эллинизма по всем странам Средиземноморья. Они обращались с ними достаточно вольно, но нельзя не учитывать сам факт существования подобных исходных изобразительных прототипов. И тем не менее мозаика была живым, развивающимся самостоятельным художественным явлением на африканской земле. Она отличалась множеством местных особенностей, которые обнаруживаются в тематике, в изобразительных мотивах, в технике, в цветовой тональности, идеале женской красоты.

Основной круг памятников был, естественно, связан с традиционными мифологическими и литературными образами. Развитие мозаичного искусства происходило в Африке под эллинистическим влиянием, более заметным и сильным, чем собственно римское влияние. Тенденции к живописности, красочности, свободной "импрессионистической" манере восходят к наследию александрийской школы. Расцвет африканской мозаики начинается во II веке. Некоторая живописная произвольность быстро входит в русло более строгих, пластически четких форм. Изображение или узор не перегружают светлого фона, большая часть которого оставлена свободной. Бытует старый эллинистический принцип включения отдельных завершенных композиций (эмблем) в орнаментальное обрамление.

К концу II века африканская школа мозаики приобрела более самостоятельный характер. К этому времени уже достаточно окрепло творчество местных мастеров, в среде которых нарастал интерес к новой изобразительной тематике, шли поиски новых средств выразительности. Больше развитие получал другой крупный пласт — североафриканских мозаичных произведений, которые изображали сцены реальной жизни: охоту и рыбную ловлю, сбор урожая, жизнь богатых сельских поместий, праздники и театральные зрелища, конные ристалища, гладиаторские бои и травлю диких зверей в амфитеатрах. Все это, переданное занимательно и подробно, составляет содержание многих композиций, открытых в Тунисе, Ливии и Алжире.

Особого внимания заслуживают те поиски новых средств выразительности, которые развивались в североафриканской

среде. Постепенно формы стали более пышными, тяжелыми, застылыми, техника более небрежной, преобладал тип крупной фигурной композиции с большими цветовыми тонами, которая "расстиралась" по всей плоскости. Линия горизонта, иногда заметная в произведениях раннего периода, уже не обозначалась. Мастер стремился перейти от принципа "картинного" построения к своеобразной "ковровой" композиции. Последнее определение все же достаточно условно, ибо точка зрения сверху вниз нередко сочеталась с правилами рельефного построения. Художник располагал различные мотивы ярусами или, вернее, полосами, одна над другой. Орнаментика, осложненная рядом новых мотивов, заполняла весь фон. В III веке мозаика в Африке продолжала переживать период расцвета, который захватывает и значительную часть IY столетия. Одновременно появлялись признаки деградации и огрубления стиля. Однако традиционное представление о всей этой эпохе (начиная с IY века) как эпохе упадка мозаики, оказалось несостоятельным и было опровергнуто открытием новых интереснейших произведений.

Находки последних десятилетий все рельефнее выявляют своеобразные черты африканской школы, которые определились именно в позднее время. Не случайно такой знаменитый комплекс мозаик, как открытая в 1950-х годах виадукта римской виллы в Касале, близ селения Пьяцца Армерина, в центральной Сицилии, в большинстве своем приписывается североафриканским мастерам.

Произведения этого этапа составляют искусство переломной художественной эпохи в истории всего античного мира. В них можно заметить отход от объемно-пространственной классической концепции живописи и зарождение новых форм выразительности, типичных для эпохи поздней античности и раннего средневековья. Среди художественных школ Римской империи, школа Северной Африки отличалась более смелыми исканиями единой, распространенной по всей плоскости композиции, и тем значением, которое приобрело здесь крупное цветное пятно, силуэт, очерченный темным контуром, сама красочная линия. Рождение нового, однако, сопровождалось невосполнимыми утратами. И искусство этого периода, противоречивое в целом, неравноценное по художественному качеству,

требует к себе спокойного и объективного подхода. Особая сложность в его истолковании, возможно, состоит в том, что новым художественным представлениям эпохи сопутствовали и явления упадка в самом мозаичном искусстве.

Но даже тогда, когда традиционные образы все больше отходили в прошлое, африканская мозаика сохраняла наивную привлекательность.

Своеобразие мозаики римской эпохи в Африке заключается не только в новых мотивах, в проявлениях более упрощенной манеры местных мастеров. При всех чертах традиционности, эта мозаика хранит мироощущение древней земледельческой страны с устойчивыми культами сил природы, ее созидательной мощи. Мозаичное искусство, которое восходило к карфагенской древности, к так называемой "пунической восточке", затем определило развитие живописи в эпоху утверждения в Африке христианства. Обычно указывают на преемственность традиций в мозаике X века, украсившей пол одного из дворцов фатимидской столицы Махдии в Тунисе. Значение же античного мозаичного искусства для богатейшей изразцовой орнаментики мусульманского Магриба при ряде непосредственных заимствований представляется более широким. Это искусство гораздо более красочное, чем мозаики самого Рима с их черно-белой тональностью, было одним из источников того повышенного ощущения цветовой среды, которое стало характерной особенностью архитектурных ансамблей средневекового Магриба.

И. Т. Кругликова

ИЗОБРАЖЕНИЯ СЕЛЬСКИХ ВИЛЛ НА СЕВЕРОАФРИКАНСКИХ МОЗАИКАХ

Африканские провинции в эпоху римской империи являлись важнейшими сельскохозяйственными районами Средиземноморья. К концу II в. Африка становится главной житницей империи, поставщиком зерна для римских легионов и римского плебса. Земледелие было основным занятием жителей Африки¹⁾.

К середине III в. Африка стала одной из наиболее развитых в экономическом отношении областей Римской империи. Она продолжала сохранять значение основного сельскохозяйственного района Западной римской империи и в IV в. н.э.²⁾ Африка была центром производства оливкового масла и зерна.

Еще в период ранней империи в Риме существовала специальная коллегия торговцев африканским хлебом и маслом. А в Италии оливковое масло было дефицитным и дорогим. Августин — епископ одного из африканских городов, живший с 354 г. по 430 г., рассказывает как о необычном для африканца факте — дороговизне оливкового масла в Италии: даже богатые люди там не могут по ночам освещать свои дома.

К числу основных хлебных районов Северной Африки принадлежал район Карфагена. Восстановленный в I в. до н.э. по плану Юлия Цезаря, Карфаген вновь превратился в один из крупнейших торговых центров Средиземноморья. В его окрестностях, как и на всей территории Северной Африки в I в. до н.э. — I в. н.э., получает широкое распространение латифунциальное землевладение римской знати³⁾. Римский писатель

I в. н.э. Фронтин упоминает о частновладельческих африканских сальтуссах, нередко превышавших по своим размерам территорию, принадлежащие городам ⁴⁾.

Для II-III в. в римской Африке характерен рост сенаторских земельных владений. Крупное землевладение распространялось всюду, где было возможно и выгодно земледельческое хозяйство.

Все исследователи истории римской Африки относят расцвет муниципальной жизни там ко второй половине II - первой половине III в. н.э. Именно в это время возрастает количество городов, увеличивается число сельских вилл ⁵⁾. К началу III в. рабовладельческая вилла стала типичной формой хозяйства в африканских провинциях. Процесс роста частной земельной собственности продолжался в течение всего III в. Слабость центральной власти, упадок городов во второй половине III в. способствовали еще большему расширению владений крупных землевладельцев.

Вместе с тем, в период поздней Римской империи наблюдается стремление богатых людей Северной Африки расходовать деньги не на улучшение плодородности почвы или расширение сельскохозяйственного производства, а на строительство и украшение вилл и городских построек ⁶⁾.

В своих сельских имениях крупные землевладельцы возводят роскошные виллы. Они украшают их так же как и свои городские дома скульптурами и богатыми мозаичными панно. В 362 г. императору Юлиану пришлось издать специальный указ, запрещающий переносить статуи и колонны, принадлежащие частным лицам из других провинций в Африку. Стремление богато украсить свои загородные усадьбы было вызвано, вероятно, тем, что их владельцы предпочитали сами селиться в своих сельских имениях. М.М. Ростовцев полагает, что экономическая невыгодность использования расширяющихся земельных доменов с помощью арендаторов и управляющих имениями побуждала крупных землевладельцев лично участвовать в руководстве хозяйством. Он ссылается на сюжет одной из африканских мозаик конца IV в., найденной в 1920 г. в Карфагене ⁷⁾. Посредине этой мозаики изображена укрепленная каменная вилла с башнями и лоджией, напоминающая замок. Вилла окружена парком, цветниками, фруктовыми садами. Вокруг

нее тремя ярусами показаны сцены сельской жизни: сбор оливок, пастух с баранами и ягненок, хижина батрака около хлебного поля, охота, цветник и в нижнем правом углу фигура сидящего хозяина, который принимает оброк. Судя по имеющейся надписи, это изображение владений сеньора Юлия ⁸⁾.

В музеях Северной Африки имеется огромное количество разнообразных мозаик, происходящих из городских и сельских домов африканских рабовладельцев. Особенно богата и разнообразна коллекция музея Бордо в Тунисе, где мозаичные панно, иногда очень больших размеров, экспонируются в нескольких залах. Многочисленны мозаики с изображением различных сцен сельской жизни. Наиболее ранние из них восходят к эпохе Флавиев и открыты в Злитене - восточной оконечности Триполитании. На них изображены: сцена пахоты и подготовка сада, пасторальная сцена, уборка хлеба, отдельные сельские постройки. Интересные мозаики со сценами сельскохозяйственных работ хранятся в музее г. Шершель в Алжире. На одной из них четырехъярусное изображение со сценами пахоты, посева, окапывания виноградных лоз ⁹⁾, на другой сцена выдавливания виноградного сока.

С середины II в. мозаичные ателье работают во многих городах Северной Африки: Карфагене, Утике, Суссах, Удне и др. ¹⁰⁾. По-видимому спрос на мозаики был очень велик.

Мозаики отражают картину экономической и социальной жизни. По ним можно изучать технику сельскохозяйственного производства, выявить типы сельских вилл, их архитектуру, установить сельскохозяйственный профиль отдельных хозяйств.

Хорошо известны три мозаики из Табраки, относящиеся к концу III или началу IV в., с изображением различных типов усадеб. Это крупные полихромные панно, окруженные сверху двумя поясами растительного орнамента в виде полукружия или арки. Тот же орнамент в виде горизонтальной полосы обрамляет панно снизу.

В центре каждой из мозаик изображены дома с одной, двумя и тремя башнями, имеющими остроконечные или плоские крыши. Вокруг дома - оливковые деревья и виноградники или цветники, среди них гуляют домашние птицы: гуси, утки, фазаны, голуби и др. На одном из панно изображены три постройки ¹¹⁾. В центре дом с двухэтажной башней и тремя дзе-

рами. Крыши башни и примыкающего к ней здания двускатные, покрыты черепицей. Рядом с башней еще одно помещение с двумя низенькими башнями, покрытыми односкатными крышами. Внизу изображены две изолированные постройки, возможно хозяйственного назначения. Они также имеют окна и небольшие башни, которые могли предназначаться для сушки винограда или служить помещениями для домашней птицы. Дома могли также служить жилищами для слуг и рабов ¹²⁾. Перед этими двумя постройками изображен водоем или садок с рыбой ¹³⁾. Вокруг построек — оливковые деревья, а за главным зданием — виноградник.

Совсем по другому выглядит центральный дом на второй аналогичной мозаике ¹⁴⁾ из Табраки. Вдоль средней части его фасада тянутся семь арок, опирающихся на колонны и образующих что-то вроде длинной лодки или портика. По углам дома две башни различной конструкции, а в центре возвышается еще одна с плоской крышей, четырьмя окнами и дверью. Возможно она находилась на другой стороне внутреннего двора и дана в условной перспективе. Около правой боковой башни привязан конь, что позволяет исследователям считать это здание хлевом ¹⁵⁾ или конюшней. Перед домом сидит женщина с прядкой, в нижней части мозаики стадо баранов ¹⁶⁾. Вокруг дома виноградник и оливковые деревья, в глубине гористый рельеф с птицами.

На третьей из мозаик мы видим дом больших размеров и более сложной конструкции. Две высокие башни с пирамидальными крышами соединены портиком, длинный передний фасад здания имеет большие окна. По сторонам его два входа: угловой, в виде арки вероятно являлся главным, а на противоположном конце вход прямоугольных очертаний вел в особую пристройку с двускатной крышей. Дом стоял посреди парка, где деревья перемежались с цветами, среди которых ходят фазаны, утки, гуси и другие птицы ¹⁷⁾.

Очень разнообразны сцены сельской жизни на мозаике II в. или начала III в. из Утины (Удины), расположенной в полу от Карфагена. Здесь мы видим уже не богатую виллу сенатора, а небольшой домик колона ¹⁸⁾. Там же палатка — может быть временное жилье батрака. Пастух, опершись на посох, пасет стадо овец, коз и коров, крестьянин идет за плугом, который

тянет пара быков. В центре осел, подгоняемый палкой, и лошадь, пьющая из колоды воду, которую мужчина достает из колодца-журавля. Сельские сцены окаймлены сценами охоты. Эта большая мозаика была на полу атрия большой виллы, принадлежащей семье Либерии.

Разнообразные типы сельских жилищ, сохранившиеся на североафриканских мозаиках, отражают различия социально-экономического положения землевладельцев. Археологические раскопки и аэрофотосъемки показали, что в I в. существовала цепь укрепленных вилл, образующая Триполитанский лимес ¹⁹⁾. Существовали и укрепленные села, в которых жили мелкие землевладельцы ²⁰⁾. Если архитектура вилл богатых рабовладельцев близка к италийским виллам, изображения которых сохранились на помпейских фресках ²¹⁾, или большим сирийским виллам ²²⁾, то усадьбы более скромных размеров находят аналогию в виллах придунайских областей ²³⁾.

Археологические раскопки позволяют восстановить планы поместий, но об их внешнем виде мы можем судить только по сохранившимся изображениям. Среди последних особо важную роль играют североафриканские мозаики.

Они подтверждают данные письменных источников о сельскохозяйственном профиле африканских провинций. Мы видим на них изображение хлебного поля, оливковых деревьев, виноградников, стад мелкого и крупного рогатого скота, домашнюю птицу. На мозаиках из Цезареи (Шершеля) и из Удины мы видим сцены пахоты. Пахотным орудием является деревянное рало, тип которого восходит еще к древнегреческим пахотным орудиям, чьи изображения мы видим на чернофигурных киликах VI в. до н.э. из Берлинского и Луврского музеев.

В верхнем ярусе большого мозаичного панно из Шершеля изображены два джуха вода, тянущие рало, на которое из всех сил налегает пахарь ²⁴⁾. На заднем фоне два больших оливковых дерева. Можно было бы предположить, что здесь изображена сцена опаживания сада. Однако во втором ярусе мы видим такую же упряжку волов, с трудом волочущих рало, а перед ними идет сеятель с большой корзиной, висящей на шее.

Можно предполагать, что после сбора урожая зерно свозили в сарай с купольными крышами, типа изображенных на мозаике из дома Юлия.

Можно говорить и о наличии двух типов оливковых плантаций: густые оливковые рощи и более редкая посадка деревьев, позволяющая производить посев между деревьями, как на мозаике из Шершеля (Цезарей). Мозаики показывают два способа сбора оливок: сбивание плодов с дерева, как на мозаике из дома Юлия и сбор с ветвей, как на мозаике из Утики. Имеются изображения двух типов виноградников: когда кусты вытянуты в линию с регулярными интервалами (на мозаиках из Утики и Табраки) и в виде беседок, по-видимому, типа арбустума (Цезарей).

Африканские мозаики первых веков н.э., сохранившие нам изображения сельских вилл и сцен сельскохозяйственных работ, являются, как мы видим, важными источниками по истории сельского хозяйства античности.

- 1) Е.М.Штаерман. Кризис рабовладельческого строя в западных провинциях римской империи. М., 1957, стр. 204; Н.А.Машкин. Из истории африканских городов во II-III вв. н.э. ВДИ, 1951, № 2, с. 70-88.
- 2) Г.Г.Дилигенский. Северная Африка в IV-V вв. М., 1961, с. 10 и 19.
- 3) Г.Г.Дилигенский. Ук. соч., с. 78.
- 4) Frontinus. De controversiis agrorum. Gromatici veteres ex recensione C. Lachmanni, I, Berlin, 1848, p. 53.
- 5) Е.М.Штаерман. Ук. соч., с. 201.
- 6) Г.Г.Дилигенский. Ук. соч., с. 88.
- 7) М. Rostovtzeff. Rome. Oxford, 1960, p. 286, pl. XVIII, I.
- 8) Mongi Ennaifer. La civilisation tunisienne a travers la mosaïque. Tunis, 1973, pl. 8; Ш.Андре Жюльен. История Северной Африки. М., 1961, с. 214; воспроизведение мозаики см. в книге И.Т.Кругликовой. Сельское хозяйство Боспора. М., 1975, с. 64, рис. 24.
- 9) S.T. Gsell. Cherchel. Antiquité Iol- Caesarea. Alger. p. 59 et 92, N 60; воспроизведена в книге: В.Д.Блаватский. Природа и античное общество. М., 1976, с. 25.
- 10) Mongi Ennaifer. Ук. соч., с. 21.
- II) Панно воспроизведено в книге И.Т.Кругликовой. Сельское хозяйство Боспора, с. 71, рис. 30.

- 12) R. Cagnat et V. Chapot. Manuel d'Archeologie romaine, Paris, 1920, p. 150, 152, fig. 421.
- 13) Ш.Андре Жюльен. История Северной Африки, с. 214.
- 14) Воспроизведена в кн.: M.I. Rostovtzeff. The Social and Economic History of the Roman Empire Oxford, 1926, pl. XLVII, 2; R. Cagnat et V. Chapot.
- 15) Ш.А.Жюльен. Ук. соч., с. 214.
- 16) Mongi Ennaifer. Ук. соч., № II.
- 17) Mongi Ennaifer. Ук. соч., № 9.
- 18) M.I. Rostovtzeff. The Social and Economic History... p. 290, pl. XLVII; M. Ennaifer, Ук. соч., № 15.
- 19) Г.Г.Дилигенский. Ук. соч., с. 97.
- 20) J. Baradez. Fossatum Africae. Vue aerielle de l'organisation romaine dans le Sud-Algerien. Paris, 1949, p. 360; 1949, p. 360; Г.Г.Дилигенский. Ук. соч., с. 96.
- 21) В.Д.Блаватский. Ук. соч., с. 67, рис. 2.
- 22) G.A. Mansuelli. Le ville del mondo romano. Milano, 1958, p. 103, fig. 18.
- 23) E.B. Thomes. Romische villen in Pannonien. Budapest, 1964, с. 118, рис. 52; с. 276, рис. 145; с. 305, рис. 159, и др.
- 24) A. Ayache. Histoire ancienne de l'Afrique du Nord. Paris, 1964, стр. 49; S. Gsell, Ук. соч., с. 59; В.Д.Блаватский. Ук. соч., с. 25.

Н. А. Онайко

АНТИЧНЫЕ МОЗАИКИ В ГОРОДАХ СЕВЕРНОГО ПОНТА

Самые древние из известных в настоящее время античных мозаик относятся к концу V — началу IV вв. до н.э. Некоторые из них были открыты еще в XIX в. (храм Зевса в Олимпии ¹⁾, Афины ²⁾). В конце 20-х — начале 30-х годов XX века великолепные мозаики V и IV вв. до н.э. были обнаружены в жилых кварталах Олинфа ³⁾. Все эти мозаики выложены из природной гальки различной величины (примерно до 6 см) в известковых вяжущих растворах, которые в свою очередь нередко накладывались на слой раствора, смешанного с камнями. Иногда галька отшлифовывалась или распиливалась и укладывалась плашмя и на ребро. В олимпийских мозаиках использована галька из рек Алфея темно-синего, белого, желтого и красного цветов. В олинфских мозаиках больше всего сине-черной и белой гальки; желтая, красная и зеленая использовались главным образом для обозначения деталей.

Узоры ранних мозаик разнообразны. Великолепной иллюстрацией в этом отношении являются олинфские мозаики, украшавшие полы парадных жилых комнат и вымостки внутренних двориков. Они передают орнаментальные и растительные узоры, в них много фигурных композиций с мифологическими сюжетами. Рисунок мозаик строго симметричен. Фигурные изображения напоминают скульптуру и сюжетные композиции в красно-фигурной вазопиcи того времени. Как отмечают исследователи, они исполнены под влиянием коринфских и ионийских росписей. Орнаментальные узоры из классической пальметки, меандра, растительных побегов и волны, служившие бордюра-

ми в мозаичных вымостках, подражают ковровым рисункам. К узорам ковровых изделий имеют отношение также восточные по своему происхождению сцены охоты и нападения хищников на травоядных.

В некоторых олинфских мозаиках выложены надписи. Одна из них содержит пожелание "Доброй судьбы". Теперь так называются остатки виллы, в которой находится мозаика с этой надписью.

Олимпийские, афинские и олинфские мозаики относятся к позднеклассическому периоду в истории Греции, когда творческое воображение ее художников, достигнув наивысшего расцвета, искало новых путей своего развития.

К этому времени окрепли и греческие города, основанные на северных берегах Понта. Принесли туда свои обычаи, культуру и искусство, греки, с одной стороны, продолжали традиции метрополий, с другой — жадно впитывали культурное наследие туземных племен. Об этом мы можем судить по памятникам северочерноморского античного зодчества, монументальной живописи, скульптуре и разнообразным предметам художественного ремесла, найденным на территории городов и за их пределами. Среди них имеются и остатки мозаичных вымосток. Как уже отмечалось, они были исполнены примерно в то же время, что и вышеупомянутые средиземноморские мозаики. Мы имеем в виду мозаики фанагории. Правда, эти мозаики были значительно скромнее и дошли до нас в плохом состоянии.

Они представляли собой вымостки из синей, красной и желтой галек небольших размеров (3 x 3 x 1 см), поставленных на ребро параллельными рядами и скрепленных цементом. Остатки одной из таких вымосток показывают, что она была украшена шашечным узором. Имеются цементированные галечные полы без узора и настилы из мелкой гальки, плотно уложенные в глине. В.Д.Блаватский и М.М.Кобылина отмечают, что для фанагорийских вымосток V в. до н.э. характерно широкое применение гальки, а также мелкого булыжника. Одна из галечных вымосток занимала площадь 2,77 x 0,93 м. Тщательность, с которой выложены фанагорийские вымостки, позволяет связывать их с монументальными, возможно, общественными сооружениями ⁴⁾.

Мозаик IV в. до н.э. в городах Северного Причерномо-

рия пока не обнаружено, хотя IY в. до н.э. для этих городов был периодом наивысшего экономического и культурного подъема.

Периодом более или менее живого интереса к мозаичной живописи в античных городах Северного Причерноморья были III и II вв. до н.э. Надо сказать, что конец классического периода и начало эллинистического были временем расцвета градостроительства этих городов, когда на их границах воздвигались мощные оборонительные стены, благоустраивались улицы, дома. Особенно наглядно это прослеживается в архитектуре Ольвии этого периода. Богатые комфортабельные дома имели внутренние мощные дворики, комнаты с подвальными помещениями. В некоторых домах полы парадных комнат украшались мозаикой. Наиболее значительной и сложной по композиции и тематике изображений была мозаика, открытая Б.В.Фармаковским в 1902-1903 гг. в одном из богатых ольвийских домов III в. до н.э. Руины этого дома обнаружены в верхнем городе, под Зевсовым курганом ⁵⁾. В настоящее время имеются уже три реконструкции этого дома. Две из них хорошо известны (реконструкции И.Н.Соболева и Б.В.Фармаковского) ⁶⁾, третья предложена совсем недавно С.Д.Крыжицким, который пересматривает строительные остатки, относящиеся к этому дому, а в связи с этим его планировку и назначение мозаик. Он полагает, что мозаики этого дома украшали не дворик, а жилое помещение-андрон ^{5а)}.

Мозаика сохранилась довольно плохо. Однако ее остатки позволяют четко представить себе композицию рисунка: вписанный в квадрат круг и обрамлявшие их бордюры. Что было изображено в круге, сказать трудно, скорее всего какой-то мифологический сюжет. В углах квадрата помещены широкие пальметты с загнутыми вверх кончиками лепестков. В ближайшем к квадрату бордюре изображены попарно спокойно шествующие навстречу друг другу животные (крылатые львы, пантеры, кабаны, грифы), а между ними - пальметты. Крайний бордюр передает узор волны.

Мозаичная вымостка располагалась на искусственной террасе из чередующихся слоев глины и золы. Связующий раствор мозаики - цемянка из извести и песка толщиной 3 см. Целые речные гальки из Буга были выложены в нем плашмя и

на ребро. Фон рисунка - из галек темно-синего цвета, фигуры - из белых, детали - из светло-желтых и буро-красных галек.

Другая ольвийская мозаика украшала пол одного из парадных, возможно, культовых помещений в доме с алтарем в Нижнем городе ⁷⁾. Площадь всего пола этого помещения 16 кв.м, но мозаичная вымостка из гальки занимала в нем не более 5 кв.м, так как с трех сторон она была обрамлена широкой полосой из известкового раствора яркомалинового цвета. На границе между галечной вымосткой и этим раствором сохранились канавки, в которых были обнаружены остатки дерева, указывающие на наличие каких-то заграждений. Толщина слоя цемянки 3 см. Мозаика сохранилась плохо. Центральная ее часть в виде прямоугольника была украшена ромбиками и крестиками, вокруг нее выложены полосы узкой плетенки, широкого меандра и волны (рис. 3). Цвета этой бугской гальки: белый, темно-синий (почти черный) и бурый. План дома с описанной мозаикой, открытой Б.В.Фармаковским в 1909-1910 гг., дает яркое представление об архитектурном облике богатого жилого дома с перистильным двориком ⁸⁾.

Ольвийская мозаика, открытая Б.В.Фармаковским в 1911-1912 гг., также находилась в одном из богатых домов Ольвии второй половины III в. до н.э. ⁹⁾. Галечная вымостка этого пола была составлена из разноцветной гальки в виде пестрого бессистемного узора. Она украшала центральную часть пола и широкую полосу между ней и порогом. Остальное пространство пола между мозаикой и стенами было заштукатурено, как и в помещении вышеупомянутого ольвийского дома. Штукатурка двухслойная, каждый слой толщиной по 2 см; она покоилась на слое из толченого щебня толщиной в 8 см, который лежал на земляной насыпи. Нижний слой штукатурки был окрашен в красный цвет, окраска верхнего слоя, по-видимому, выцвела. Площадь всего помещения свыше 36 кв.м, мозаичного пола - ок. 25 кв.м.

Античная мозаика II в. до н.э. открыта в Херсонесе в 1937 г. Г.Д.Беловым. Она находилась в доме, расположенном в одном из кварталов эллинистического города ¹⁰⁾. Дом полностью не сохранился, так как за время своего существования он перестраивался, и помещение с мозаичным полом пло-

надью в 12 кв.м пристроено позднее. Это помещение было расположено во дворе дома и служило баней. Неподалеку от бани находилась цистерна для хранения дождевой воды. В мозаичном полу четырехугольной неправильной формы, в одном из его углов, имелось углубление для стока воды, обрамленное венчиком пифоса. Мозаика из морской гальки выкладывалась в растворе бетона (смесь извести и песка), который покоился на утрамбованной для этого каменной вымостке. Галька различной формы укладывалась плашмя. На ребро ставились лишь те камни, которые использовались для обозначения контуров изображений и границ между центральным полем и фризом. Галька в основном белого, желтого и темно-синего цвета. Для обозначения некоторых деталей использовались красные и зеленые камни. Это плотный мраморовидный известняк местного происхождения. Темно-синие же камни привозились, как предполагает Г.Д.Белов, из района Георгиевского монастыря, расположенного в 12 км к югу от Херсонеса.

В центральной части мозаичного пола длиной в два метра на темно-синем фоне изображены две молодые обнаженные женщины, непринужденно стоящие у лутерия. Одна из них, по-видимому, занята своей прической, другая, с накинутым на спину желтым плащом, опирается левой рукой на стоящий около нее столб. Фигуры женщины выложены из белых и желтых камней. Контуров их фигур, а также детали тела обозначены узкими свинцовыми пластинками или темно-синей галькой, поставленной на ребро. Между купающимися женщинами изображены голуби. Один из них сидит на краю лутерия, другой летит. Композиционные приемы, определенный ритм движений и расцветка — все это создает впечатление естественных непринужденных поз. Оригинален и своеобразен растительный орнамент, украсивший левый край мозаичного пола.

В докладе на XIУ Международной конференции антиковедов социалистических стран Г.Д.Белов сообщил о том, что за последние годы в Херсонесе обнаружены остатки еще одной, примерно того же времени, мозаики пола из беломраморных овальных камней в сочетании с морской галькой. В богатом доме с этой мозаикой найдены также крупные куски штукатурки с росписью в технике энкаустики II).

Остатки мозаичного пола были обнаружены в одном из

пантикапейских домов II в. до н.э. Сохранились три фрагмента толстого слоя бута на цементе с галькой белого и черного цветов. Рисунок мозаики не установлен. Архитектурные детали, набор обломков расписной штукатурки и рельефных гипсовых украшений свидетельствуют о богатом убранстве домов Пантикапея, раскопанных в 1899 г. 12)

Интересно отметить еще одно сооружение с мозаикой, открытое П.Дюбрюксом в Киммерике. Оно напоминает водоем, стены и пол которого укреплены красным цементом. В цементе, покрывавшем восьмиугольное в плане дно водоема, была, кроме того, выложена галька беловато-голубоватого цвета в виде двойных линий, расходящихся от центра к сторонам восьмиугольника. Дата этого сооружения не установлена 12а).

Мозаик I—IU вв. н.э. в городах Северного Причерноморья можно сказать, нет. Однако напомним, что в 1955 г. на восточной части северного склона горы Митридат, в слоях I—III вв. н.э. был найден фрагмент мозаики из черномраморных кубиков (размером 0,6 x 0,5 см или 0,4 x 0,3 см) на розоватом известковом растворе 12б).

В заключении нашего обзора отметим следующее.

Северочерноморские мозаики античного периода немногочисленны. Сохранность большинства из них также, к сожалению, мало удовлетворительна.

Самые ранние следы мозаичных вымосток зафиксированы в столице азиатского Боспора — фанатории.

Почти все северочерноморские мозаичные вымостки выложены из галек. В одной из херсонесских мозаик кроме гальки использован мрамор, а фрагмент пантикапейской вымостки первых веков н.э. содержал только мраморные кубики.

Периодом наибольшей популярности мозаик в городах Северного Причерноморья пока следует считать III—II вв. до н.э. Эти галечные вымостки выполнены в технике наиболее древнего вида мозаичного набора — *opus barbaricum* 13). В средиземноморских же мозаиках этого периода уже широко применялась геометрически правильная форма кубиков из естественных пород камня и из искусственных смальт, а также иная техника их набора.

Для закрепления мозаичного набора в фанаторийских, ольвийских, пантикапейских и херсонесских вымостках приме-

нялись известково-цемяночные грунты с предварительно подготовленными основаниями пола.

Большинство северочерноморских мозаик украшало полы парадных, в том числе, по-видимому, и культовых помещений общественных и жилых построек. Галечные вымостки иногда комбинировались с оштукатуренными полами красного, по-видимому, символического цвета. Как правило, в домах с мозаичными полами расписаны и стены парадных помещений.

Из речных и морских галек выкладывались главным образом орнаментальные, геометрические и растительные узоры, а также пестрые узоры без определенного рисунка. Подобные орнаменты широко представлены в синхронных мозаиках Средиземноморья. В одной из ольвийских мозаик изображены реальные и фантастические животные. Образы последних, как и геральдические схемы их изображения, получили особенно широкое распространение в античном искусстве с IV в. до н.э. В искусстве Северного Причерноморья они широко использовались в боспорской торевтике этого времени. Изображения ольвийских животных в аналогичных схемах восходят к этой традиции. Отличительными чертами ольвийских мозаик являются классическая симметрия, линейный стиль и декоративность (14).

Декоративность присуща и херсонесским мозаикам, украшавшим пол бани. Этот традиционный сюжет отличается прекрасным исполнением. В изображении фигур отмечена экспрессия и четкость рисунка. Последняя подчеркнута контурными линиями из темной гальки и свинцовых пластин. Этот технический прием в мозаичной живописи получил широкое распространение на Делосе. Свинцовые пластины использованы и в великолепных мозаиках Пеллы, которые стали известны намного позднее херсонесских.

Оригинальность херсонесских мозаик заключается в характере декоративного оформления сцены (асимметричный и нечеткий рисунок орнамента), хотя некоторые его детали находят близкие себе аналогии, например в мозаиках Олинфа с Нереидами. Утрированная форма и живописный характер цветочного мотива херсонесских мозаик типичен для искусства Северного Причерноморья. Она встречается на акротериях, надгробных стелах Боспора и Херсонеса, на полихромных пе-

ликах Боспора и полихромных вазах Ольвии (15).

Сцена омовения заимствована херсонесским мозаичистом из краснофигурной вазописи, хотя и не имеет в ней прямых аналогий (16). В мозаичных вымостках это пока единственное подобное изображение. Его можно сравнить лишь с мозаичными изображениями Граций. Это так называемые *Grazien-Mosaiken*, прекрасные образцы которых имеются, например, в киликийских мозаиках (17). Исследователь этих мозаик Людвиг Будде отмечает, что одной из особенностей в изображениях сюжетов с Грациями является использование в них окружающей обстановки купающихся женщин. В связи с этим он обращается и к херсонесским мозаикам.

Отсутствие мозаик в городах Северного Причерноморья в IV в. до н.э. и незначительные их следы в культурных слоях первых веков нашей эры не умаляют искусства этих городов. Более того, именно в эти периоды северочерноморское искусство, особенно искусство боспорских городов, подарило мировой культуре великолепные памятники архитектуры — боспорские склепы, произведения монументальной декоративной живописи и шедевры торевтики. Эти виды искусства явились характерным выражением северочерноморской греко-варварской культуры в рассматриваемые периоды ее развития.

Золотые боспорские рельефы IV в. до н.э. можно сравнить с античным каменным рельефом, который в период Пелопонесской войны стал таким же популярным видом изобразительного искусства, каким в период греко-персидских войн была вазопись. Именно в боспорской торевтике нашло отражение то богатство изобразительных мотивов, которые были созданы творческим воображением художников поздней классики. Приведем несколько наиболее выразительных примеров сопоставления одновременных мотивов в средиземноморских мозаиках и в боспорской торевтике.

На одной из мозаик Пеллы, относящейся к IV в. до н.э., в сцене "Львиная охота" изображена фигура молодого охотника с мечом. Как уже было замечено в литературе, его поза напоминает статую Гармония из известной группы "Тираноубийцы" Крития и Несиота (18). Юноша передан в стремительном движении вперед с поднятой вверх и занесенной назад правой рукой. Тот же мотив, но в несколько изменен-

ном виде, исполнен в золотых штампованных рельефах обивок ножен скифских мечей, найденных в Чертомлыцкой и Елизаветовском курганах, а также на аналогичных обивках, хранящихся в Нью-Йорке¹⁹⁾. Этот мотив, как и многие другие мотивы золотых обивок мечей, в том числе мотив первой фигуры слева, фигуры так называемого предводителя, в которой узнают афинского полководца Мильтиада — были очень популярны в античном искусстве. Одним из основных источников для их заимствования была монументальная живопись и в частности известная картина "Битва при Марафоне", написанная Миконном и Панэном, работавшими с Полигнотом²⁰⁾.

Другой пример. Одна из олинфских мозаик украшена изображением божества напоминающего изображение змееногой богини в боспорской торевтике (золотой налобник из Цимбалки и др.²¹⁾). Образ этой богини, которая отождествляется с северочерноморским божеством полуженщиной — полуехидной, обитавшей, согласно Геродоту, где-то у Борисфена, был очень популярен в искусстве Северного Причерноморья и позднее. Близкое по содержанию женское божество передано и в одной из помпейских росписей, что дало повод обратившей на это внимание Г.А. Лоус назвать свою статью "Эхо Геродота в искусстве Помпей?"²²⁾.

Далее, среди разнообразных сюжетов, воспроизведенных например в тех же олинфских мозаиках, есть изображение Нерейд, везущих оружие героя Троянской войны — Ахиллу²³⁾. Тот же сюжет передан в рельефах золотых подвесок из кургана Большая Близница и в виде миниатюрных фигурок на золотых серьгах из кургана Куль-Оба²⁴⁾. Сцены из жизни Ахилла на острове Скиросе среди дочерей Ликомеда украшают, как известно, золотые штампованные обивки горитов из Чертомлыцкого, Ильинецкого, Мелитопольского и Елизаветовского курганов²⁵⁾.

Укажем еще на один, популярный в торевтике Боспора сюжет. Это сцены нападения хищников на травоядных животных. Они занимают видное место в украшениях чертомлыцких и куль-обских ваз, в украшениях куль-обских браслетов и других предметов боспорской торевтики²⁶⁾. Аналогичные изображения этого сюжета имеются в олинфских мозаиках²⁷⁾. (рис. 12)

Золотые рельефы боспорских торевтов и мозаики — эти две в общем различные области античного искусства, можно сравнивать еще и потому, что и те, и другие служили декоративным целям. В этом отношении небезынтересно вспомнить и коптские ткани. Их правомерно сравнивают с мозаиками²⁸⁾, но еще больше общего между ними и золотыми боспорскими рельефами. Вотканные или нашитые в виде полос и медальонов узоры коптских туник, плащей и так называемых завес живо напоминают по форме, содержанию (всадники, нереиды, менады, сатиры, растительные мотивы и т.д.) и назначению золотые тисненые пластины и бляшки, украшавшие костюмы, доспехи и погребальные пологи варваров и варваризованного населения Северного Причерноморья.

Показательны также и другие сопоставления. Так, популярные в античном искусстве изображения амазонок в боспорской торевтике нашли сравнительно слабое отражение. Немногочисленны в общем и изображения в ней аримаспов. Зато все эти персонажи, в том числе Аполлон Гиперборейский и фантастические чудовища — грифы широко представлены в тематике краснофигурных ваз так называемого керченского стиля, которые изготавливались в Афинах и импортировались главным образом на Боспор. В данном случае, как видим, афинские вазописцы оказываются в роли художников, щедро восполняющих тематику боспорских торевтов, причем тематику определенного содержания, так ярко прокомментированную Геродотом.

Итак, северочерноморское искусство, развивавшееся в русле общего развития античного искусства, было достаточно богатым и даже весьма оригинальным как по форме, так и по содержанию. Имела место в нем и мозаичная живопись однако очень скромная. Это следует, по-видимому, объяснить не только и даже не столько тем, что желанные мозаики еще не открыты археологами, а той исторической обстановкой, в которой развивалось это искусство. Его направленность определялась как потребностями самих горожан, так и потребностями варварского окружения, что наложило определенный отпечаток на характер античной культуры в Северном Причерноморье.

1) E. Curtius und E. Adler. Die Baudenkmaler von Olympia, II, 1892, S. 180. Atlas, tabl. CV.

2) W. Dorpfeld. Die Ausgrabungen am Westabhang der Akropolis Athenische Mitteilungen. Bd. XIX, 1894, S. 507.

3) D. Robinson. Excavations at Olynthus. Part V; М.М.Кобылина. Открытия в Олинфе. ВДИ, 1939, № 3, с. 200.

4) В.Д.Блаватский. Отчет о раскопках в Фанагории в 1936-1937 гг. Труды ГИМ, вып. XVI, М., 1941, с. 22, рис. 10-12; М.М.Кобылина. Открытия в Олинфе, с. 209; В.Д.Блаватский. О строительном деле Фанагории. ДСИФ, вып. 9, 1950, с. 39; М.М.Кобылина. Фанагория. МИА, № 57, 1956, с. 20.

5) Б.В.Фармаковский. Раскопки в Ольвии в 1902-1908 гг. ИАК, вып. 13, 1906, с. 39-48, рис. 22-25, табл. X-XII; В.Д.Блаватский. Искусство Северного Причерноморья. М., 1947, с. 76; Е.И.Леви и А.Н.Карасев. Дома античных городов Северного Причерноморья. АНГСП, I, М.-Л., 1955, с. 233; A. Vostchinina. Mosaïques Greco-Romaines Trouvees en Union Sovietique. La Mosaïques Greco-Romaine. Paris, 1963, S. 318.

5a) С.Д.Крыжицкий. Жилые ансамбли древней Ольвии. Киев, 1971, с. 48.

6) Всеобщая история архитектуры, т. I, М., 1973, с. 379; Е.И.Леви и А.Н.Карасев. Ук.соч., с. 232.

7) ОАК за 1909-1910 гг., с. 66-68, рис. 73-74.

8) Е.И.Леви и А.Н.Карасев. Ук.соч., с. 229.

9) ОАК за 1911 г., с. 2 сл.; ОАК за 1912 г., с. 4 сл., рис. I; с. 23-26, рис. 39; Е.И.Леви и А.Н.Карасев. Ук.соч., с. 225.

10) Г.Д.Белов. Новая херсонесская мозаика. ВДИ, 1938, № 3, с. 238; Он же. Эллинистическая мозаика. МИА, № 34, 1953, с. 279; Е.И.Леви и А.Н.Карасев. Ук.соч., с. 236; В.Д.Блаватский. Ук.соч., с. 76; A. Vostchinina. Op. cit., S. 315 fig. 1, 2.

11) Г.Д.Белов. Северный район Херсонеса. Тезисы докладов. Ереван, 1976, с. 31.

12) АДЖ, с. 122. Следы галечной вымостки эллинистического времени были зафиксированы и при раскопках Горгииппии в 60-х годах.

12a) И.Т.Кругликова. Киммерик в свете археологических исследований 1947-1951 гг. МИА, № 85, 1958, с. 220-222, рис. I-2.

126) В.Д.Блаватский. Раскопки Пантикапея в 1954-1958 гг. СА, 1960, № 2, с. 171.

13) А.В.Виннер. Материалы и техника мозаичной живописи. М., 1953, с. 25 сл.

14) A. Vostchinina. Op. cit., S. 318.

15) A. Vostchinina. Op. cit., S. 315.

16) Г.Д.Белов. Эллинистическая мозаика, с. 287.

17) Ludwig Budde. Antike Mosaiken in Kilikien. Bd II, 1972, стр. 103, Abb. 229, 230.

18) Н.А.Сидорова. Новые открытия в области античного искусства. М., 1965, с. 135.

19) Н.А.Онайко. Античный импорт в Приднепровье и Побужье в IV-II вв. до н.э. САМ, ДІ-27, М., 1970, табл. XXII, 423 и 424.

20) А.П.Чубова, А.П.Иванова. Античная живопись. М., 1966, с. 42.

21) М.И.Артамонов. Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа. Прага-Ленинград, 1936, табл. 186; D. Robinson, Excavations at Olynthus. Part V, pl. VI.

22) Guitty Azarpary Laws. A Herodotean Echo in Pompeian Art. AJA, vol. 65, N 1, 1961, с. 31.

23) ЖДАІ, 49, 1954, с. 498.

24) М.И.Артамонов. Ук.соч., табл. 296; микроскопические фигурки нереид на куль-обских серьгах были замечены И.Толстым и Н.Кондаковым - РД, II, СПб., 1889, с. 87, рис. 66.

25) Н.А.Онайко. Ук.соч., табл. XX, XXI.

26) М.И.Артамонов. Ук.соч., табл. 169, 170, 237, 238, 241-246.

27) D. Robinson. Excavations at Olynthus. Part V, pl. III.

28) Матье М. и Ляпунова К. Художественные ткани коптского Египта. М.-Л., 1951.

Сокращения

- АДЖ - М.И. Ростовцев. Античная декоративная живопись на юге России. СПб., 1913.
АГСП - Античные города Северного Причерноморья. М.-Л., 1955.
ГИМ - Государственный исторический музей
ДСИФ - Доклады и сообщения Исторического факультета Московского Государственного университета
ММА - Материалы и исследования по археологии в СССР
СА - Советская археология
AJA - American Journal of Archaeology
JDAI - Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts.

Н. А. Онайко

АПОЛЛОНИЙСКАЯ МОЗАИКА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ АФРОДИТЫ И АМУРОВ

При раскопках Аполлонии Иллирийской в 1958-1960 гг. I) на западном склоне северной части городища были открыты руины большого дома, занимавшего свыше 2000 кв. м. Дом был построен в I в. до н.э. - I в. н.э. и существовал примерно до середины IV в. н.э. Он состоял из двух перистильных дворики и большого количества окружавших их помещений парадного, хозяйственного и, возможно, торгового назначения. Имелись при нем и банные помещения - термы. Этот сложный архитектурный комплекс время от времени перестраивался, усовершенствовался, не меняя, однако, основной схемы в своей планировке. Он был воздвигнут из камня и кирпича, в его перистильных дворики стояли когда-то мраморные статуи Афины, Магистрата, Аполлона, сидящего на скале мальчика и другие.

Полы парадных и банных помещений дома были покрыты цемянковыми или мозаичными вымостками. В большом перистильном дворики мозаика украшала и пол галереи портика. Мозаики черно-белые и полихромные. Последних больше, рядом со строгим ритмом бело-черных орнаментальных узоров они внесли в декор внутреннего убранства дома известное оживление. Этому способствовала не только богатая расцветка природного камня (в основном местного песчаника), но и мастерски исполненные многофигурные композиции мозаик. Они передают в основном сцены мифологического содержания. Так, великолепна картина с изображением амазономахии - сжета,

широко распространенного в античном искусстве. Эта мозаика покрывала пол одного из банных помещений, по-видимому, аподитериума ²⁾.

Пол одного из парадных помещений украшен изображением Нереиды на дельфине в окружении морских мифологических персонажей, рыб и других существ ³⁾. Пол другого такого же помещения передает театральную сцену и изображение четырех времен года в виде женских головок ⁴⁾. Все эти мозаики представляют сложные узоры, состоящие из центральной картины различных очертаний и многообразных геометрических орнаментов вокруг нее. Они набраны в конце II и начале III в. н.э., когда обитателями дома осуществлялся один из больших, и существенных для его истории, строительных периодов.

Не меньший интерес представляет еще одна мозаика того же дома. Она покрывала пол сравнительно небольшого помещения, расположенного около комнаты Нереиды. Это помещение, как и банное помещения дома, имело гипокаусты, которые хорошо прослеживаются под провалившейся мозаичной вымосткой пола. Под ней выявлены керамические трубы и столбики из круглых кирпичей, также служившие составной частью

Теплый воздух гипокаустов согревал и стены опираемого помещения. Для этого между кладкой стен и их мраморной облицовкой вставлялись невысокие кирпичные муфты, поставленные рядами, один над другим. Такое их расположение создавало свободную циркуляцию теплого воздуха под полом и в стенах помещения. Так как мозаичная вымостка пола этого помещения держалась на соответствующих конструкциях гипокаустов, то со временем она провалилась между ними и оказалась сильно разрушенной. Только в южном углу помещения мозаика сохранилась сравнительно хорошо. Но, несмотря на эти повреждения, композиция мозаики и ее сюжет удавливаются в общем легко.

Узор мозаики состоит из большой квадратной картины и бордюра. Бордюр шириною в 0,60 м составлен, в свою очередь, из нескольких орнаментальных полос. Первая от края пола полоса шириною в 0,18 м украшена одним рядом небольших малиновых квадратиков на белом фоне. Вторая полоса шириною в 0,13 м состоит из перемежающихся темно-серых и белых треугольников на белом фоне. Третья полоса шириною в 0,22 м

представлена сложной плетеной, оконтуренной узкими темно-серыми полосами. Плетенка набрана из темно-серых, серых, лиловых и белых кубиков. Четвертая полоса бордюра повторяет вторую полосу. И, наконец, рамка шириною в 0,11 м, обрамляющая непосредственно край картины, украшена волнистым орнаментом из темно-серых, серых, белых, желтых и лиловых кубиков.

Картина этой мозаики занимает площадь 1,50 x 1,50 м. В центральной ее части помещена круглая эмблема (диаметр — 1,20 м), оконтуренная полосой в 8 см из темно-серых, серых, белых и лиловых кубиков. В круглой эмблеме, к сожалению, хуже всего сохранившейся, изображена обнаженная женская фигура на дельфине, по-видимому, Афродита. Голова богини была сложена из очень мелких камешков темно-серого, желтого и лилового цвета. Лицо ее не читается, а на шее прослеживается ожерелье из желтых камешков с розоватым медальоном в белой оправе. Дельфин, также плохо сохранившийся, был выложен из кубиков темно-серого, серого, темно-зеленого, зеленого, лилового, желтого и розового цвета.

Остальное поле картины также заполнено мифологическим сюжетом, связанным с представлением о существовании амуров-спутников Афродиты. Так, на юго-западной стороне картины частично сохранилась фигура стоящего амура, за которым влево следует коляска, запряженная птицей, а в ней сидящий амур (сохранились ноги и часть плаща). В противоположную сторону от коляски идет другой амур с развивающимися концами плаща.

На юго-восточной стороне картины амур пытается поймать птицу, за ним идет второй амур с серпом в правой руке (сохранился частично). Третий амур (видна только спина) едет на павлине (сохранились ноги и хвост птицы), за ним, наклонившись вперед, идет четвертый амур с корзиной плодов в руках. В противоположной стороне от него сидит (на пне?) пятый амур и плетет корзиночку.

От первого амура на северо-восточной стороне картины сохранились только верхняя и нижняя части фигуры. Он изображен идущим влево. За ним ехал второй амур в коляске, запряженной птицей. В этой сцене хорошо читается только птица, коляска сохранилась частично, а у амура видна лишь

верхняя часть фигуры без головы, с плетью в правой руке. Остальная часть мозаики на этой стороне картины сильно разрушена.

Северо-западная сторона картины дошла до нас в еще худшем состоянии. По отдельным фрагментам мозаики здесь улавливаются только две фигуры амуров. Один из них как будто плетет гирлянду, другой стоит с пастушечьим посохом.

Под ногами всех амуров изображен фон в виде горизонтальных, а чаще, кривых линий. Так же обозначен фон под колесами повозок и под лапами птиц. Зелень, окружающая амуров, точно живая, склоняет над "землей" свои стебли с тяжелыми цветами и бутонами.

Фигуры амуров, птиц и цветов набраны из более мелких кубиков, чем их фон и орнаментальные мотивы. Детали фигур, особенно лица и волосы амуров, выложены еще более мелкими камешками прямоугольной, треугольной и неправильной формы. Размеры всех камешков такие же, как и в других мозаиках исследуемого аполлолийского дома — от 3-4 до 15 мм. Это, как известно, еще не очень крупная tessera которая характерна для позднеантичных мозаичных вымосток. Как и все другие мозаики этого дома, мозаика с амурами выложена на грунте. Она набиралась техникой прямого набора и отличается тщательной работой. Рисунок мозаики аккуратный и четкий.

В богатой палитре красок природного камня рассматриваемой мозаики доминируют мягкие полутона с контрастными цветами, что было особенно модным в раннесеверовское время — время расцвета полихромного стиля в мозаичных вымостках. В моделировке фигур большую роль еще играет контурный рисунок, а умелое применение светотени создает впечатление пластичности их изображения⁵⁾. Мягкая и нежная расцветка камня соответствует лирическому сюжету мозаики: плывущая на дельфине Афродита и ее веселые и озорные спутники — амуров, которые усердно трудятся на лоне природы среди цветов.

Поэтический жанр картины, создающий впечатление подобной идиллии, восходит к эллинистическим традициям в античном изобразительном искусстве. Об этом свидетельствует и манера изображения персонажей картины: жизнерадостные, ди-

намичные амуров на фоне точно живого ландшафта местности. Одним из признаков датировки этой мозаики является выделение в одном сюжете отдельных сцен, повернутых в разные стороны пола. Точно так же расположены сцены амазономахии в вышеупомянутой мозаике того же дома. Но в центре четырехугольной картины мозаики с амурами помещена еще и эмблема в виде большого круга с изображением Афродиты на дельфине. Вместе с тем, эта мозаичная вымостка еще все-таки не раздроблена на многочисленные мелкие картины, заключенные в отдельные рамки. Поэтому в хронологическом отношении мы поместили бы ее между мозаикой с изображением амазономахии, датированной концом II в. н.э., и между мозаикой комнаты Нереиды в том же доме, которая набрана, по-видимому, несколько позднее, в конце II — начале III вв. н.э.

В мозаике комнаты Нереиды тоже имеется в центре эмблема в виде круга с изображением Нереиды на дельфине, но эта круглая эмблема усложнена вписанным в него восьмиугольником, а остальные изображения вокруг него расчленены на отдельные мелкие картины в богато орнаментированных рамках. Эти черты в узорах мозаичных вымосток, хотя еще и не широко используемые здесь, уже характеризуют более поздний этап их развития. Касаясь оценки художественного достоинства мозаики с амурами, можно сказать, что и в этом отношении они ближе к мозаике с изображением амазономахии.

Сюжеты, связанные с морской стихией, были особенно популярны в мозаиках с конца II в. н.э. Но они чаще всего передают изображение Океана и его сестры и супруги Тефии, а также их многочисленных дочерей Океанид. Дочь Зевса и Океаниды Дионы — Афродита, хотя и имеет непосредственное отношение к этим сюжетам, но все же реже встречается в подобных сценах и, к тому же, чаще изображается не выныривающей из морских волн (отсюда ее прозвище Анадиомена), а плывущей на корабле, дельфине в окружении не братьев и сестры, а в сопровождении своих ближайших спутников — амуров, олицетворявших любовь, дружбу, утешение⁶⁾. Амуров же, выполняя свои "обязанности", нередко сопровождают не только Афродиту, но и других мифологических персонажей например, сидящую Ариадну⁷⁾; изображались они и одни за различными занятиями. Это амуров — наездники на диких животных,

дельфинах, рыбах, птицах; амурь, управляющие запряженными в коляски животными или птицами; амурь - рыболовы, охотники; амурь, занятые сбором винограда, плетением гирлянд из цветов ⁸⁾ и т.д.

Богатый, но еще не доминирующий над фигурными изображениями, бордюр мозаик с амурями также характерен для раннесеверовского времени. Двухцветные рамки из перемежающихся треугольников и рамка из сложной плетенки, находят ближайшие аналогии в мозаике комнаты Нереиды. Разница заключается лишь в том, что в мозаике с амурями ленты такой плетенки составлены не из четырех, а из пяти шнуров, и не на темном, а на белом фоне; раструбообразные фигурки внутри "сердечек" плетенки первой мозаики - двухцветные, что придает им объемность. В целом эта сложная плетенка ("Trichterflechtband") в мозаике с амурями отличается еще довольно сочными формами, что сближает ее с подобными плетенками в мозаиках северовского времени ⁹⁾. Такая плетенка часто украшает и поздние мозаики, но там она встречается в сочетании с другими изобразительными элементами, характерными только для этого времени, и нередко отличается более вытянутыми плоскими и сухими формами ¹⁰⁾.

Итак, публикуемая мозаика знакомит нас еще с одним мифологическим сюжетом, который расширяет наши представления о тематике мозаичного искусства в Аполлонии Иллирийской - одном из крупных городов римской провинции Македонии. Она относится ко второму периоду расцвета полихромных мозаик, к периоду, ознаменовавшемуся общим подъемом провинциального искусства, когда особенно заметно проявилась творческая активность художественной жизни римских провинций.

1) Аполлония Иллирийская. Альбом. М., 1959; В.Д.Блаватский, С.Ислями. Раскопки Аполлонии и Орика в 1958 г. СА, 1959, № 4, с. 166; Н.А.Онайко. Албанская экспедиция 1958 г. КСИА, вып. 83, 1961, с. 21; Н.А.Онайко. Раскопки Аполлонии Иллирийской в 1959-1960 гг. КСИА, вып. 95, 1963, с. 72.

2) Е.Г. Кастананян. Амазономахия на мозаике Аполлонии Иллирийской. КАМ, М., 1966, с. 83.

3) Н.А. Онайко. Мозаики Аполлонии Иллирийской. СА, 1962, № 4, с. 157.

4) Там же, с. 168.

5) M.E.Blake. Mosaic at the Late Empire in Rome and Vicinity. MAAR, v. XVII, 1940, с. 100; K. Parlasca. Die Romische Mosaiken in Deutschland. Berlin, 1959, с. 32.

6) D.Levi. Mosaico. Mosaico e mosaicisti Nell'Antichita. Enciclopedia Italiana. Roma, 1967, с. 21, пус. 23.

7) Ludwig Budde. Antike Mosaiken in Kilikien. Bd. II, 1972, taf. 240.

8) K.Parlasca. Taf. 73; Ludwig Budde. Taf. 37, 39, 41, 44-46, 85, 87; L.Foucher. Inventaire de mosaïques Sousses. 1960, pl. XII, a; XXX, a; D.Levi. пус. 26.

9) K.Parlasca. Taf. 3, 1; L.Foucher. pl. XXb; H.Stern, Recueil General des Mosaïques de la Gaule. Paris, 1963, pl. XLVI, 361 A.

10) Ludwig Budde. Taf. 44; L.Foucher. pl. III. 361 A.

10). Ludwig Budde. Taf. 44; L. Foucher. pl. III.

Сокращения

- КАМ - Культура античного мира. М., 1966.
КСИА - Краткие сообщения Института археологии АН СССР.
СА - Советская археология.
МААР - Memoire of the American Academy in Rome.

И. Р. Пичигин
А. Ф. Бердников

РИМСКИЕ МОЗАИКИ В МУЗЕЯХ МОСКВЫ И ЛЕНИНГРАДА

Античные мозаики, хранящиеся в музеях Москвы и Ленинграда, представляют собой небольшую, но весьма разнообразную коллекцию, собранную путем приобретения на европейских аукционах. Тем не менее, она все же дает представление об эволюции античной мозаики ¹⁾.

Несмотря на малочисленность, исследуемые мозаики четко делятся по цветовой гамме на черно-белые и полихромные. Последние представлены сюжетными, символическими, посвященными и орнаментальными мозаиками. Черно-белые мозаики (блек-аут стили), называемые в научной литературе силуэтными мозаиками, представлены тремя экземплярами.

Самой ранней черно-белой мозаикой в коллекциях является "Пляшущая менада" (инв. № Е 1633) находящаяся в XII зале экспозиции Государственного Эрмитажа рядом с лучшей из всех наших мозаик - "Похищение Гиласа".

Фигура пляшущей менады - постоянной спутницы Диониса, в римской ипостаси Бахуса или Отца Либеры, обращена влево. Менада выложена белыми кубиками, фон черными. Обрамление украшено белым меандром. Силует хорошего рисунка напоминает мотивы помпейских росписей. Обратная сторона залита гипсом. В правой поднятой руке менада держала гроздь винограда. Этот кусок утрачен и заменен при реставрации желтым платком - атрибутом, не свойственным менаде. Мозаика, насколько известно, не была издана. В графе "издано" на хранительской карточке в Эрмитаже также нет никаких пометок ²⁾.

Мозаика может быть датирована по аналогии с помпейской школой I в. н.э.³⁾

Вторая мозаика с черно-белым изображением под названием "Похищение Европы" хранится в Царском Селе г. Ленинграда. Она была центральным украшением пола павильона "Концертный зал", раньше называвшегося "Храмом Дружбы". Павильон был построен в 1782 году архитектором Кварнеги. Мозаика впервые была издана С.Корсунской⁴⁾. По архивным данным она числится среди предметов, купленных антикварным агентом в Риме.

"Похищение Европы" — одна из самых больших мозаик в советских коллекциях. Центральная ее часть — 2,56 x 3,12, размеры вместе с обрамлением — 4,92 x 5,48 м. По мнению С.Корсунской, обрамление взято из другого сооружения и первоначально мозаике не принадлежало. Впрочем, как мы увидим дальше, такое явление встречается повсеместно в мозаиках, приобретаемых в VIII и XIX столетиях, когда торговля римских антиквариатов стала носить широко налаженный характер.

На мозаике в центральной своей части, безусловно подлинной, изображено сказание о красавице Европе, которую похищает любвеобильный Зевс в образе быка и под фанфары тритонов увлекает на Крит. В греческом искусстве, особенно в аттической вазописи, эта тема была излюбленной, в римское время она была широко распространена в стенных росписях и мозаике.

На этой мозаике представлена сидонская царица Европа на быке, который быстро несется влево. Верхняя часть ее тела обнажена, часть накидки прикрывает ноги, другая занята за плечо. Правой рукой она схватилась за рог быка, левой придерживает спадающую накидку. Эрос летит перед ней с факелом и дорожным посохом. Их сопровождает дельфин, дети Посейдона — морские чудовища-тритоны дуют в трубы из раковин, успокаивая морскую стихию. Один из них с флагом, другой с флагштоком. Фигуры тритонов украшены почти орнаментально линиями, моделирующими мускулы и чешую хвоста.

Черно-белая мозаика из Царского села относится к силуэтному стилю, возникшему в августовское время. Этот стиль нашел широкое распространение преимущественно в Италии: Помпеи, Геркуланум, Остия. Наибольшее развитие он получил

в антониновское время. По сюжету изображения царскосельская мозаика наиболее близка родственным мозаикам из Аквилей и Зальцбрука. В результате сопоставления с остальными черно-белыми мозаиками, датированными Кеннером, С.Корсунская датирует "Похищение Европы" самым концом II века нашей эры⁵⁾.

Третья мозаика черно-белого (блек-уайт стиля) хранится в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина. Она принадлежала графам Орловым и Давыдовым и в прошлом была вделана в каменный пол павильона в их подмосковной усадьбе "Отрада". В 1927 г. Л.П.Харко определил античное время мозаики и ее музейное значение. В 1936 г. после десятилетнего пребывания в запаснике Музея она была отреставрирована ленинградским мозаичистом В.А.Фроловым. Размер мозаики 1,06 x 1,31 м. Она сложена из черно-серого гранита и белого мрамора. Размер кубиков колеблется от I до 1,5 куб. см.

Изображены на ней две сражающиеся фигуры Тезея и Минотавра. Тезей вооружен дубинкой (палицей). Схватив Минотавра за рог, Тезей замахнулся, чтобы сокрушить его. Поза Минотавра выражает растерянность пораженного.

Издавая мозаику, Л.П.Харко нашел много аналогий сюжету на критских, позднеминойских, аттических чернофигурных и краснофигурных росписях⁶⁾ и даже — в декоративной живописи Геркуланума и Помпей.

Изучение мозаики в Государственном музее изобразительных искусств привело Л.П.Харко к справедливой мысли о том, что композиция мозаики свидетельствует о влиянии изобразительных традиций, складывающихся на протяжении нескольких веков развития греческого искусства⁷⁾.

Однако вслед за этим, казалось бы, логичным заключением, Л.П.Харко — крупный специалист по нумизматике, приводит три различных варианта в изображениях Тезея и Минотавра на монетах с IV по III вв. н.э., пытаясь доказать статуарность изображаемого прототипа⁸⁾. "Таким образом, мы приходим к выводу, что композиция нашей мозаики, — заключает Л.П.Харко, — не самостоятельная, а, вероятно, повторяет тот же статуарный прототип, который получил свое отражение на медных афинских монетах II в. н.э."⁹⁾

Моделировка мускулатуры выполнена в ней при помощи бе-

рых линий, выложенных не везде аккуратно и в целом утрировано. Л.П.Харко считает, что "росчерки" под ногами Тезея и Минотавра связывают две фигуры в единую группу и совершенно условно воспроизводят постамент, на котором была установлена сражающаяся пара в скульптурном произведении.

С этим мнением Л.П.Харко трудно согласиться. Волнистые и короткие прямые линии в плоскостном изображении появляются в античном изобразительном искусстве гораздо раньше, в 450-х годах до н.э. в кругу вазописца Полигнота. Они символизируют вовсе не постамент, а почву; при этом обычно они встречаются в сложных композициях, являясь элементами робких попыток аттических художников передать перспективу пространства.

Мозаика из "Отрады", будучи по своей художественной ценности произведением невысокого качества, чрезвычайно интересна по стилю и технике выполнения: она также, как и мозаики, широко представленные в Остии и датирующиеся II-III вв. н.э., относится к образцам, продолжающим традиции помпейских черно-белых мозаик. Датировка всех трех мозаик полностью соответствует современным научным представлениям и отражает три основных этапа развития черно-белых мозаик Римской империи.

Дж.Бекатти, резюмируя характеристику черно-белых мозаик, приходит к выводу о том, что они появились в Италии одновременно с позднеэллинистической живописью I в. н.э. Черно-белые мозаики применялись наряду с более дорогостоящими полихромными мозаиками и достигли полной зрелости в первых трех веках н.э.

Великолепные образцы I в. н.э., открытые в Помпеях, выполнены в новой технике, аналогичной технике эллинистических мозаик. Мастерами Остии уже ко II в. н.э. освоен этот стиль и на его основе выработана оригинальная техника, полностью приспособленная к местным условиям. Наиболее яркими образцами мастерских Остии служат мозаики в Палаццо Имперриале, в термах Цезаря, в Центральных термах и термах Нептуна.

В III в. стиль черно-белых мозаик становится более схематичным, с усилением статичных задач, изображением более заметных геометрических мотивов, с использованием для кон-

траста широких черных плоскостей с меньшим числом моделировок внутренних деталей. В этот период усиливается направление к геометрическим абстракциям, восторжествовавшим над остальными мотивами еще в ранние периоды Империи.

В IV в. черно-белая мозаика выходит из моды. Предпочтительней становятся мозаики с фигурными композициями или разделенные на сектора полихромные мозаики типа "Храм Диоскурио" (IО).

Вторая группа мозаик относится к полихромному стилю. Наиболее сложной по композиции и крупной по величине является эрмитажная мозаика римского времени с довольно редким изображением Гиласа — любимца и соратника Геракла, с тремя погубившими его нимфами (инв. № Е 1914). Мозаика представляет собой полукруг с диаметром 4,41 м и высотой 2,42 м. На ней изображены две нимфы, сидящие на скалах. Нимфы держат в руках золотые сосуды, из которых нескончаемым потоком льется вода в расселину между скалами. Густые заросли водорослей и голова третьей нимфы символизируют подводный мир.

Над всей этой композицией в непринужденной позе сидит златокудрый юноша с плащом на плече и развевающимися волосами — это Гилас, живое олицетворение юношеской красоты и мужественности. Мозаика была найдена между Римом и Альбано в 1853 г. и поступила в 1856 г. в Эрмитаж. Впервые мозаика была издана Кизерицким в его каталоге, а впоследствии С.Корсунской в Сообщениях немецкого археологического института в Риме (II).

Мозаика сложена в наиболее широко применяемой технике —opus tessellatum, в той же, что и большинство тунисских, и всех мозаик в коллекциях Москвы и Ленинграда. Материал — мрамор и различные камни голубого, зеленого и красного цвета. Нимфы украшены голубыми нимбами. Плащи их варьируют от светло-коричневого до черного в тени. Сосуды красные. Волосы юноши светло-желтого цвета, локоны моделированы красными штрихами. Изображения переданы в так называемой импрессионистической манере, столь хорошо известной по классической мозаике "Дома Диониса" на Делосе, красными, голубыми, светло- и темно-коричневыми камешками с различными оттенками. Тела фигур переданы розовым цветом с различ-

ными его оттенками. Тут же присутствуют оттенки голубого цвета. Мозаика в целом проигрывает рядом с тунисскими мозаиками и в сравнении со всеми мозаиками, открытыми при археологических раскопках Северного Причерноморья и Колхиды.

Композиция эрмитажной мозаики весьма своеобразна. План композиции имеет треугольную схему, сообщающую изображению глубину и пространственную перспективу. Фигура Гиласа является центральной вершиной композиции.

Фигуры, по словам С. Корсунской, окружены воздухом. Примеры подобного изображения в передаче фигур мы видим на картинах четвертого помпейского стиля.

Передача скалистого ландшафта на мозаике из Эрмитажа очень родственна мозаикам Виллы Адриана, восходящим к прототипам эллинистической эпохи. Композиция их ориентирована в глубину, и фигуры также отдалены друг от друга. Идиллическое настроение, чисто эллинистическое по своей сути, связывает эти мозаики.

Четвертый помпейский стиль служит терминус анте квем эрмитажной мозаике, плоскостность изображения позволяет датировать ее более точно временем Траяна (98-117 гг. н.э.)¹²⁾.

Весьма своеобразным жанром как по композиции, так и по назначению является мозаика "Атрибуты Геракла", экспонируемая в том же XII зале Эрмитажа (инв. № Е 3133). Мозаика куплена у вдовы проф. Фролова. Считалось, что мозаика происходит из Помпей. Как удалось выяснить Л. В. Копейкиной, мозаика была найдена в 40-х годах XVIII столетия в Риме, вблизи Авентинского холма, поскольку это явствовало из монографии одного из первых исследователей античной мозаики Фюриэтти¹³⁾.

Мозаика небольшого размера (0,76-0,67 м) представляет собой прямоугольную эмблему, обрамленную широкой полосой меандра. Выполнена она из кубиков мрамора с небольшим добавлением смальты (0,3-0,4 см). Вверху расположены как бы расставленные на полке различные предметы. В верхней части изображены атрибуты Геракла: палица, черный канфар и маска Геракла. В нижней части композиции - повозка, запряженная двумя кабанами. На передке повозки лежат три блока и на-

кинуто покрывало. Тела кабанов, выложенные из кубиков различных оттенков, обведены темной полосой контура. В манере кладки мозаичист явно подражает живописной технике. Он старается уйти от застылой неподвижности своего материала и передать сочность мазка.

Кладка обрамления, по мнению специалистов, сделана в 40-е годы VIII века (Л. В. Копейкина, А. И. Воцинина, Бьянки-Бондинелли). По типу изображения мозаику следует отнести к жанру натюрморта. Натюрморт появился уже во втором помпейском стиле, т.е. в 80-е гг. I в. до н.э. Наибольшее распространение получает в IV помпейском стиле в 60-е годы I в. н.э.

В нероновское время больше распространены посвященные натюрморты с атрибутами богов. Среди них почти всегда изображается маска божества, которому посвящают натюрморт. Чаще всего это маска Зевса, Геры, Аполлона. Любимым сюжетом служили атрибуты Геракла¹⁴⁾. Как известно, отличительной особенностью мозаик помпейского времени является откровенное подражание так называемой импрессионистической манере эллинистического времени - стремление передать в мозаичной технике многообразие цветовых переходов, всю сложность светотеневой моделировки предметов.

Но уже в середине II в. н.э. художественный язык мозаик резко меняется. Повествовательность искусства помпейского времени заменяется символикой. Художники отказываются от многословного и детального рассказа. Композиции становятся более лаконичными.

Примером такой символизирующей мозаики может служить мозаика "Мальчик июнь" (инв. № Е 1069), выложенная из кубиков смальты и камней различных цветов¹⁵⁾. Мозаика квадратной формы изображает персонификацию месяца июнь. В центре стоит мальчик в короткой тунике, подпоясанной у бедер. В правой руке он держит корзину, наполненную зеленью, в левой - поднос с фруктами. По обеим сторонам от мальчика изображены невысокие столики. На правом лежат морские животные, на левом - две рыбы, третья упала к ногам мальчика. У правого столика внизу корзина с фруктами, над головой мальчика черными кубиками выложена надпись. Вся композиция обрамляет узкая полоса орнамента, выложенного уже в более позднее время.

Две другие мозаики из Царского Села также полихромные и относятся к орнаментальному типу. Мозаика из левого кабинета от входа в павильон представляет собой квадрат со стороной 3,34 м. с вписанным кругом (диаметр 2,17 м). Камни, ее составляющие, четырех различных цветов. Кубики окантовывающей рамки - черно-белые на красном грунте. Центр круга состоит из единого камня с вставленными в него 30 лучами. Спиралевидные деления собственно круга состоят из красных, черных, зеленых и желтых половинок. Эти цвета повторяются в каждой из линий, тем самым создавая впечатление вертящейся звезды. Судя по аналогиям нашей мозаике, опубликованным Гаукером и Чеве, мозаика из Царского Села может быть датирована второй половиной II в. н.э. 16).

Вторая мозаика из кабинета, слева от входа, имеет четырехугольную форму 3,14 x 2,70 м 17). Центр состоит из трех, обрамление - из восьми частей. Состояние мозаики очень хорошее. Кубики камней, из которых сложена мозаика, значительно меньше, чем на остальных описанных нами памятниках (0,005 x 0,008 м) и так крепко прижаты друг к другу, что цемент между ними едва заметен. Полихромная мозаика состоит из семи разных цветовых сочетаний: черного, белого, красного двух тонов, зеленого двух тонов и желтого. С обеих сторон мозаики бегут черные и белые линии. В середине четырехугольника девять прямоугольных фигур. Грунт (основной тон) этих фигур красный и желтый. Краски меняются, высветляясь к белому цвету. Центры этих квадратов образованы звездообразными фигурами. Мозаика со всех сторон может быть продолжена посредством увеличения подобных компонентов. Это создает композиционную схему, которую Регель назвал раппортовой, т.е. нескончаемой.

Число опубликованных мозаик с подобным геометрическим орнаментом невелико. К наиболее близким аналогиям С.Корсунская относит мозаику из Виллы Утины в Тунисе римского времени. Тот же "ковровый стиль" позволил Гаукеру, С.Корсунской отнести эти мозаики к последним годам I в. или самому началу II в. н.э.

1) Задача нашего сообщения - познакомить музейных сотрудников с небольшим материалом, которым обладают крупнейшие музеи нашей страны. Мозаики эти опубликованы в различных, большей частью немецких изданиях, вследствие этого обзор носит компилятивный характер.

2) Хочется поблагодарить хранителя античных мозаик Гос.Эрмитажа И.И.Саверкину за выдачу хранительских карточек и содействие в получении фотографий.

3) См. исследование Дж.Бекатти, посвященное черно-белым мозаикам G. Becatti. Alcune caratteristiche del Mosaico Bianco - nero in Italia. - SICNRS.P., 1965, с. 15.

4) S. Korsunskaja. Romische Mosaiken in Zarskoje Sselo. JDAI 43, с. 360, Abb. 1, Taf. 12.

5) Там же.

6) Л.П.Харко. Мозаика "Тезей, убивающий Минотавра". Собрание ГМИИ им. А.С.Пушкина. СГМИИ, П, М.-Л., 1964 г., с. 12-15, рис. I.

7) Там же, с. 12.

8) Там же, с. 13.

9) Там же, с. 13.

10) G. Becatti, Там же.

11) S. Korsunskaja. Mosaik mit Nylasdarstellung. RM, 45, 1930, с. 166 - 171, Taf. 52.

12) Мозаика, после издания С.Корсунской, вошла в монографию крупнейшего исследования римских мозаик М.Е.Блейка: M.E. Blake. Mosaics of the Late Empire in Rome. - Mem. Am. Ac., 17, 1940, с. 110.

13) Л.В.Копейкина. Античная мозаика "Атрибуты Геракла". - Сб. "Культура и искусство античного мира". Л., 1971 г., с. 76, рис. I.

14) Там же.

15) M.E. Blake, там же, с. 105, таб. 20,2; S. Korsunskaja. Zu den romische Monstsbildern. RM, 48, 1933, с. 281, Taf. 47.

А.И.Вошинина. Античное искусство. М., 1962 г., с. 358, рис. 123.

16) S. Korsunskaja. Romische Mosaiken..., с. 367, Taf. 13.

17) Там же, с. 369, Taf. 14.

З.И.Козлова

АРХЕОЛОГИЧЕСКАЯ КОЛЛЕКЦИЯ КAVKAZA
В СОБРАНИИ ГМИНВ

Среди большого собрания памятников искусства различных эпох и народов в ГМИНВ, археологическая коллекция Кавказа занимает скромное место. Всего в коллекции насчитывается 123 вещи, из них более половины относится к научно-вспомогательному разделу. Из 64 инвентарных вещей — 50 шт. керамики и 14 штук металла. Но даже в этом небольшом количестве собраний древности имеются несколько весьма интересных и ценных памятников.

Коллекция начала складываться из случайных вещей (исключительно керамики), всегда без точного хронологического и территориального (топографического) паспорта, купленных или подаренных музеем частными лицами. Установить точное происхождение вещей теперь не представляется возможным.

За последние годы археологическая коллекция стала пополняться более интенсивно вещами более разнообразными и, к тому же, имеющими всю необходимую документацию, благодаря тому, что сотрудники музея получили возможность работать в археологических экспедициях Института археологии АН СССР, в результате чего в музей стали поступать материалы этих экспедиций. Такова, например, коллекция аланских древностей из раскопок в местечке "Мокрая балка" под Кисловодском, переданная в музей в 1970 г. В.Б.Ковалевской, и небольшая коллекция из дольменов Краснодарского края, переданная В.И.Марковиным в 1971–1972 гг. Несколько сосу-

дов Кобанского периода (XI–УП вв. до н.э.) из Карачаево-Черкессии были добыты музейной экспедицией 1969 г. при раскопках Кобанского могильника у сел. Элькуш.

Хорошую коллекцию разновременной керамики привезли в 1973 году из Армении сотрудники музея, находившиеся там в экспедиции по закупке народного и прикладного искусства. Но, к сожалению, и эта коллекция, переданная из школьного музея в Зангезуре, также оказалась без документации.

Прежде, чем перейти к систематическому разбору коллекции, надо отметить, что в составе нашего собрания группы памятников в основном состоят из вещей производственного и бытового назначения. Поэтому в этой статье более развернутая характеристика дается только тем произведениям, которые имеют большую художественную значимость.

Наиболее древние памятники из нашей коллекции относятся ко времени энеолита (сер. III тыс. до н.э.). Это ваза — курильница (№ 233990 кп), которая представляет собой один из самых важных и интересных периодов культуры Северного Кавказа — Майкопскую культуру (кон. III — нач. II тыс. до н.э.), являющуюся предшественницей и основой таких интереснейших, получивших всемирную известность культур бронзы, как кобанская на Северном Кавказе и колхидская в Западной Грузии (XI–VI вв. до н.э.).

К эпохе неолита и ранней бронзы относится небольшая коллекция из дольменных погребений Краснодарского края. Это четыре небольших сосуда различных форм, порой причудливых, с двумя (№ 23.484 кп) или тремя (№ 23.483) ручками, совершенные по технике изготовления и изящные по форме.

Памятники эпохи бронзы представлены в коллекции тремя сосудами кобанской культуры (XI–УП вв. до н.э.) и небольшой (9 шт.) керамической коллекцией из Армении (№ 23.752 кп — 23.754 кп, 23.756 — 23.759 кп, 24.317 — 24.318 кп).

Собственно бронзой, характеризующей эту эпоху, музейная коллекция не располагает. Хотя некоторое представление о технике и искусстве литья, особенно позднего периода развитой бронзы, дают нам некоторые вещи последующей эпохи раннего железа (с середины I тыс. до н.э.).

Интересна в художественном и историческом отношении бронзовая женская статуэтка (№ 21.920 кп), относящаяся к

I тыс. до н.э. и привезенная в 1969 г. сотрудниками музея из Дагестана. На территории Дагестана, начиная с конца прошлого века, было найдено огромное количество самых разнообразных культовых фигурок, как антропоморфных, так и зооморфных. Но подавляющая масса их — мужские фигурки; женские же статуэтки весьма редки — нам удалось найти всего три подобных фигурки (одна из них хранится в ГИМе, другая в Гос. Эрмитаже и третья в Дагестанском музее истории). Статуэтки такого типа обычно включались исследователями в целом в семью ближневосточно-закавказских изделий мелкой пластики. Женские статуэтки с кубком в руке (такие, как поступившая в музей) связывались к тому же с античным миром. Фигурку же из с. Корода можно отнести к кавказскому варианту ближневосточной мелкой бронзовой пластики, связанной с культом богини плодородия, и датировать ее I тыс. до н.э. (подробнее см. статью Нечушкиной З.И. "Женская скульптурка из с. Корода" в вып. УП сообщений ГМИИВ 1974 г.).

К середине же I тыс. до н.э. (VI—V вв. до н.э.) относится и еще одно произведение бронзовой пластики. Но оно принадлежит уже не к местной кавказской среде, а представляет искусство пришлого (скифского) этнического и культурного слоя, который появляется на Кавказе с VII в. до н.э. Это так называемый "скифский олень" (№ 22893 кп), переданный в музей В.И. Марковиным. Данное навершие представляет собой полый шар, насаженный на втулку и увенчанный фигурой оленя. Наибольший интерес представляет литая фигура оленя. Животное изображено в позе так называемого "летающего галоп" — ноги его как бы сложены под животом, шея вытянута, голова слегка приподнята вверх. Развесистые рога с четырьмя слабо изогнутыми S-образными отростками соприкасаются с приостренными ушами и ложатся на круп животного. Вся поза животного как бы говорит о стремительном беге. Навершие это хранилось в школьном музее ст. Баракаевской. Оно было найдено в урочище "Бенковская поляна". Навершие, вероятно, происходит из крупного кургана, который был разрыт близ ст. Губской во время земляных работ. Всего было найдено четыре одинаковых навершия; о трех из них ничего не известно. Вероятно они являлись навершиями на четыре шеста, поддерживавших балдахин над местом погребения знатного

скифа. И хотя навершия скифского времени подобных типов встречаются на большой территории от Прикубанья до Казахских степей, все же экземпляр из нашей коллекции представляет несомненный интерес, так как он найден именно в той области, где по словам А.П. Смирнова, "искусство скифского времени проявилось чрезвычайно своеобразно в соединении реалистического образа с орнаментальными элементами".

Стилистические особенности описанного изображения позволяют отнести его к первой группе оленьих изображений, согласно десятичной классификации Н.Л. Членовой, и датировать VI в. до н.э.

Следующая эпоха, представленная в нашем собрании — это эпоха раннего средневековья.

Чрезвычайно сложна и интересна эпоха раннего средневековья на Северном Кавказе, с глубокой древности населенном множеством племен, различных по происхождению, языку и особенностям материальной культуры.

Раннесредневековая культура племен Северного Кавказа, занимавших его центральную часть, обычно именуется аланской.

Аланский катакомбный могильник III—IX вв. "Мокрая Балка" расположен в окрестностях Кисловодска. Богатый погребальный инвентарь катакомб представлен различными украшениями (браслеты, кольца), пряжками, накладками, амулетами с солярными, антропоморфными и зооморфными изображениями, серьгами (в частности золотыми, украшенными зернью и шариком-подвеской (№ 23 508 кп), зеркальцами (№ 23519, 23543 кп), бусами (№ 23489, 23525, 23544, 23555, 23557, 23558) и т.д. Керамика, найденная в катакомбах "Мокрой Балки", характерна для аланской посуды VI—VII вв. Всего в коллекции представлено 12 сосудов. Среди них численно преобладают небольшие кувшины черного цвета хорошего лощения. Типологически они связаны с подобными сосудами предшествующих IV—VI вв., которые также представлены в коллекции — в общем те же пропорции и профили, та же конструкция ручки, близкая фактура и, следовательно, технология изготовления, налпнные соски.

На днищах некоторых кувшинов (№ 23570—23571 кп) имеются гончарные клейма, что говорит о существовании уже в

то время ремесленного гончарного производства и профессионалов-гончаров.

Весьма интересна и характерна для аланских памятников схематично выполненная человеческая фигурка с раставленными ногами и руками (инв. 23542 кп). Фигурка эта полностью совпадает с металлической фигуркой из Камунты (Северная Осетия). Такие же фигурки изображены на так называемых "кожаных мешках" из той же Камунты. По мнению И.Т.Кругликовой, которая изучала подобные фигурки из Крыма, они являются амулетами или оберегами, и связываются ею с вторжением в Крым с востока гуннских племен.

Не менее интересны и несколько предметов с изображениями птиц или птичьих голов, композиционно расположенных по кругу. Известно, что птица с глубочайшей древности у многих народов была связана с солнечным божеством, так же как круг и свастика, а птичьи головы, расположенные по кругу по принципу свастики, еще ближе подводят нас к солнечному культу (23530 кп). Еще более интересна подвеска "птичка" (23566 кп). Это небольшое (3,5 x 2,8 см) изображение птицы с птенцом, расположенных крест-накрест и имеющих общее тулово. В изображении птицы, в которой нетрудно узнать голубя, тулово и хвост даны в анфас, а голова с одним глазом повернута в профиль и смотрит вправо. Голова птенца также повернута в профиль и смотрит вверх. Это расположение птиц с клювами, повернутыми по кругу, также представляет композиционное построение свастики. Как известно, голубь на Древнем Востоке почитался священной птицей. В Средней Азии, в Хорезме афригидского времени голубь был птицей, посвященной Анахите, и постоянно сопровождал ее изображения. Это был образ, несомненно входивший в круг представлений о Великой богине - матери всего живого, владычице царства мертвых. Культ птицы был широко распространен и в древних верованиях грузинских племен, а также получил широкое отображение в нартских сказаниях народов Северного Кавказа. Птица в нартских сказаниях является вестником тревоги во время нападения врагов.

Но, сохраняя с одной стороны принципиальную схему "круга-свастики и связанные с этим древние образы и верования, с другой - эта подвеска, как бы изподволь подводит

нас уже к совершенно иному иконографическому образу.

В ней впервые, хотя еще отдаленно и опосредственно, но все же достаточно ясно, звучит совершенно новый мотив, связанный с новой, только что начавшей проникать на Северный Кавказ из Закавказья религии - христианства. Во-первых - это сама основа композиции в виде креста, а во-вторых, есть здесь и более глубокий смысл, связанный с основными христианскими догмами, а именно - мотив троицы (триединства христианского бога: бога сына, бога отца и святого духа в образе голубя) и мотив богородицы с младенцем, где новый, непривычный еще образ антропоморфной богини был заменен привычным символом Великой богини-матери. Таким образом, эта небольшая бронзовая подвеска несет в себе большую смысловую нагрузку, где в сложнейшем клубке переплетены языческая и христианская символика. И этот факт является особенно важным для исследователя, занимающегося раннехристианским искусством, сложением его догматических принципов и канонов, а также и для исследования проблемы синтеза и взаимовлияния культур: языческой и христианской.

На этом, фактически, хронологическая последовательность нашей коллекции обрывается, так как имеющиеся у нас отдельные разрозненные экземпляры керамических сосудов, относящихся к разным векам, начиная от IX и кончая XVI вв., происходят из самых различных мест Кавказа - от Мингечаура и до Зангезура и не представляют собой сколько-нибудь целой и имеющей большое научное значение коллекции. Это сосуды, приобретенные в основном у случайных коллекционеров, до сих пор в музейных картотеках значились просто под общим топографическим названием "Кавказ". Теперь их удалось территориально и хронологически "прописать", но это мало увеличило их научное значение, так как в основном это массовая керамика, не имеющая уникального значения. Ее определение имеет значение для нашей коллекции только в том смысле, что каждая музейная вещь должна иметь свой паспорт и занимать свое вполне определенное место в системе всей археологической коллекции.

Такова в целом археологическая коллекция Кавказа

ГМИИВ.

Т.В.Сергеева

"СОВРЕМЕННАЯ ЖИВОПИСЬ МОНГОЛИИ"
1948 - 1977 гг.

Коллекция современной живописи МНР начала складываться в 1948 году, когда ГМИНВ получил в дар от правительства Монгольской Народной Республики восемь картин ведущих художников страны. Следующим значительным пополнением собрания явилась передача в дар музею с юбилейной выставки, состоявшейся в 1971 г. в Академии художеств в Москве и посвященной 50-летию народной революции в стране, полотен ведущих художников современной Монголии. Коллекция пополнялась и пополняется по сей день приобретением работ монгольских художников с проходящих в Советском Союзе выставок и из частных собраний. В настоящее время коллекция ГМИНВ современной живописи Монголии является крупнейшей в мире после собраний МНР.

С искусством живописи и графики жители Центральной Азии были знакомы с глубокой древности¹⁾. Как память об этом периоде в культуре человечества остались наскальные рисунки, находки которых увеличиваются с каждым годом, благодаря изыскательской деятельности монгольских и советских археологов²⁾.

На протяжении веков на территории, ныне занимаемой МНР, сменилась не одна цивилизация, имевшая свою самобытную культуру и искусство³⁾.

Об изобразительном искусстве собственно монгольского народа источники упоминают, лишь начиная со времени сложения империи Чингиз-хана⁴⁾, по личному указу которого из

завоеванных районов Европы и Азии в глубь империи вывозились искусные ремесленники и художники⁵⁾. В ставках великого хана и его преемников работали художники из Франции, Германии, России, Китая, Персии и других стран⁶⁾. На месте этих ставок (ордо) постепенно вырастают города, очень своеобразные, становящиеся центрами политической и культурной жизни империи⁷⁾. К сожалению, живописи этого периода сохранилось чрезвычайно мало⁸⁾. Империя Чингиз-хана - колосс на глиняных ногах - была разделена уже при его ближайших преемниках, а к концу XIV в. Монголия представляла собой лишь несколько враждующих между собой княжеств,падающих постепенно под власть своих более сильных соседей. Но если политическое объединение было невозможно, то цементирующим началом явилось принятие буддизма-ламаизма⁹⁾. В 1580 г. Монголия официально принимает буддизм учения желтошапочников¹⁰⁾, и в 1586 г. был построен первый буддийский монастырь. С этого времени появляется все больше и больше монастырей, сначала кочевых, затем стационарных; возникает необходимость в произведениях живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства для их украшения. При монастырях складываются художественные мастерские, многие художники из священнослужителей-лам отправляются в Китай и Тибет для изучения канона правил и техники живописи, вааяния и зодчества. В Монголию проникают в большом количестве произведения буддийского искусства, выполненные мастерами Тибета, Гималайских стран, Китая, Индии и даже Юго-Восточной Азии. Однако даже ранние работы художников Монголии отличались своеобразием, говорящем о раннем сложении собственного стиля в каноническом искусстве буддизма. Расцвет его относится к началу XVII - сер. XIX вв. и связан с именем Дзанабадзара - Ундур-гегена (1635-1723), Зая-пандита Халхаского Лувсанпранлэй (1642-1715), Зая-пандита Ойратского Намхайхамцо (1599-1662). Однако этот подъем был сравнительно краток, и уже к кон. XIX - нач. XX вв. в каноническом искусстве Монголии наметились черты кризиса всей идеологической системы, совпавшего с кризисом политическим и экономическим¹¹⁾. В изобразительном искусстве это проявляется в активном проникновении светских мотивов, обращении художников к театру, лубку, карикатуре, светскому портрету¹²⁾.

Однако новое содержание не соответствовало старым канонизированным формам изображения и приемам письма.

Усилившиеся на рубеже века антиманьчжурские и аратские выступления привели к установлению в 1911 году автономии страны, при которой вся светская и духовная власть была сосредоточена в руках богдо-гегена.

Это время характеризуется проникновением в страну, живущей еще по законам глубокого средневековья, цивилизации Европы XIX в. Особенно наглядно это проявлялось в жизни и быте столицы Монголии — Урге. "С одной стороны, огромные буддийские монастыри с храмами китайско-тибетской архитектуры и ярко-белыми юртами-часовнями, тысячи желто-красных монахов в остроконических шапках с четками в руках; пыльная базарная площадь с живописно расположенными группами продавцов в пестрых одеждах; узенькие кривые улочки сплошь состоящие из частоколов и ворот, монголы в цветных тарликах верхом на лошадях с ножами за поясом; монголки с "рогами" и серебряными украшениями на голове; длинные караваны медленно покачивающихся верблюдов с вьюками на спинах... огромное количество собак, стаями бродящих по улицам, грызущих кости и спящих на солнцепеке. А с другой стороны, тут же рядом — телеграф, телефон, автомобили, типография, лавки и магазины, аптеки, русские дома. Здесь столкнулись Восток и Запад, причудливо перемешанные Азия и Европа ¹³⁾.

Вместе с электричеством, автомобилями в Монголию попадают европейские, в основном русские газеты, иллюстрированные журналы, лубки и, наконец, художественная фотография, которая привлекла к себе пристальное внимание монгольских художников своей документальной точностью воспроизведения, передачей объемности предмета изображения, его оцветшенностью и одушевленностью. Монгольские художники в своих работах копируют и подражают приемам фотоискусства, начиная робко осваивать элементы пространственности и светотени ¹⁴⁾. Этот процесс, на первый взгляд кажущийся простым и подражательным, был чрезвычайно сложным, требовавшим изменения всего воспитанного веками мировоззрения и идеологии художников, творчество которых было жестко декларировано не только церковным канонам, но и множеством

средневековых обычаев и пережитков ¹⁵⁾.

Однако период автономии был кратковременным, окончившимся китайской интервенцией ¹⁶⁾, а затем белогвардейским террором контрреволюционеров, бежавших в Монголию из революционной России. Потребовалось несколько лет напряженной борьбы, чтобы изгнать китайских интервентов и уничтожить белогвардейские банды. Большую помощь Монголии оказала Советская Россия. Революционно-освободительная борьба монгольского народа закончилась в 1921 году провозглашением независимости и созданием народного правительства ¹⁷⁾.

Новый период в живописи Монголии связан с революционными событиями, происшедшими в 1921 году и провозглашением в 1924 году Монгольской Народной Республики, что явилось событием чрезвычайной исторической важности. Монголия — одна из самых отсталых стран старого мира при братской помощи страны Советов совершила переход к советскому строю, минуя капиталистическую стадию развития ¹⁸⁾.

Монголия получила тяжелое наследие — отсталое хозяйство, нищету, болезни, почти поголовную неграмотность населения, безграничную власть религии над сознанием народа, веками воспитывавшегося в духе "непротивления злу насильем". В этих условиях одной из актуальнейших становилась задача проведения культурной революции: ликвидация неграмотности среди взрослых, обучение подрастающего поколения — только так можно было приобрести широкие народные массы к новой жизни. В культурно-просветительной и политико-пропагандистской работе активную роль призвано было сыграть и изобразительное искусство.

Прежде всего это относилось к народной картинке-лубку, рисунку, плакату, большое количество которых выпускалось в первые послереволюционные годы в Монголии ¹⁹⁾. Это было не случайно: чрезвычайно популярная среди широких слоев населения, простая и дешевая в техническом исполнении народная картинка-лубок обладала колоссальной мобильностью. В ней участвовали знакомые фольклорные образы — персонажи народных сказок и притч, доносящие до самых глубин народного сознания насущные злободневные темы того времени ²⁰⁾. К сожалению, имена художников, работавших в печати в те годы за небольшим исключением почти неизвест-

ны. Но даже на примере одного из них - выдающегося художника Шаравы Балдугийна (1869-1939) можно представить сколь многообразна была деятельность художников тех лет ²¹).

В начале 1930-х гг. в Монголии начали издаваться иллюстрированные журналы, вокруг которых сплотились писатели, поэты, художники. Их объединяла одна тема - новая жизнь народа. Художники не пренебрегали ни одной стороной действительности, все казалось важным, нужным и... удивительным, что нашло отражение в сюжетах картины; будь то старинный народный праздник - наадом, во время которого в небе пролетает самолет, дети, спешащие в школу или всадник с развернутым знаменем, мчащийся по степи как символ новой жизни.

Другим центром художественной жизни страны сер. 20 - нач. 30-х гг. был Государственный Народный театр в Улан-Баторе, где в разное время работали многие из приехавших в Монголию советских художников ²²). Учеба в театре под руководством опытных педагогов давала возможность молодым художникам овладеть живописью маслом, почти неизвестной в старой Монголии. Закладывались основы мастерства, без которых невозможно профессиональное искусство. Многие известные впоследствии художники получили в театре путевку в профессиональное искусство. Одним из них был художник Гава Лувсангийн (род. 1920), ставший ведущим театральным художником и пейзажистом, первым из художников награжденный Государственной премией МНР (в 1948 г.) ²³).

1930-40-е гг. были в истории монгольского искусства периодом формирования и появления новых видов и жанров живописи, музыки, театра, литературы. Художники совершенствуют живописное мастерство, особенно мастерство живописи маслом. В работах художников тех лет заметны черты подражания европейской живописи. Однако подобная ориентация грозила сознательным отказом от лучших традиций национальной живописи, ее изобразительных приемов, техники, материалов, утратой национального стиля в изобразительном искусстве, уходом из сферы активного творчества целого ряда выдающихся художников, работавших в традициях старого искусства. К началу 50-х гг. эта тенденция была преодолена.

Основы художественного мастерства начинающие художни-

ки получали, сотрудничая в издательствах, работая в Государственном Народном театре, а также в открывшемся в 1934 году педагогическом институте в Улан-Баторе, где преподавал художник Соёлтой. Наиболее одаренные молодые художники посылались на стажировку в СССР.

Итог достигнутым успехам был подведен выставкой, состоявшейся в Улан-Баторе в 1941 г. к празднованию двадцатилетия народной революции. Это было знаменательным событием в жизни страны, которое подвело итог первому этапу становления нового изобразительного искусства. Становилось очевидным, что для успешной творческой деятельности требуется направляющий центр, который сплотил бы вокруг себя художников всей страны. Первоначально таким центром явилось творческое объединение художников при Комитете по делам искусства в Улан-Баторе "Монголизо", возникшее в 1943 г. и просуществовавшее до 1954 г. "Монголизо" объединило в своих рядах около 40 художников. Возглавил его работу художник Чойдог. Для совершенствования живописного мастерства художников при "Монголизо" создаются курсы. Возглавляет их работу художник Ядамсурэн Уржингийн (р. 1909), человек необычайно широких интересов, совмещающий общественную и художественную деятельность ²⁴).

Ядамсурэн мальчиком был отдан родителями в монастырь, где обучался искусству живописи у художника Чойдаша и овладел различными видами прикладного искусства: аппликацией, художественной обработкой дерева и металла. После народной революции перед ним открываются большие возможности и он отдает много сил и энергии общественной деятельности. Ядамсурэн едет в СССР на учебу в Коммунистический университет трудящихся Востока. Вернувшись на родину, он занимается партийной работой, связанной с частыми поездками по стране, во время которых он делает массу зарисовок, собирает произведения народного искусства. Ядамсурэна все больше и больше увлекает задача создания образов людей, с которыми он встречался, их радости и заботы, труд и отдых. Но для этого нужно овладеть всеми секретами живописного мастерства. С этой целью Ядамсурэн в 1939 г. снова едет в СССР на учебу в Московский художественный институт. Живописью маслом он овладевает под руководством И. Грабаря и С. Герасимо-

ва. Великая Отечественная война прервала его занятия. Ядамсурэн возвращается на родину. Возглавив работу курсов при "Монголизэ", он не только учит молодых художников, но и сам много работает.

В 1947 г. Ядамсурэн пишет "Портрет девушки" (собрание ГМИНВ) в технике масляной живописи. Это технически грамотная, но совершенно лишенная какой-либо творческой индивидуальности картина, которая, однако, свидетельствует не об отсутствии чувства цвета у автора, а лишь о дани моде того времени, ставившей вопросы живописности на второй план. Это было присуще и пейзажу, и исторической картине тех лет.

Так действие картины "Нападение волков на стадо" (1948 г. ГМИНВ) художника Цэвэгжава Очирна (1916–1975) происходит в открытой степи – планере, однако автор, не решаясь передать свето-воздушные градации дневного освещения, выбирает вечерние сумерки, скрадывающие яркие открытые цвета. Художника всегда привлекала острота сюжета. Нередко в его работах сюжет – содержание преобладали над живописным решением. ("Укрощение коня" 1963, МИИ МНР). Цэвэгжав становится одним из первых художников, обратившихся к теме труда в его героико-эпическом истолковании.

Интересно, что к теме героизма, подвига, величия народа обращаются и пейзажисты тех лет. Например автор картины "Река Керулен" (1958 г. ГМИНВ) художник Будбазар Цэдэнгийн (р. 1932)²⁵. Этот пейзаж невелик по размерам, но благодаря почти горизонтальной композиции, преобладанию горизонтальных цветовых регистров, художник добивается определенной эмоциональной атмосферы, где господствует ощущение величия природы Монголии. Художник не случайно изображает реку Керулен, на берегах которой произошли многие события истории монгольского народа.

Для творчества монгольских художников, как прошлого, так и настоящего, характерен ассоциативный язык мышления, когда почти за каждым сюжетом и изображением скрывается целый ряд аллегорий и иносказаний.

Рядом с художниками по преимуществу молодыми продолжали творческую деятельность и художники старшего поколения. Один из них – Манибадар Долгорын (1889–1963) – ученик

знаменитого Марзан Шаравы, в совершенстве овладевший искусством станковой и монументальной живописи, многими видами декоративно-прикладного искусства. В коллекции ГМИНВ хранится несколько его работ: "Портрет Сухэ-Батора", "Портрет Чойбалсана", эскизы орнаментов и одна из лучших его работ – картина "Город и деревня" (1947 г.), которую можно рассматривать как предвестник нового национального направления в живописи МНР – "монгол дзураг" ("монгольское письмо").

"Монгол дзураг" – "монгольское письмо" как течение (направление) сложилось в современной живописи МНР в середине 50-х гг.²⁷ Однако у истоков его находились художники старшего поколения, работавшие в конце XIX – нач. XX вв. В "монгол дзураг" возрождаются технические приемы письма (письмо на мелкозернистом грунтованном холсте минеральными красителями на клеевой основе) и стилистические особенности старой монголо-тибетской живописи: многоплановость композиции, преобладание графического элемента, аппликативность, сочетание микро- и макро-элементов в изображении, использование традиций народного декоративно-прикладного искусства со свойственными ему символикой орнамента и цвета. В картинах этого направления большое значение уделяется декоративному обрамлению, которое выполнялось в живописной технике по мотивам народных орнаментов. Становление стиля монгол-дзураг началось с 1956 года, когда почти одновременно появились две работы: Сэнгэцохио "Портрет Шаравы" (1962, ГМИНВ) и Ядамсурэна "Хурчин" (1956, ГМИНВ). Национальная живопись почти сразу завоевала себе многочисленных сторонников, являясь закономерным завершением поиска новых путей в монгольской живописи. Почти одновременно с Ядамсурэном в "монгол-дзураг" начинает работать один из талантливейших художников современной Монголии Сэнгэцохио Адыягийн (р. 1917)²⁸. Он начал заниматься живописью уже взрослым, самостоятельно постигая ее законы. Его работам, очень эмоциональным и экспрессивным, отвечает стилистика "монгол-дзураг", с ее большой декоративностью, чистым звучанием красок, прихотливым движением линий, с аппликативностью и орнаментальностью. В стиле "монгол дзураг" Сэнгэцохио создает исторические полотна, бытовые жанры, портреты-картины.

Сэнгэцохио — художник, интересный своими попытками возродить старые полузабытые техники национальной живописи. Так свою картину "Орхонский водопад" (1962, ГМИНВ) он пишет в старой, полузабытой технике "нагтан" — чрезвычайно красивой и декоративной: по черному фону художник делает контурные прорисовки золотой и серебряной краской, мерцающей на бархатисто-черном фоне, сочетая их с немногочисленными приглушенными цветовыми пятнами.

Происходившие изменения в монгольском искусстве свидетельствовали, что период ученичества закончился, что монгольские художники, овладев всеми достижениями европейской школы и основываясь на лучших традициях старого искусства, создали свой своеобразный стиль не только в "монгол дзураг", но и в живописи маслом. Начиная с конца 40-х гг. монгольские художники экспонируют свои работы на многочисленных зарубежных выставках, вызывая всегда большой интерес.

В 1955 году состоялся I съезд монгольских художников, на котором было принято постановление об организации Союза монгольских художников и принят его устав. Центральное правление и его аймачные отделения сплотили вокруг себя большой отряд художников старшего поколения, который вскоре стал пополняться новыми членами — выпускниками художественных отделений монгольских вузов, получивших специальное художественное образование. Многие из них после учебы у себя на родине посылались для продолжения художественного образования на стажировку в СССР и страны народной демократии.

Одним из них был Цултэм Нямсорын (р. 1923 г.), окончивший в 1951 г. Московский художественный институт им. Сурикова по классу профессора С.В. Герасимова. Герои его картин — передовики труда, лучшие люди страны. На его картине "Ковровщицы" (ММИ, У.Б. 1958 г.) изображены прославленные мастерицы из Баянульгийского аймака, создающие замечательные ковры с причудливыми народными узорами. Помимо жанров и портретов передовиков производства Цултэм любит писать пейзажи монгольских степей. Таков пейзаж, хранящийся в коллекции ГМИНВ — "Дорога" (1971 г.). Широкая степь с па-

сущимися вдалеке стадами, белыми юртами, одинокая фигура верблюда, прислушивающегося к шуму едущих по пыльной степной дороге машин: черты новой жизни, нового времени проникают в самые удаленные уголки страны. Для работ Цултэма, написанных маслом в 50-е — 60-е гг., характерна цветовая сдержанность, приглушенность, которую он преодолел лишь в 70-е гг., открыв для себя силу цвета, его мажорное звучание. Этот новый период в его творчестве, начавшийся картинами "Призыв" (ММИ, МНР 1974) и "Богатая Монголия", нашел свое продолжение в таких работах, как "Жемчужные подвески" (ГМИНВ, 1976) и "Автопортрет" (ГМИНВ, 1978).

Многие художники МНР, работающие в разных манерах и технике, неизменно обращаются к народному искусству, как к источнику неисчерпаемого творческого вдохновения. Собираение, изучение старого монгольского искусства стало целью жизни для многих современных художников МНР. Например, Ядамсүрэн, на протяжении всей своей жизни собирающий коллекцию народного декоративно-прикладного искусства и этнографии; Манибадар, в конце жизни опубликовавший труд многих лет "Образцы монгольских орнаментов" (29). Внес свой вклад в это благородное дело и Цултэм. В 1971 г. он написал монографию "Изобразительное искусство Монголии с древнейших времен до XX века".

Говоря о современной живописи МНР, отмечая наличие в ней двух направлений — европейской манеры письма маслом и монгольского стиля ("монгол дзураг"), не следует проводить между ними границы, ибо часто художники, долго работавшие в масляной живописи, обращались затем к манере "монгол дзураг". Так случилось и с Цултэмом, который в последние годы начал создавать чрезвычайно интересные талантливые произведения в стиле "монгол дзураг" (30).

Кроме того, в каждом из этих направлений работает очень много ярких самобытных художников. Ведущий театральный художник МНР Гава Лувсангийн (р. 1920) начал свою трудовую и творческую деятельность в типографии Улан-Батора. В 13 лет он пришел работать в уланбаторский народный театр — помогал писать декорации, а по вечерам ходил заниматься в организованную при театре студию К. Померанцева. Ныне Гава заслуженный деятель искусства МНР, один из пер-

вых лауреатов Государственной премии, полученной за участие в оформлении первого полнометражного художественного фильма МНР "Цогт Тойдж" ("Степные витязи"), поставленного в 1948 г. В настоящее время в оформлении Гава идут многие спектакли в театре оперы и балета в Улан-Баторе. Он воспитал многих театральных художников: Манвала, Сухбатора и др. Помимо театра, Гава плодотворно работает в станковой живописи. Он — автор замечательных картин о природе Монголии, ее гор и степей. В коллекции ГМИНВ хранится пейзаж Гава "Горы Алтая" (1954). Небольшая по размеру картина написана в нежных серебристо-голубых и розовых тонах, которые контрастируют с резкими фиолетовыми тонами. Художник изобразил вершины гор, царство камня и снега, над которым поднимается высокое ярко-голубое небо.

В последние годы Гава все чаще обращается к сюжетной картине, его привлекает революционная история страны. Этой теме посвящена его картина "Передай Сухэ" (ММИ, У-Б).

Самобытно творчество Амгалан Дандангийн (р. 1933). Начальное художественное образование он получил в художественном училище Улан-Батора под руководством художника Чойдога. Затем Амгалан много занимался преподавательской деятельностью, одновременно продолжая работать в живописи и графике. На протяжении многих лет его работы экспонировались на различных зарубежных выставках. В 1964 году он закончил институт им. Сурикова в Москве. Творчество Амгалан многогранно — он прошел путь от робких ученических работ до произведений эпической значимости.

В собрании ГМИНВ хранится одна из ранних работ Амгалан — копия с картины Одона "Памятник советским воинам на горе им. Чойбалсана" (1954). Это старательная ученическая работа, но интересно то, что для своей копии художник выбирает картину Одона, наполненную большим патриотическим содержанием: память о погибших воинах-освободителях, мирный труд, ставший возможным благодаря их подвигу. Тема Родины, героического труда народа, его борьбы за свободу является основной в творчестве Амгалан, к которой он обращается и в живописи, и в графике.

"Утро нашей Родины" — так называется серия линогравюр, созданная Амгаланом в 1962 г. (ГМИНВ). В его первых работах

только угадывались черты художника-монументалиста, которыми отмечены работы последних лет. Одна за другой создаются им серии картин: диптих "Вера" и "Молитва" (1966, ГМИНВ), триптих "Благопожелание" (1967, ММИ МНР, Улан-Батор), триптих "Культурная революция" (ММИ, МНР, Улан-Батор). Стремление к обобщенной поэтизации образа, его эпической интерпретации привело художника к созданию не только монументальных картин, но и плакатов. Широкой популярностью пользуется его плакат "Минуй капитализм". Амгалан — не только художник, творчество которого устремлено в настоящее, но и тонкий знаток национальной живописи. Однако сюжеты и живописные приемы национальной живописи в его творчестве не сводятся к простому заимствованию, а претерпевают сложную трансформацию. Примером этого могут служить картины диптиха — "Вера" и "Молитва", в которых художник использует прием наложения нескольких контурных рисунков один на другой, свойственный национальной живописи.

В собрании ГМИНВ представлены наиболее значительные работы Амгалан. Например, одна из самых интересных — "Красная пыль" (1967 г.). Тема скачки, единоборства человека и коня очень популярна в искусстве Монголии, но Амгалан предложил столь неожиданную и своеобразную композиционную и цветовую интерпретацию этой темы, что "Красная пыль" стала одним из самых популярных произведений искусства как в МНР, так и за рубежом. Свою композицию Амгалан строит как бы с высоты птичьего полета: распластавшись по земле в бешеной скачке мчатся конь и преследующий его всадник с арканом в руке. Их черные силуэты на изумрудно-зеленом фоне картины окутаны клубами красной пыли, взметнувшейся из-под конских копыт. Фигуры коня и его преследователя образуют S-образную кривую, вписанную в сильно вытянутый по вертикали прямоугольник картины. Этот прием вместе с резким увеличением планов создает ощущение скорости и неудержимости движения, которые подчеркиваются еще и манерой наложения краски. Художник наносит краску на фон сухой плоской кистью, как бы процарапывающей фон, создавая своеобразную фактуру, которая воспринимается как мелькающая во время быстрой езды земля.

У картин Амгалан счастливая судьба — они любимы на-

родом. Графика художника, его картины многократно репродуцируются, на их основе создаются настенные панно.

Наряду с этими двумя направлениями в монгольской современной живописи существует еще один стиль, который можно условно назвать архаизированным. Представителем его является старейший художник МНР Дамдинсурэн Дуламжавин (р. 1909). Мальчиком Дамдинсурэн был определен в монастырь, где изучал живопись. Среди его учителей был и Марзан Шарав

Дамдинсурэн пишет картины, сюжеты которых переносят нас в прошлое Монголии: "Праздник Майдара в Ургэ" (1964, ГМИНВ), "Ургинский надом" (1965, ГМИНВ). Они значительны по размерам, но напоминают миниатюрную живопись — так тонки линии, нежны цвета. В его картинах помимо основного действия, запечатлен целый калейдоскоп событий — веселых и печальных, изображения тысяч людей. И для художника представляется одинаково важным и события, вокруг которых строится сюжет, и события, происходящие параллельно. Эта характерная для средневековой живописи сюжетная транспаренция позволяет художнику воссоздать удивительно интересный мир, нарушить законы станковой живописи с ее принципами единства места и времени. Дамдинсурэн со скрупулезностью ювелира изображает костюмы, детали оружия, украшения и т.д. Для его работ характерна точность этнографа и вдохновение художника.

Дамдинсурэн остается верен и живописной технике своих учителей. Он пишет на мелкозернистом тонком полотне гуашью. Цвета его фонов — нейтральны, приглушены белилами. Краска наложена плотно, ровно. По фону Дамдинсурэн пишет острой тонкой кистью с применением черного контура, напоминающего прописи, применявшиеся в средневековой иконописи. Это своеобразное историко-этнографическое направление живописи МНР 70-х гг. не случайно, а обусловлено усиливающимся интересом к историческому прошлому страны, ее культуре, обычаям, нравам, народному искусству. В настоящее время изучается живописное наследие прошлых веков; в результате этих исследований становятся известными новые произведения, имена их авторов, ранее считавшихся неизвестными, восстанавливаются их биографии и т.д. Эту кропотливую работу ведут сотрудники монгольских музеев: археологи, этнографы, историки, искусствоведы³¹⁾.

82

Среди этого направления живописи, которое примыкает к "монгол-дзураг", интересным явлением представляются работы художника Жанцана, одна из которых "Счастливые восемь коней" (1960) находится в собрании ГМИНВ. Художник написал ее в манере, воссоздающей художественный стиль и язык народной картинки-лубка, с ее образно-ассоциативным мировосприятием, с присущей ей детской наивностью и глубокой мудростью. Сюжет картины в одно и то же время прост и чрезвычайно сложен: изображено восемь коней разных мастей, резвящихся на пастбище. Число 8 — не случайно, оно соответствует в народной фольклористике восьми победам добра над злом. Восемь коней — народный символ счастья и изобилия. И не случайно, что в качестве этого символа выбран образ коня, ибо в жизни кочевника конь играл очень большую роль. Его образ воспет в легендах и преданиях, песнях и гимнах, ему отдали дань и современные поэты и художники³²⁾.

Для современного монгольского изобразительного искусства характерно обращение к литературе. Не только для заимствования отдельных сюжетов, но для создания целых циклов графических или живописных работ³³⁾, по мотивам того или иного литературного произведения.

На ежегодных выставках, которые устраиваются Союзом монгольских художников, а также зарубежных выставках последних лет монгольские скульпторы, графики, живописцы, среди которых с каждым годом становится все больше и больше талантливая молодежь, утверждают новые достижения современного искусства. Новые имена, новые темы, поиск новых изобразительных средств — этот сложный творческий процесс свидетельствует об успехах монгольского искусства.

Так, на выставках в сер. 60-х гг. впервые начал представлять свои работы Чогеом Бадамжавин (р. 1927). Яркая, пронизанная светом живопись, смелое сопоставление цветов, преобладание чисто живописного начала — все это говорило о появлении нового одаренного художника. Его работы были столь не похожи по своему художественному языку на окружающие, столь неожиданны, что первоначально вызвали недоумение, а порой и откровенное осуждение. Но сейчас, у художника много единомышленников, его поддерживает целый

ряд молодых художников. В собрании ГМИНВ хранятся две лучших работы Чогсома. "У Тайхара" (1967 г.) и "Песня горы Хорго" (1966 г.). Это гимн света, величия природы Монголии и ее людей. На картине "У Тайхара" изображена степь и возвышающийся на ней исполинский куб горы Тайхар. У подножия извилистая лента реки с пасущимися на ее берегах стадами. Среди монголов бытует легенда о богатыре Бухбилэге, который, отдыхая на хребте Цаган-Дави, увидел вдалеке у реки дракона. Рассерженный витязь, оторвав скалу, бросил ее в голову чудовища. Так она и осталась лежать на века. Прошли столетия. Юноша-пастух с арканом в руках, верхом на лошади, запрокинув голову, видит как над веками неприступном Тайхаром пролетает самолет.

Чогсом любит прибегать в своих работах к необычайно смелым цветовым контрастам. Он прирожденный колорист. Картина "У Тайхара" может служить примером тому, как смело он сочетает теплые и холодные тона, светлые и темные, нанося краску широкими энергичными мазками. Его картины наполнены светом и воздухом. Он заставляет цвет выступать в качестве пространствообразующего элемента.

Творчество Чогсома впитало в себя лучшие черты "монгол-даураг" и европейской манеры письма. Он - представитель молодого поколения монгольских художников, которые с каждым годом все активнее и интереснее представляют живопись современной Монголии.

- 1) Окладников А.П. Центрально-азиатский очерк первобытного искусства. Новосибирск, 1972.
- 2) Окладников А.П., Запорожская В.Д. Петроглифы Забайкалья. Л., 1970, ч. 2, с. 91.
- 3) Сандаг Ш. По следам истории. Сб. 50 лет Народной Монголии. У.-Б., 1971, с. 6.
- 4) Татаро-монголы в Азии и Европе. М., 1970, с. 16.
- 5) История Монгольской Народной республики. М., 1967, с. 14.
- 6) Плано Кирпини, Вильгельм Рубрук...
- 7) Киселев С.В. Древние города Монголии. С.А. 1957,

№ 2, с. 97, а также L. Jisl, Mongolian journey, L., p. 23.

8) Л.А.Евтюхова. Фрески, найденные под дворцом Угадея в Кара-Коруме. Сб. Древние монгольские города. М., 1965, с. 167-172.

9) История Монгольской народной республики. М., 1967, с. 162, 165-170.

10) Официальное принятие Монголией буддизма нельзя рассматривать как первое знакомство с этим учением. Буддийские монахи были при дворе Чингиз-хана, а Хубилай даже объявил буддизм государственной религией. История МНР, с. 167.

11) История МНР, с. 254. Калинин А. Национально-революционное движение в Монголии. М., 1926.

12) Сономцэрэн Л. Традиции монгольского искусства. "Декоративное искусство", № II, 1971, а также И.Ф.Ломакина. Марзан Шарав. М., 1974, с. 57.

13) И.Майский. Монголия накануне революции. М., 1959, с. 100.

14) В собрании ГМИНВ находится хорошая копия с портрета Тушету - жены хана Насантытоха, написанного художником Сономцэреном на рубеже XIX - XX вв., дающего полное представление об особенностях портретного искусства того времени. Интересно, что до конца 40-х г.г. XX в. в портретном искусстве сохранялась эта жесткая схема композиции и аксессуаров. Об этом свидетельствуют портреты Сухэ-Батора и Чойбалсана, написанные Манибадаром в 1946-1948 гг. (Собрание ГМИНВ).

15) Алексеев В. О некоторых главных типах китайских закладных изображений по народным картинам и амулетам. СПб., 1910, с. 5.

16) История Монгольской народной республики, с. 276.

17) Бурдуков А.В. В старой и новой Монголии. М., 1969, с. 398.

18) В.И.Ленин. II конгресс Коммунистического Интернационала. 19 июля - 7 августа 1920 г. ПСС, т. 41, с. 246.

19) Михайлов Г.И. Культурное строительство в МНР. Исторический очерк. М., 1957 г.

20) Вяткина К.В. Монгольские революционные плакаты. Сб. Музея антропологии и этнографии. 1955, XVI, с. 9-10.

- 21) Сономцэрэн. Художник Шарав. Монголия 1969, № II, с. 14-15. Ломакина И.Ф. Марзан Шарав. М., 1974.
- 22) Ломакина И.Ф. Изобразительное искусство социалистической Монголии. У.-Б., 1970, с. 28; Ее же. Художник Померанцев. Современная Монголия. 1967, № I, с. 14-15.
- 23) Михайлов Г. Культурное строительство в МНР. М., 1957, с. 101.
- 24) Кочешков Н.Б. Мастера монгольской культуры. Байкал, 1971, № 3, с. 35; Его же, Коллекция по этнографии и народному искусству монголов в собрании У.Ядамсүрэнэ. Советская этнография, 1966, № 4.
- 25) Ломакина И.Ф. Изобразительное искусство современной Монголии. с. 51-54.
- 26) Кочешков Н.В. Народное искусство Монголии.
- 27) Ломакина И.Ф. Современное изобразительное искусство Монголии. Искусство, 1971, № 6.
- Сономцэрэн Л. Традиции монгольского искусства. Декоративное искусство, 1971, № II.
- 28) Оболюсина О.Н. Монгольское искусство в Москве. Искусство, 1972, № 6, с. 46.
- 29) Несколько авторских листов из этого альбома хранятся в собрании ГМИИВ.
- 30) Павлов П. Под знаком единства. Искусство, 1974, № I, с. 47-54.
- 31) Одним из итогов этой деятельности явилась ретроспективная выставка "Искусство Монголии", состоявшаяся в 1976 г. в Москве. На ней впервые за рубежом были показаны не только многие работы современных художников МНР, но и шедевры изобразительного искусства прошлого. Впервые стали известны имена художников, чьи работы долгое время считались анонимными. См. "Искусство Монголии" каталог выставки, М., 1976 г.
- 32) О том, какое большое место занимает образ коня в народной поэзии см. сб. "Песни аратов". М., 1974, в пер. Н.Гребнева, а также "Гэсэр". Бурятский героический эпос. М., 1973, в пер. С.Липкина.
- 33) Батсүх. "Легенда о Моринхуре". Амгалан, триптих "Благопожелание". Саналбат "Моя родина" и др.

КАТАЛОГ

произведений современной живописи МНР в собрании ГМИИВ

В каталог включены все произведения живописи Монгольской Народной Республики, поступившие в музейную коллекцию до 1977 года. Произведения группируются по авторам в алфавитном порядке и в хронологической последовательности.

Помимо сведений о произведениях (название, год исполнения, существующие авторские повторения, материал, техника, размеры, подписи, откуда поступило в музей, инвентарный номер) в каталоге указываются выставки, на которой экспонировалось данное произведение, а также каталоги выставок и основные книги и журналы, где оно репродуцировалось или упоминалось.

В качестве дополнительного справочного материала дается краткая биографическая справка об авторах, произведения которых входят в данный каталог. В нее входят год и место рождения, художественные училища и институты, в которых учился художник, с указанием тех лиц, у кого он учился, основные работы в хронологической последовательности. Если художник-живописец работает и в других областях изобразительного искусства, то это указывается дополнительно.

В каталоге приняты следующие сокращения и условные обозначения: х. - холст; к. - картон; ф. - фанера; б. - бумага; м. - масло; акв. - акварель; с. - страница; кн. - книга. т. - темпера; см. - приведенные размеры в сантиметрах

ВООС - Всесоюзное общество культурных связей
ГЭК - Государственная закупочная комиссия при Министерстве культуры СССР
ДХВП - Дирекция художественных выставок и панорам
МИИ - Музей изобразительных искусств (Улан-Батор).

Амгалан Дандангийн

Лауреат государственной премии. Родился в 1938 г. в Дариганге, Восточная Монголия. Учился в 1947-1950 гг. в Художественной школе в Улан-Баторе, в 1964 г. окончил институт им. В.И.Сурикова. С 1950 г. является членом союза

художников МНР, а с 1968 г. - секретарем Союза. В 1963-1965 гг. преподавал живопись в Государственном педагогическом институте, а затем Художественной школе Улан-Батора, в настоящее время является ее директором. Принимал участие в международных выставках в СССР, ВНР, НРБ, ГДР.

1) Молитва. 1966 г.

Б., гуашь; 100 x 70. Слева внизу подпись художника.

Поступила в 1971 г. в дар от правительства МНР с юбилейной выставки 1971 г. 23356 кп.

2) Вера. 1967 г.

Б., гуашь, 100 x 70, Справа внизу надпись: Д. Амгалан. 67.

Поступила в 1971 г. в дар от правительства МНР с юбилейной выставки 1971 г. 23357 кп.

3) Пожелание сыну. 1968 г.

Х., м., 216 x 160, Слева внизу монограмма художника.

Поступила в 1973 г. из ГЗК. Приобретено у автора.

24816 кп

4) Перед выступлением. 1967 г.

Известна под следующими названиями: "Девушка-дариганга перед выступлением"; "В местности Жакан-Шарга".

Х., м., 77 x 195, Справа внизу подпись: Д. Амгалан. 67.

Поступила в 1971 г. в дар от правительства МНР с юбилейной выставки 1971 г. 23343 кп

5) Красная пыль. 1967 г.

16046-1.

Х., т., 75 x 168. Справа внизу подпись: Д. Амгалан. 67.

Поступила в 1971 г. в дар от правительства МНР с юбилейной выставки 1971. Библиография и воспроизведения: О. Обольсина. Работы мастеров. "Искусство", 1959, № 3; И. Потапов. Утро Монголии. "Творчество", 1963 № 9; Л. Энхэ. Иска-

ния и свершения, "Монголия", 1970, № 7; И. Ломакина. Изобразительное искусство современной Монголии. Улан-Батор, 1970, с. 67-68, 71-72; Я. Лхагвасурэн. Художники - знаменательной дате. "Монголия", 1971, № 7; И. Ломакина. Посланец творческой дружбы. "Творчество", 1971, № 6; Н. Кочешков. Утверждая новую жизнь страны. "Творчество", 1971, № 6; Н. Кочешков. Встречи с искусством Монголии. Владивосток, 1971 г.

Балдан Базарын

Член Союза монгольских художников. Родился в 1931 г. в Хэнтэйском аймаке, учился в 1947-1950 гг. в Художественной школе в Улан-Баторе, в 1956-1960 гг. в Художественном институте в Пекине (КНР). Принимал участие в международных выставках.

6) Пейзаж с юртой. 1954 г.

10550-1

Х., м.; 66,5 x 30. Надпись на обороте: копия с этюда художника Одона. Исполнил молодой художник Балдан, 1954.

Поступила в дар от делегации Монгольского общества культурных связей с СССР в 1954 г.

Библиография и воспроизведения: Современное искусство Монголии. Каталог 1968 г.; И. Ломакина. Изобразительное искусство современной Монголии. Улан-Батор, 1971 г., с. 74.

Будбазар Цэдэнгийн

Родился в 1932 г. Работает в графике и технике живописи маслом. Участник выставки в СССР в 1964 г.

7) Река Керулен. 1958 г.

13303-1

Х., м.; 69,3 x 158,7. Справа внизу подпись художника и дата 1958 г. Поступила в 1960 г. из ДХВП.

Библиография и воспроизведения: И. Ломакина. Изобразительное искусство современной Монголии. Улан-Батор, 1970, с. 56, 68; Современное искусство Монголии. Каталог. 1964 г.

Гава Лувсангийн

Заслуженный деятель искусств МНР, Лауреат Государственной премии. Родился в 1920 г. в Восточно-Гобийском аймаке. Работал в типографии Улан-Батора, затем в Государственном театре, одновременно занимался в студии К.И. Померанцева. С 1946-1951 гг. учился в Академии художеств в Ленинграде, в классе профессора М.П. Бобышева. После окончания Академии работает в Государственном театре в Улан-Баторе. В настоящее время является главным художником этого театра.

8) Горы Алтая. 1954 г.

16025-1

Х., м.; 55 x 75. Слева внизу подпись: Л. Гава, 1954 г.

Поступила в дар от правительства МНР в 1971 г. с юбилейной выставки.

9) Юрты. 1966 г.

Б., акв.; 17,2 x 41,2. Слева внизу подпись художника и дата: 1966 г. Поступила из Министерства культуры СССР в 1966 г.

15164-1

Библиография и воспроизведения: И. Ломакина. Изобразительное искусство современной Монголии. Улан-Батор, 1970 г., с. 30-31, 56-57, 59, 63, 65; И. Ломакина. Призвание и влюбленность. Сб. Книга братства. М.-Улан-Батор, 1971 г., с. 183-195; Н. Кочешков. Встречи с искусством Монголии. Владивосток, 1971 г., с. 8-10; Л. Дашням. Портрет художника. М. 1973

Дамдинсүрэн Дуламжавын

Родился в 1909 г. в Хэнтэйском аймаке. Учился в монастырской иконописной мастерской под руководством М. Шаравы. Работает в традициях старой монгольской живописи.

10) Праздник Майдари в Урге. 1964 г.

Х., гуашь; 67 x 205. Слева внизу подпись: Д. Дамдинсүрэн. Поступила в дар от правительства МНР в 1971 г. с юбилейной выставки.

16023-1

11) Ургинский надом. 1965 г.

Х., гуашь; 90 x 130. Справа внизу подпись: Д. Дамдинсүрэн 1965 он.

16024-1

12) На пастбище. 1949 г.

8443-1

Х., м.; 65 x 88; справа внизу подпись: Д. Дамдинсүрэн 1949 он. Библиография и воспроизведения: И. Ломакина. Изобразительное искусство современной Монголии. Улан-Батор, 1970 г., с. 37-38; Каталог. Искусство Монголии. М., 1964 г.; Каталог. Современное искусство Монголии. М., 1968 г.; Альбом. Современное изобразительное искусство Монголии. Улан-Батор, 1971 г.; О. Прокофьев. Современное искусство Монголии. "Искусство", 1964 г., № 1.

Джалсарай

Сведения об авторе отсутствуют.

13) Портрет женщины в национальном костюме. 1948 г.

Х., т.; 55 x 44.

Поступила в дар от правительства МНР в 1949 г. Копия с картины художника Сономцерена. Собрание МИИ, Улан-Батор.

8445-1

90

Библиография и воспроизведения: Г.И. Михайлов. Культурное строительство в МНР. М., 1957 г.

Лусерон

Сведения об авторе отсутствуют.

14) Городской пейзаж. Улан-Батор. 1953 г.

Х.м.; 56 x 100. Справа внизу подпись: Лусерон.

Поступила в дар от правительства МНР в 1949 г.

10280-1

Манибадар Долгорын

Заслуженный деятель искусств, лауреат государственной премии. Родился в 1889 г., умер в 1963 г. Учился в иконописной мастерской у Шаравы. Работал вышивальщиком, резчиком, литейщиком, живописцем. В последние годы жизни занимался преимущественно монументальной живописью.

15) Новая Монголия. 1947 г.

8446-1

Х., т.; 63 x 44. Справа внизу подпись художника.

16) Портрет Сухэ-Батора. 1950 г.

9336-1

Б., т.; 59,5 x 46,7. Слева внизу подпись: Ши жуу. 1950.

Поступила в дар от правительства МНР в 1949 г.

Поступила из ВОКС в 1951 г.

17) Портрет Чойбалсана. 1950 г.

Б., т.; 59,4 x 46,6. Слева внизу подпись: Ши буу. 1950.

Поступила из ВОКС в 1951 г.

9337-1

Библиография и воспроизведения: И. Ломакина. Изобразительное искусство современной Монголии, Улан-Батор, 1970 г., с. 41; Н. Кочешков. Встречи с искусством Монголии. Владивосток, 1971 г., с. 37; Н. Клюева. Серебряное дерево и десять тысяч лет счастья. "Нева", 1964 г., № 1.

Минжур Ц.

Родился в 1910 г. Учился в мастерской иконописца; живописец, работает в технике "монгол дзураг".

18) Лето. 1966 г.

16026-1

Х., т.; 70 x 50. Справа внизу подпись художника: Ц. Минжуур.

1966 г.

Поступила с юбилейной выставки "Искусство современной Монголии" в 1971 г.

Библиография и воспроизведения: И. Ломакина. Изобразительное искусство современной Монголии", У.-Б., 1970 г., с. 38; каталог. Изобразительное искусство современной Монголии. М., 1968 г.; каталог. Монгольское искусство. М., 1971 г.; альбом. Современное изобразительное искусство Монголии. У.-Б., 1971 г. Кочешков Н.В. Народное искусство Монголии. М., 1973 г., с. 38.

Мягмар Г.

Родился в 1941 г. Работает в станковой графике и живописи.

19) Быт новой Монголии. 1954 г. К., М., 38 x 31. 10548-I
Копия с одноименной картины Цэвэгжава.

На обороте надпись на русском и монгольском языках: копия с этюда художника Цэвэгжава. Исполнил молодой художник Мягмар 1954. Подарена делегацией монгольского общества культурных связей с СССР в 1954 г.

Библиография и воспроизведения: каталог. Современное искусство Монголии. М., 1968 г. И. Ломакина. Изобразительное искусство современной Монголии. У.-Б., 1970 г., с. 65; Клоева. Серебряное дерево и десять тысяч лет счастья. Нева, 1964 г., с. 255. Кочешков Н.В., Народное искусство Монголии. М., 1973 г., см., алфавитный указатель.

Намхайцэрен Луваншаравын

Родился в 1913 г. Заслуженный деятель искусств МНР, лауреат Государственной премии МНР. Работает в технике масляной живописи, один из ведущих театральных художников. Участник выставок в Москве в 1964, 1968, 1971.

20) Сухэ-Батор в бою. 1949 г. 8439-I

Х., М., 128 x 169. Справа внизу надпись: Намхай-цэрен 49 он. Подарена правительством МНР в 1949 г.

Библиография и воспроизведения: каталог выставки 1964, М.; Каталог выставки монгольского искусства. М., 1968 г.; каталог. Современное изобразительное искусство Монголии. У.-Б., 1971 г.

Нямсүрэн О

Родился в 1933, умер в 1967 гг. Учился в художественной школе Улан-Батора. Художник-график, работал преимущественно в технике линогравюры.

21) Монгольский государственный театр. 1954 г. 10547-I
К., М., 42 x 23. Надпись на обороте на монгольском и русском языках: копия с этюда художника Чултема, исполнил молодой художник Нямсүрэн 1954 г. Передана в дар от делегации монгольского общества культурных связей с СССР в 1954 г.

Библиография и воспроизведения: Ломакина И. Изобразительное искусство современной Монголии. У.-Б., 1971 г., с. 76; Альбом. Современное изобразительное искусство Монголии. У.-Б., 1971; Кочешков Н.В. Народное искусство Монголии. М., 1973 г., см. алфавитный указатель.

Жанцан Ц.

Сведения о художнике отсутствуют.

22) Восемь коней счастья. 1960 г. 16022-I
Б., Г., 68 x 86. В правом нижнем углу подпись художника: Ц. Жанцан. Передана в дар с юбилейной выставки "Современное искусство Монголии" в 1971 г.

Библиография и воспроизведения: Сономцэрен Л. Традиции монгольского искусства. "Декоративное искусство", 1971 г., № II, с. 22; Обольсина О. Монгольское искусство в Москве. "Искусство", 1972, № 6, с. 46.

Одон Гэлэгийн

Заслуженный деятель искусств МНР, лауреат Государственной премии МНР, секретарь Союза художников МНР. Родился в 1925 г. Окончил художественный институт им. Сурикова (Москва).

23) Вечером, Зимний пейзаж. 1958 г. 1545 дф
Х., м., 122 x 53.

Передана из ДХВН в 1958 г.

24) Портрет пастуха из Улза. 1938 г. 23342 кп
Х., м., 102 x 82.

Дар монгольского правительства с юбилейной выставки 1971 г. Библиография и воспроизведения: каталог "Искусство Монго-

лии", М., 1964 г., каталог "Искусство Монголии". М., 1968 г., каталог "Современное изобразительное искусство Монголии", У-Б., 1971 г.; Ломакина И. Изобразительное искусство современной Монголии, У-Б., 1970 г., с. 56, 65, 67; Лхагвасурэн Я. Художники- знаменательной дате, "Монголия", 1971, № 7, с. 23; Кочешков Н.В. Народное искусство Монголии, М., 1973 г., см. алфавитный указатель, с. 122.

Парэнлэравжа

Родился в 1908 г. Художник-самоучка.

25) Соембо. 1948 г. 8442-И
Х., г., 84 x 83.

Дар правительства МНР в 1949 г.

Библиография и воспроизведения: каталог "Искусство Монголии", М., 1964 г.; Ломакина И. Изобразительное искусство Монголии, У-Б., 1970 г., с. 38.

Сэнгэцохио Адъягийн

Родился в 1917 году в аратской семье, мальчиком учился живописи и резьбе по дереву у художника-ламы Доржа. После революции работал в художественной артели. Большинство его картин исполнено в стиле "монгол дзураг". В 1967 г. в Улан-Баторе состоялась его персональная выставка.

26) Метель. 1967 г. 15594-И
Х., г., 39 x 34.

Поступила из ГЗК в 1969 г.

27) Орхонский водопад. 1967 г. 16019-И
К., г., 53 x 83. Внизу слева надпись: А.Сэнгэцохио 1967.

Поступила в дар от правительства МНР с юбилейной выставки 1971 г.

28) Портрет художника Б.Шарава. 1967 г. 16018-И
К., г., 95 x 75. Слева внизу подпись художника: А.Сэнгэцохио, 1967. Поступила в дар от правительства МНР с юбилейной выставки 1971 г.

29) Соперники. 1967 г. 16017-И
К., г., 123 x 75. Слева внизу подпись художника: А.Сэнгэцохио, 1967 г. Поступила в дар от правительства МНР с юбилейной выставки 1971 г. Библиография и воспроизведения:

Ломакина И. Изобразительное искусство современной Монголии.

У-Б., 1970, с. 45-49; она же, Второе рождение традиции "Советская культура", 1968, № 43, Энхе Л. Сэнгэцохио, "Монголия", 1969, № 2, с. 6; Обольсина О. Монгольское искусство в Москве, "Искусство", № 6, 1972, с. 46-50; каталог "Современное изобразительное искусство Монголии", У-Б., 1971 г.; Кочешков Н.В. Народное искусство Монголии, М., 1973 г., см. алфавитный указатель, с. 122.

Цултэм Нямосорын

Народный художник МНР, лауреат Государственной премии, председатель Союза художников МНР. Родился в 1923 г. в Арахангайском аймаке. Окончил художественный институт им. Сурикова (Москва) в 1951 г. по классу С.В.Герасимова. В 1971 г. защитил кандидатскую диссертацию на звание кандидата искусствоведения по теме: "Изобразительное искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века".

30) Встреча. 1970. 22812-кп
Б., акв., 47 x 71,5.

Поступила в дар от делегации Великого народного хурала МНР в 1970 г.

31) Встреча. 1970 г. 22973-кп
(эскиз картины "Встреча")

Б., акв., 48 x 63.

Поступила в дар от делегации Великого народного хурала МНР в 1970 г.

32) Дорога. 1971 г. 23344-кп
Х., м., 82 x 160.

Поступила в дар от правительства МНР с юбилейной выставки 1971 г. Библиография и воспроизведения: Лхагвасурэн Л. "Художники-знаменательной дате", "Монголия", 1971 г., № 7, с. 23; Бадамханд, Лх. "Палитра- яркая, самобытная", "Монголия", 1971 г., № 6, с. 16-17; Ломакина И. "Изобразительное искусство Монголии", 1970, У-Б., с. 55, 62-64, 67-68; она же, "Современное изобразительное искусство Монголии", "Искусство", 1971 г., № 6, с. 42-49; Сергеева Т. "Творчество Нямосорына Цултэма", "Искусство", № 6. 1977.

33) Жемчужные подвески. Х., м., 100 x 80 см. 3659.
Поступила из ГЗК МК СССР в 1977 г. Библиография и воспроизведения: каталог выставки "Нямосорын Цултэм", М., 1977 г.;

Сереева Т.В. "Нямсорын Цултэн", "Искусство", 1977, №6.
34) Автопортрет.
Х., м., 1973 г.; 74 x 59.
Библиография и воспроизведения: см. "Жемчужные подвески".

Цавагжав Очирын

Заслуженный деятель искусств МНР, лауреат Государственной премии МНР. Родился в 1916 г. в Восточно-гобийском аймаке в семье пастуха. Окончил художественную школу в Улан-Баторе по классу Б.Соелтоя, одновременно занимался в студии К.И.Померанцева. Участник выставок в СССР в 1964, 1968 и 1971 гг.

35) Нападение волков на стадо. 1948 г. 8440-1
Х., м., 125 x 200.

Поступила в дар от правительства МНР в 1949 г.

Библиография и воспроизведения: каталог "Искусство Монголии", М., 1964 г., Каталог "Искусство Монголии", М., 1968 г.; Ломакина И. "Изобразительное искусство Монголии", У-Б., 1970 г., с. 51-54, каталог "Современное изобразительное искусство Монголии", У-Б., 1971 г.

Чогсом Бадамжавын

Родился в 1927 г. Окончил художественное училище в Улан-Баторе по классу У.Ядамсурега, затем окончил Институт международных отношений (Москва). Звание художника получил за копию с картины И.Е.Репина "Иван Грозный и сын его Иван". В настоящее время совмещает творческую деятельность с преподавательской работой.

36) Пейзаж Хорго (Песня горы Хорго). 1966 г. 23341-кп
Х., м., 185 x 110.

Поступила в дар от правительства МНР с юбилейной выставки в 1971 г.

37) У Тайхара. 1967 г. 23340-кп
Х., м., 150 x 205. Справа внизу подпись автора: Б.Чогсом.

1967. Поступила в дар от правительства МНР с юбилейной выставки в 1971 г. Библиография и воспроизведения: Ломакина И. "Изобразительное искусство современной Монголии", У-Б., 1970 г., с. 61; Обольсина О. Монгольское искусство в Москве, "Искусство", № 6, 1972 г., с. 44-50; каталог

"Современное монгольское искусство", М., 1968 г.; альбом "Современное изобразительное искусство Монголии", У-Б., 1971 г.

Чойдог Додийн

Родился в 1917 г., умер в 1956 г.

Учился в Художественном институте им. Сурикова (Москва) в 1942-1945 гг. Сотрудничал в журнале "Матар", активный участник создания "Монголизо" и Союза художников МНР.

38) Намсарай - лучший скотовод страны. 1948 г. 8444-кп

Х., м., 84 x 64. Справа внизу подпись художника: Чойд,
1949 г. Передана в дар от правительства МНР в 1949 г.

Библиография и воспроизведения: Ломакина И. "Изобразительное искусство социалистической Монголии", У-Б., 1970, с. 30-31.

Шагдарсүрэн Д.

Родился в 1924 г. Художник-самоучка, работает в стиле "монгол дзураг".

39) Яки у Тайхара. 1969 г. 22369-кп

Б., т., 26,2 x 16,8. Справа внизу подпись художника: 1969,
Д.Шагд.-Подарена ГМИИВ частным лицом в 1969 г.

Библиография и воспроизведения: "Кочешков Н.В. "Народное искусство Монголии", М., 1974 г., см. алфавитный указатель, с. 122.

Ядамсүрэн Уржингийн

Народный художник МНР, заслуженный деятель искусств, лауреат Государственной премии. Родился в 1905 г. Живописи учился в монастыре у художника-ламы Чойдаша. Учился в Коммунистическом университете трудящихся Востока в Москве, а затем в художественном институте им. Сурикова (Москва). Работает в технике масляной живописи и "монгол дзураг".

40) Портрет девушки. 1949. 8441-кп
Х., м., 90 x 65.

Передана в дар от правительства МНР в 1949 г.

41) Девушка, играющая на шанзе. 1958 г. 15163-1
Х., т., 46 x 35.

Передана из МК СССР в 1963 г.

- 42) Старик-сказитель. 1958 г. 23349-кп
Б., г., 68 x 86. Справа внизу подпись художника.
Подарена правительством МНР с юбилейной выставки в 1971 г.
- 43) Девушка, играющая на шанзе. 1959 г. 16021-1
Б., г., 85 x 68.
Подарена правительством МНР с юбилейной выставки в 1971 г.
- 44) Монгольский национальный праздник -надом. 1960 г.

13777-1
Б., акв., г., 80 x 55,5. Справа внизу подпись художника.
Картина передана из ДХВП в 1961 г.
Библиография и воспроизведения: Гомбодорж Г. О творчестве художника У.Ядамсуреана. "Новости Монголии", 1965 г., № 40;
Кочешков Н. В гостях у Ядамсуреана, "Советская культура", 1971, от 10 июля; Ринчен Б. "Выставка зрелого мастера", "Правда", 1966, № 18.

45) Неизвестный художник. Кочевье. 1955 г. 18074-1
К., м., 21 x 31.
Картина была передана из ВОКСа в 1955 г.

БИБЛИОГРАФИЯ

к каталогу "Современная живопись МНР в собрании ГМИИВ"

- Бадамдорж Г. Пути в искусство. "Современная Монголия". 1962, № 3.
- Базарсан Д. Современность - главная тема. "Социалистическая Монголия". 1962, № 1.
- Банзрагч Н. У художников Улан-Батора. "Монголын сонин". 1958, № 1.
- Бельский Н. Изобразительное искусство монголов. "Современная Монголия". 1941, №№ 2-3.
- Бубнова Л. Художники Монголии. "Искусство", 1957, № 1.
- Ванган Л. Искусство МНР (1921-1955). "Современная Монголия". 1956, № 1.
- Виноградова Н. Вот она Монголия. "Искусство". 1969, № 1.
- Владимирский Л. На земле Сухэ-Батора. "Искусство". 1971, № 7.
- Воронов Н. Современное монгольское искусство. Вестник истории мировой культуры, май-июль 1959.
- Вяткина К. Монгольские революционные плакаты. Сб. музея антропологии и этнографии, вып. XVI, 1955.
- Галбадрах Т. Лениниана в изобразительном искусстве Монголии. "Искусство", 1971, № 7.
- Галбадрах Т. Монгольское искусство за 50 лет. "Искусство", 1974, № II.
- Гатаулина Л. МНР в социалистическом содружестве. М., Наука, 1964.
- Герасимов С. Социалистический реализм ведет и побеждает. "Советская культура" от 25.12.1958.
- Глухарева О. Смотр социалистического искусства. "Современный Восток". 1959, № 4.
- Гомбодорж Г. О творчестве замечательного монгольского художника У.Ядамсуреана. "Новости Монголии", 1965, № 49.
- Дорж Л. На выставке произведений уланбаторских художников. Очерк о работах, выдвинутых на выставку, посвященную XIII съезду МНРП.
- Клюева В. Монгольские кустари, "Вокруг света", 1951, № 9.
- Клюева В. Народное творчество Монголии. "Современная Монголия". 1958, № 4.

- Клиева В. Серебряное дерево на 10 тысяч лет счастья. Таланты народной Монголии. "Иностранная литература". 1961, № 12.
- Кочешков Н. Народное искусство Монголии. "Нева", 1964, № 7.
- Кочешков Н. Новые произведения монгольских живописцев. "Современная Монголия". 1964, № 12.
- Кочешков Н. Монгольский орнамент. "Современная Монголия". 1965, № 3.
- Кочешков Н. Золотые руки дарханов. "Азия и Африка сегодня". 1966, № 1.
- Кочешков Н. В стиле "монгол дзураг". "Советская культура". 1966, № 67.
- Кочешков Н. Монгольская народная живопись. "Новости Монголии". 1966, № 71.
- Кочешков Н. Искусство, рожденное в юрте. О развитии монгольского национального искусства. "Дальний Восток". 1969, № 4.
- Кочешков Н. Искусство древнее и вечно молодое. "Байкал". 1970, № 4.
- Кочешков Н. Живопись народов Монголии. "Творчество". 1971, № 5.
- Кочешков Н. Мастера монгольской культуры (об изобразительном и прикладном искусстве МНР). Байкал, 1971, № 3.
- Кочешков Н. В гостях у Ядамсурэна. "Советская культура" от 10.7.1971.
- Кочешков Н. "Утверждая новую жизнь страны". "Творчество". 1971, № 8.
- Кочешков Н. Монгольская национальная живопись и ее традиции. "Искусство". 1973, № 12.
- Кравченко П. Художники Монголии. "Огонек". 1957, № 9.
- Кукров К. Волнующие радостные встречи. "Советская культура". от 29.6.1971.
- Ломакина И. Марзан Шарав - народный художник. "Советская культура", 1966, № 112.
- Ломакина И. Художник Померанцев. "Современная Монголия". 1967, № 10.
- Ломакина И. О жизни и ее хозяине. "Советская культура". 1967, № 33.

- Ломакина И. Монгольский плакат. "Современная Монголия", 1968, № 7.
- Ломакина И. Второе рождение традиции. "Советская культура". 1968, № 43.
- Ломакина И. Современное изобразительное искусство Монголии. "Искусство", 1971, № 6.
- Ломакина И. Посланец творческой дружбы. "Творчество". 1971, № 6.
- Лувсан-Цэрэн. Плакаты монгольской революции. "Современная Монголия", 1964, №№ 3-4.
- Машлат Б. Культурное строительство. В сб. "30 лет Монгольской народной революции" (1921-1951, У-Б., 1951.
- Метельский Н. Палитра народная. Сб. "Под солнцем дружбы". М., 1971.
- Михайлов Г. Культурное строительство в МНР. Исторический очерк. М., 1957.
- Обольсина О. Работы мастеров МНР. "Искусство". 1959, № 3.
- Обольсина О. Монгольское искусство в Москве. "Искусство". 1972, № 6.
- Павлов П. Под знаком единства. Международная художественная выставка в Софии. "Советское искусствознание". М., 1974.
- Прокофьев О. Современное искусство социалистических стран Востока. М., 1961.
- Ринчен. Из нашего культурного наследия. Сб. статей. У-Б., 1958.
- Солнцев В. Семь дней в Монголии. "Азия и Африка сегодня", № 4.
- Сономцэрэн Л. Художник Шарав. "Монголия". 1969, № 7.
- Сономцэрэн Л. Дело жизни. "Монголия". 1968, № 4.
- Сономцэрэн Л. Традиции монгольского искусства. "Декоративное искусство". 1971, № 11.
- Социалистическое искусство и действительность. Стенограмма обсуждения выставки произведений изобразительного искусства социалистических стран в Москве. М. "Искусство". 1959.
- Сэнгэцохио А. Образ Сухэ-Батора в искусстве. "Современная Монголия". 1964, № 2.

- Тихомиров А. Искусство социалистических стран. "Знание", серия 6, 1959.
- Цултэм П. Навстречу полувековому юбилею. Искусство. 1971, № 6.
- Цултэм П. Национальная живопись и ее традиции. "Монголия". 1973, № II.
- Членов. Новое искусство новой Азии. "Новое время". 1951, № I.
- Энхэ Л. Художник-лирик. "Современная Монголия". 1963, № 12.
- Энхэ Л. Юбилей художника Намхайцэрэна. "Современная Монголия". 1964, № I.
- Энхэ Л. "Сэнгэцохио. Монголия. 1969, № 2.
- Энхэ Л. Искания и свершения. Монголия. 1970, № I.

В. Л. Сычев

КОСТЮМ КИТАЯ В СОБРАНИИ ГМИНВ

Коллекция костюма Китая в собрании ГМИНВ состоит из отдельных предметов, входивших в комплексы официального и неофициального костюма привилегированных слоев китайского общества периода маньчжурского господства (1644-1911 гг.), или цинского (по традиционной терминологии) времени. В нее включены также купоны, заготовки, знаки различия и элементы отделки, предназначенные для изготовления костюма.

Основа коллекции сложилась в 1930-х, начале 1940-х годов, когда музеем было передано большое число образцов китайского костюма из музеев Таганрога и Иваново-Вознесенска и из Музея народов СССР. В 1957 г. поступили 25 прекрасных вышивок для женского костюма из собраний императорского дворца "Гугун" в Пекине. Интенсивно пополняется коллекция в последние годы - более трети общего числа ее предметов было приобретено или поступило в музей начиная с 1960 г.

Являясь собранием музея искусства, коллекция комплектовалась из предметов, имеющих прежде всего высокую художественную ценность. В этом отношении можно особенно выделить такие прекрасные образцы узорного ткачества и вышивки, как знак различия китайского чиновника ХУП в. (№ 29 каталога), женские кофты начала ХУШ в. (№№ 21 и 22), уже упоминавшиеся вышивки из дворца "Гугун" (№№ 61-85).

В то же время коллекции представляет значительный интерес с исторической и этнографической точки зрения. В частности, можно отметить халат наследного принца начала ХУШ в. (№ 1), халат императора Цзя-цина (№ 3). Различные формы и

и варианты костюма чиновничества, знати и маньчжурского двора XIX в. дают богатый материал по истории материальной культуры Китая.

Коллекция цинского костюма, хранящаяся в ГМИИВ, является одной из крупнейших в нашей стране, уступая по своей полноте лишь собранию Музея антропологии и этнографии в Ленинграде.

х х х

Костюм Китая цинского времени представляет собой своеобразное явление. Маньчжуры, установившие свое господство в стране в середине XVII в., принесли с собой костюм, в котором были сплавлены воедино элементы одежды народов, участвовавших в сравнительно позднем этногенезе маньчжуров или находившихся с ними в этнокультурных контактах перед их приходом в Китай. Среди последних были и сами китайцы, почему маньчжурский костюм впитал в себя и некоторые китайские черты. После завоевания Китая маньчжуры не только сами сохранили свой костюм, но и обязали его носить всех китайцев, занимавших в государстве официальные посты. Китайцам было предоставлено право по выбору продолжать носить китайскую одежду или облачиться в костюм, предписанный законами маньчжурских императоров. Если не считать отдельные детали, такие как особые туфли для маленьких забинтованных ног китайцев или круглые шапочки, которыми иногда китайцы, нарушая предписания законов, заменяли маньчжурские головные уборы, официальный костюм в основном был единым и у мужчин, и у женщин. Неофициальная одежда китайцев и маньчжуров также почти ничем не различалась. А у женщин неофициальный костюм имел два варианта — для китайцев и для маньчжурок. Ни весь сформировавшийся таким образом комплекс одежды цинского времени, ни большинство его главных элементов не имели чисто маньчжурского или исконно китайского происхождения, а были результатом сложного и длительного процесса взаимовлияний различных культур. Более подробно об этом процессе автор писал в работе, посвященной проблеме генезиса одежды южных китайцев (СС, стр. 211-219).

1. Официальный костюм

Законами было установлено несколько форм официального

костюма, две главные из которых — "чаофу" ("придворная одежда") для жертвоприношений и самых торжественных церемоний и "цзифу" ("праздничная одежда") для менее важных церемоний — представлены в музейной коллекции. Каждая из этих форм как у мужчин, так и у женщин, состояла из длинного, до щиколоток, халата и надеваемой поверх него чуть более короткой кофты или безрукавки. Официальный костюм сравнительно подробно исследован автором в книге "Китайский костюм" (КК), к которой с целью экономии места мы будем часто отсылать читателя.

Мужские халаты. В этот раздел включены мужские халаты "чаопао" формы "чаофу", а также "лунпао" и "манпао" формы "цзифу", богато декорированные изображениями драконов, различными узорами и знаками, имеющими символическое и иерархическое значение. Используя указанные в каталоге название халата, титул или ранг его носителя по таблице на стр. 106 и тексту на стр. 71-75 книги (КК) можно составить себе полное представление о покрое и декоре каждого включенного в каталог халата.

Женские халаты представлены в коллекции только формой "цзифу". От мужских они отличаются не очень заметными на первый взгляд деталями. Наиболее общей отличительной чертой является расположение разрезов на полах халатов — у всех женских они имеются только по бокам, в то время как мужские халаты высшей аристократии имеют разрезы еще спереди и сзади, а остальные — только спереди и сзади. Женские халаты членов императорской семьи характеризуются еще также дополнительной декорированной полосой на рукавах на уровне локтя, а императрица имела право носить еще особый халат, украшенный круглыми медальонами с изображениями драконов.

Варианты декора женских халатов показаны на табл. II, их соответствие титулам и рангам — на табл. III, соответствие цвета халата титулу и рангу — на табл. VI.

Женские кофты. Поверх халатов формы "цзифу" женщины надевали черную или темно-синюю кофту "лунгуа" или "цзифу-гуа", украшенную круглыми медальонами "туаньгуа". Эти кофты в зависимости от числа медальонов на них назывались еще "эртуаньгуа" (с двумя медальонами), "сытуаньгуа" (4), "ба-туаньгуа" (8) и т.д. Соответствие количества медальонов на

кофты и изображений в них титулам и рангам отражено на табл. II и III.

Вместо "цзифугуа" жены чиновников могли носить кофты "буфу" со знаками различия на груди и на спине, какие носили их мужья (КК, стр. 64).

Женские безрукавки. При форме "чаофу" поверх халата женщины надевали черную или темно-синюю безрукавку "чаогуа" с изображениями драконов. Безрукавка по покрою отличалась от кофты не только отсутствием рукавов, но и покатыми с продольным швом плечами. Варианты декора безрукавок и их соответствие титулам и рангам даны на табл. I, III и VI.

В торжественных случаях китайки иногда с традиционной китайской юбкой "цзюньца" надевали поверх кофты "ао" безрукавку "сяпэй", украшенную по подолу бахромой, со знаками различия на груди и спине. Покрой ее был сходен с "чаогуа", но по бокам она не шивалась. "Сяпэй", конечно, не была предусмотрена маньчжурскими законами, но, поскольку на практике она дополняла неофициальный костюм китайки, состоящий из юбки и кофты, только в торжественных случаях, она условно включена в данный раздел.

"Буфаны" и "туаньхуа". "Буфаны" - квадратные тканые или вышитые знаки различия гражданских и военных чиновников, располагавшиеся на груди и спинке мужских и женских кофт "буфу". Каждому рангу соответствовало изображение определенной птицы или животного. Значительное место на "буфанах" занимали и другие символические изображения. (Особенности декора "буфанов", его иерархическое значение см.: КК, стр. 64-71).

Термин "туаньхуа" может обозначать всякую декоративную композицию - орнаментальную, изобразительную или даже сюжетную, вписанную в круг. "Туаньлун" - разновидность такой композиции, главным элементом которой служит изображение дракона.

"Туаньлуны", служившие знаками различия на кофтах императора ("гуньфу"), принцев ("лунгуа") и князей ("буфу"), украшали и некоторые формы халатов императриц. (Соответствие числу "туаньлунов" и их типов на одежде титулам и рангам см.: КК, табл. на стр. 106).

"Туаньхуа" с другими мотивами служили декором официаль-

ных женских кофт, а также и неофициальной женской одежды: кофт китайок "ао" и "гуацза" и халатов маньчжурок "пао". Существовало несколько способов расположения "туаньхуа" на костюме (См. табл. II и У).

Композиции "туаньхуа" состоят чаще всего из изображений цветов и плодов, имеющих символическое значение. Нередко встречаются и другие символы: летучие мыши, бабочки и т.д. Семантика этих символов, широко распространенных не только в "туаньхуа", но и вообще в произведениях китайского искусства, не раз раскрывалась в китаеведной литературе, обратившись к которой можно понять глубинные пласты идей, скрытые за декоративной формой.

Однако для этого необходимо не только знать значение каждого символа, но и уметь правильно идентифицировать его изображение, что подчас вызывает известные трудности, в особенности, когда речь идет о цветах. Табл. IV представляет собой составленное автором пособие, призванное облегчить определение некоторых цветов в произведениях китайского искусства цинского времени. В основу таблицы положены ряды стилистических вариантов изображений цветов на китайских тканях и вышивках. Наименее стилизованные изображения были соотнесены с реалистически трактованными изображениями в живописи крупнейших мастеров традиционного жанра "цветы и птицы" (УЧШ, ЧБД, ЮФА). При этом автор убедился в том, что наиболее надежным признаком для определения цветов является форма не столько самого цветка, сколько его листьев.

Пояснения к табл. IV. I - 8 являются вариантами лотоса "лянь" (символ лета). Наиболее реалистические изображения этого цветка (4) часто называют "хэ", а 6, 7 и 8 - "фаньлянь" или "баосянхуа". У "хэ" обычно листья крупные, щитовидные, а у стилизованных вариантов - разновидности листа 33. Лотосы типа 6 иногда ошибочно принимают за мак ("мэйжэньхуа"), который всегда имеет стеблеобъемлющие, удлинённые или яйцевидно-удлинённые листья.

9-16 - изображения пиона "мудань", или "фугуйхуа" (символ весны). Варианты 14-16 могут напоминать лотос, но у пиона листья тройчатые или трижды тройчатые, перистораздельные или перисторассеченные, типа 39. 17-21 и 27 - цветок "шаньча" из рода камелий (символ зимы). Он имеет две

разновидности: обычный и махровый. Листья камелии очередные, простые эллиптические, на коротких черешках (40). Форму цветка, сходную с различными вариантами изображений пиона и "шаньча", имеют "фужун" (символ осени), из рода гибкибусов семейства мальвовых, и "дуцзяньхуа" (символ лета), из рода рододендронов (иногда переводят "азалия"). Гибкибус "фужун" (12, 20) имеет длинночерешчатые пальчатолопастные рассеченные листья (36), а азалия "дуцзяньхуа" (21) — очередные, простые, в отличие от камелии, ланцевидные листья (38).

В таблицу включены также изображения хризантемы "цзюй" (22-24, 30) и ее листьев (37), цветка и листьев яблони (25 и 35), нарцисса (26 и 34) и похожего на орхидею (31, 32) жотоса (28, 29). Орхидею от жотоса всегда легко отличить по ее линейным листьям (34).

II. Неофициальный костюм

В этот раздел каталога включены маньчжурские женские халаты, китайские женские кофты, юбки и штаны, обувь, вышивки для отделки женской одежды и т.п. Мужской неофициальный костюм, лишенный с художественной точки зрения большого интереса, в коллекции не представлен. Театральный костюм в каталог не включен.

Маньчжурские женские халаты "пао", длинные, асимметричного покроя, с запахом направо служили в качестве неофициальной одежды или в качестве официального повседневного костюма с надетой поверх короткой безрукавкой "бэйсинь". Схема покроя и расположения декора приведены на табл. У.

Китайские женские кофты "ао" и "гуацза" ("дуйцзинь-гуа"), длинные, до колена или до середины голени, китайки надевали с юбками "цоньцза".

Короткие кофты, представленные в коллекции и названные по аналогии с традиционными китайскими кофтами для верховой езды "магуа", на самом деле таковыми не являются — их, видимо, носили поверх распашного платья "ципао", вошедшего в моду под влиянием Запада с начала XX в.

Китайские женские юбки-плахты "цоньцза". Описание покроя см.: КК, стр. 64 и 31-32.

Атрибуция и датировка

При атрибуции использовались упоминавшиеся таблицы, составленные по материалам иллюстрированных сводов цинских законов (ЦДЦХТ и ХЛТ).

Принципы датировки официальных халатов и знаков различия подробно изложены автором в книге (КК). Датировка вышивок "туаньхуа" осуществлялась по аналогии с опубликованными образцами вышивок из дворца "Гугун" в Пекине, многие из которых точно документированы (ЦДЧС). Результаты изучения официального костюма и вышивок "туаньхуа" послужили основой для определения датировки остальных предметов по стилистическим особенностям, присущим тому или иному времени. Ряд предметов, лишенных ярко выраженных стилистических временных признаков, автор был вынужден датировать лишь приблизительно и достаточно широко, иногда в пределах целого столетия.

Т к а н и

Особую проблему представляло определение и описание тканей, из которых изготовлен тот или иной предмет коллекции. Специфичность китайских тканей ХУП-ХІХ вв., выработанных на ручных ткацких станках с применением своеобразной технологии, не позволяет применить к ним общепринятую текстильную терминологию. Русские бытовые названия тканей мало эффективны из-за их неопределенности. Характерно, что китайские ученые, несмотря на то, что в китайском языке уже давно выработаны современные текстильные термины, представляющие в большинстве своем транскрипцию или кальку с европейских языков, говоря о старых тканях предпочитают оперировать китайскими традиционными названиями, дошедшими до нас в письменных источниках. К сожалению, как уже отмечал Е.И. Лубо-Лесниченко, много и плодотворно занимавшийся изучением древнекитайских тканей, точный смысл употреблявшихся в источниках терминов обычно не раскрывался (ЧИК, стр. 53). Отсюда разноречивость в их употреблении даже у китайских авторов.

Традиционные термины с течением времени изменяли свое значение, что, в частности, было показано в работах Е.И. Лу-

Бо-Лесниченко, который расшифровал содержание терминов "цзинь", "кэсы" и "чжичэн" для времени до XIX в. (ЛЛ, ЧИК). Представляется полезным попытаться определить значение некоторых китайских названий тканей для более позднего периода и соотнести их с реальными образцами ткачества.

Все костюмы музейной коллекции сшиты из шелковых тканей (не считая солдатской безрукавки и отдельных второстепенных деталей одежды: опоясок штанов и юбок и т.п.). Среди наиболее распространенных шелковых тканей в минское и цинское время многочисленными источниками упоминают "ло", "дуань", "цзинь", "кэсы", "ша", "лин", "ци", "чоу", "цзянь" и их разновидности.

Значение термина "кэсы" широко известно и не вызывает сомнения. "Кэсы" — многоцветная узорная ткань, выработанная гобеленовой техникой полотняным переплетением нитей. Цветные нити утков проходят не по всей ширине ткани, а только на участках, необходимых для создания фона или части узора соответствующего цвета.

Словом "цзинь", как показал Е.И. Лубо-Лесниченко, в древности обозначали многоцветную узорную ткань с производным от полотняного переплетением нитей (ЛЛ, стр. 130). С периода Тан, считает Е.И. Лубо-Лесниченко, "старый термин для полихромных шелковых тканей, выполненных строго определенной техникой, стал обозначать новый тип тканей — парчу" (ЛЛ, стр. 131). Однако устойчивое бытование в цинское время выражения "златотканая цзинь" ("чжицзиньцзинь") (ЦЦХТ, цз. 43, стр. 8) заставляет усомниться в последнем. Видимо, парча, в которой уточные нити (или часть из них) были золотыми или (чаще) мишурными, включалась в понятие "цзинь", но не исчерпывала его. Такой точки зрения придерживаются некоторые современные китайские авторы, называющие несколько разновидностей "цзинь": "чжицзинь(инь)цзинь" (с золотыми (серебряными) уточными нитями), "эрсацзинь" (с золотыми и серебряными), "цзяцзинь(инь)цзинь" (с золотой (серебряной) нитью, введенной на ограниченном участке), просто "цзинь", или "чжуанхуацзинь" (многоцветная). (ЮТ, ЧЦТ, ЧСТ).

Именно в этих значениях используются термины группы "цзинь" в каталоге, хотя в китайской литературе встречается различная их трактовка, связанная с различным пониманием

отличия тканей "цзинь" от некоторых видов группы "дуань".

Смысл самого термина "дуань" не вызывает особых сомнений. Цинские законы предписывали шить официальный костюм из "дуань" (ЦЦХТ, цз. 43, стр. 8). В музейной коллекции II предметов (не считая отдельных элементов — знаков различия и т.п.) изготовлены из ткани атласного или производного от него переплетения, 6 — саржевого и 3 из тканей группы "цзинь". Современные энциклопедии обычно описывают "дуань" как плотный, гладкий и блестящий шелк (ЦХ, стр. 1053, "дуань"), что соответствует внешнему виду тканей атласного типа. М. Ладженский, привезший в 1831 г. из Китая образцы тканей, называл "кудуань" ("дуань с императорских складов") атласом "лучшей доброты" (КШТ, стр. 26). Еще одно подтверждение такого значения термина — название "кудань", вытканное на кромке ткани, использованной на подкладку одного из халатов в музейной коллекции (инв. № 5728-1). По аналогии с разновидностями тканей группы "цзинь" под терминами, включающими иероглиф "дуань", следует понимать, видимо, ткани, сходные с соответствующими видами "цзинь", но с фоном, образованным переплетением нитей атласного типа: "чжицзинь(инь)дуань" — с золотыми (серебряными) уточными нитями, "цзяцзиньдуань" — с дополнительным золотым утком, "чжуанхуадуань" — многоцветный узорный шелк. Просто "дуань" может быть гладкой или с узорами, образованными изменением типа переплетения нитей.

Для летних официальных халатов цинскими законами предусмотрена ткань "ша" (ЦЦХТ, цз. 43, стр. 8). Поскольку все летние халаты в музейной коллекции сшиты из тканей одного типа, можно полагать, что в цинское время термин "ша" обозначал полупрозрачную, сетчатую ткань переливчатого переплетения. Такой же точно характер имеет ткань из собрания музея, на кромке которой выткано название "куша" (инв. № 11874-1). "Ша" могла быть гладкой либо с ткацким узором (как, например, упомянутая ткань).

Интересная разновидность ткани "ша" представлена знаком различия чиновника, узор которого выполнен дополнительным утком другого цвета, введенным только на участке самого узора (инв. № 14517-1). Эта разновидность аналогична тканям "чжичэн", которым посвящена специальная статья

Е.И. Лубо-Лесниченко (ЧИК). Хотя, по словам автора статьи, термин "чжичэн", начиная с минского времени, выходит из употребления, видимо, сам тип ткани продолжал бытовать, возможно, под другим наименованием. Поскольку термин "чжичэн" точно отражает тип ткани, его вариант "чжичэнша" употреблен в каталоге.

С известной долей условности применяется в каталоге термин "цзюань", под которым понимается гладкая одноцветная ткань полотняного переплетения. В законах династий Юань и Мин "цзюань" была единственной шелковой тканью, из которой разрешалось шить одежду торговцам, стоявшим крайне низко в китайской иерархии (ЮШ, стр. 840а и МШ, стр. 687б). Это свидетельствует о том, что "цзюань" — самая простая и дешевая ткань. Материалы музейной коллекции показывают, что такой самой простой тканью был шелк полотняного переплетения. В костюме высших слоев общества (составляющем основу коллекции) он шел только на подкладку. Причем характерно, что подкладка всех юбок и штанов изготовлена из такой ткани, а из 16 предметов более торжественного официального костюма 10 имеют подкладку из тканей более высокого качества. Как ткань полотняного переплетения определяет "цзюань" и китайский автор первой половины XX в. Цзэн Тун-чунь (ЧГСБ, стр. 82).

Разновидностью "цзюань" является ткань с репсовым эффектом, в которой нити основы значительно толще нитей утка. Во всяком случае так считал Тао Цзун-и, написавший в минское время "Записки о земледелии" (ЦХ, стр. 1038, "си").

Большое число предметов в музейной коллекции шито из разновидностей монохромного шелка с ткацким узором, в которых фон имеет полотняное, саржевое или производное от них плетение. Узор таких тканей образован сменой основного переплетения на уточное или на другой тип переплетения. В сунской книге "Ляшугу" сказано: "Многоцветные узорные ткани называются цзинь, одноцветные узорные — цзи". Так же понимал термин "ци" минский автор Чжан Цзы-ле (ЖДЧ, стр. 13). Следуя за танским Янь Ши-гу, считавшим, что "ци" — это тонкий "лин" (ЦХ, стр. 1032, "ваньку"), мы в каталоге этими терминами называем соответственно тонкий и более плотный шелк с ткацким узором (за исключением упоминавшегося выше узорного "дуань").

Термин "чюу" по словарю цинского времени "Шовань тун-сюнь диншэн" является общим наименованием шелковых тканей, поэтому в каталоге не употребляется (МТ, т.8, стр. 1007).

Трудно соотнести с определенным типом ткани название "ло". С. Камманн, большой знаток китайского костюма, пишет, что в минское время "ло" обозначало ткань саржевого переплетения (ДР, стр. 112). Однако это противоречит определению "ло" как ткани первичного переплетения в миноской книге "Тянь гун кай у" (ТГКУ, цз. шан, стр. 33).

Для тканей, которые не удалось соотнести с китайскими терминами, в каталоге даются краткие описания.

Порядок описания, условности и сокращения, принятые в каталоге

Первый абзац (вторая и последующие строки каждого абзаца даются втяжкой). Порядковый номер. Китайский термин или русское название предмета (для "буфанов" опускается). Ранг носителя или вариант формы (для официального костюма). Сезонная разновидность (для официальной одежды, определение "осенне-весенний" опускается). Датировка. Номер по инвентарным книгам музея.

Второй абзац. Размеры в см. в следующем порядке:

1. Длина (для предметов прямоугольной и неправильной формы — размер по вертикали, для круглых — диаметр).
2. Полный размах рукавов, включая опущенные отвороты и манжеты (для безрукавок — ширина в плечах по прямой, для предметов прямоугольной и неправильной формы — размер по горизонтали).
3. Длина отворачивающейся части рукавов.
4. Ширина рукава в его конце (для официальных халатов — размер скошенного края манжеты по прямой, для безрукавок — высота проймы по вертикали).
5. Максимальная высота стоячего воротника.
6. Длина разрезов на подоле.
7. Размер от центрального шва на спине до пришивной части рукава (для безрукавок — максимальная ширина одной полки) — этот размер дает известное представление о ширине ткани, из которой шит предмет.

"0" — обозначает отсутствие соответствующего элемента (воротника, отворотов и т.д.). "?" — невозможность произ-

вести измерение или предполагаемый размер (в предметах плохой сохранности и т.д.).

После размеров приводится количество пуговиц и их тип (слова "шаровидные, металлические" опускаются).

Третий абзац. Цифрами обозначаются следующие элементы кроя и отделки: I - ткань, из которой изготовлен предмет; 2 - подкладка; 3 - фестончатое оплечье "юньцзянь"; 4 - широкий декорированный бордюр вокруг ворота и по борту левой полы (для неофициального платья - вокруг ворота, по краю левой полы, по краю подола и вдоль боковых разрезов, в верхней части которых оформляется в виде узора "жуи"); 5, 6, 7 - соответственно первая, вторая и третья декоративная полоса, идущая вдоль бордюра; 8 - отвороты рукавов, образующие обшлаги (или подкладка манжет, если она отличается от остальной подкладки); 9 - манжеты; 10 - декоративная полоса, проходящая вдоль верхнего края (при опущенной руке) манжеты; 11 - широкая декоративная полоса, идущая вдоль полосы 10 (для официальных халатов - нарукавная вставка); 12 и 13 - соответственно первая и вторая узкая декоративная полоса, нашитая вдоль полосы "11" (для женских официальных халатов "12" - нарукавная полоса, отличающая их от мужских); 14 - бейка, кант или полоска ткани, которыми обшиваются обычно ворот, воротничок, края левой полы, подола и разрезов, концы рукавов, а иногда и края декоративных полос (для официальных халатов и безрукавок - полоска ткани, нашиваемая по вороту и по краям левой полы, бордюра "4" и манжет "9").

Отсутствие цифр означает отсутствие соответствующей детали.

За каждой цифрой (или группой цифр) дается китайское название или описание ткани (см. раздел "Ткани") с указанием цвета (узкие штучные тканые ленты обозначаются словом "лента"), а за литерой "а" указываются материалы и техника вышивки (слова "разноцветный шелк", "шов" опускаются; "прикреп" означает "вышивка золотой и серебряной мишурой вприкреп").

Четвертый абзац. Основные элементы декора, характеризующие общий облик костюма. За цифрой "1" обозначен узор ткани, если он является основным декором; за "а)" - узор

вышивки. Для официального костюма, декор которого строится по определенной схеме, указываются лишь важные для атрибуции и датировки элементы и характеристики. Схемы декора "лунпао" и "чаофу" (мужских) см.: КК, стр. 74, 72, табл. на стр. 106; "буфанов" - там же, стр. 65; остальных видов одежды - соответствующие разделы вступительной статьи к каталогу и таблицы.

Под "индексом" подразумевается "численный показатель", характеризующий стиль декора "лунпао" (КК, стр. 76). Тип облаков дается по табл. ХХП (там же).

Объяснение китайских терминов, не включенных в список в конце каталога, см. в словаре-указателе (КК, стр. 118-128).

К А Т А Л О Г

I. Официальный костюм

Мужские халаты

1. "Лунпао" формы "цзифу", наследника престола (будущего императора Юн-чжэна?). Начало ХУШ в. (?). 15943-1
132, 124, 0, 20, 0, 0, 62. Пуговицы: утрачены (5?).
I - оранжево-желтая (?) "чжицзиньдуань".
I - индекс 68 (?); "лишуй" нет; облака I-II типа.
Поступление: 1970 г., от Е.А.Езрубильской.
Примечание: халат был изуродован позднейшими переделками - правая половина левой полы и надставляющиеся рукава утрачены; в 1973 г. реставрирован.
2. "Чаопао" формы "чаофу". Конец ХУШ в. 2928-1
138, 226, 0, 22, 0, 71, 69. Пуговицы: 5.
I - темно-синяя "дуань", а) гладь, прикреп; 2 - голубая узорная "лин"; II - черная "дуань"; I4 - черная "чжицзиньдуань".
I - а) "юньцзянь", распространившийся по всей верхней половине халата; на "юньцзянь" 4 "чжэнлуна"; на "яовэй" 5 "синлунов"; на "шан" 5 "синлунов"; квадрата "жэнь" и медальонов на "бицзи" нет; облака IУ-У типа.
Поступление: 1930 г., из Иваново-Вознесенского музея.
Примечание: декор "юньцзянь" и "яовэй" соответствует предписанному законами для халата наследника престола, однако отсутствие "жэнь", медальонов и замена "чжэнлунов" "синлунами" на "шан" не согласуются с законами.
3. "Лунпао" формы "цзифу", императора Цзя-цина, с символами "шиэр чжан", летний. 1810 - 1820 гг. 2025-гэк
146, 122, 0, 20, 24, 61. Пуговицы: 5
I - ярко-желтая узорная тафтяного переплетения с переходом на газовое, а) гладь; 4 - коричневая плотная тафтяного переплетения, а) гладь; I4 - черно-синяя "чжицзиньдуань".
I-а) индекс 36; "лишуй" волнистый; облака У типа.
Поступление: 1972 г., от В.Н.Колпаковой.

Примечание: впереди и сзади разрезов нет.

4. "Манпао" формы "цзифу", чиновника IУ-UI ранга. Начало XIX в. 2301-гэк
140, 228, II, 21, 0, 64, 72. Пуговицы: 5.
I - синяя саржа 2/I, а) гладь, прикреп, узелковый; 2 - голубая узорная "ци"; 4, 9 - черная саржа 2/I, а) гладь; II - чернильно-черная "цзюань"; I4 - "чжицзиньдуань".
I - а) индекс 43; "лишуй" волнистый; облака IУ типа; на "лишуй" пионы.
Поступление: 1974 г., от Ю.С.Громовой.
5. "Лунпао" формы "цзифу", императора Дао-гуана, с символами "шиэр чжан". II четверть XIX в. 13836-1
142, 126, 0, 0, 0, 0, 60. Пуговицы: утрачены (5?).
I - ярко-желтая саржа 2/I, а) гладь, прикреп; 2 - синяя "дуань"; 4 - черная саржа I/2.
I - а) индекс 24-31, "лишуй" волнистый; облака У типа.
Поступление: 1960 г., из ВПХК.
Примечание: халат переделан - правая половина левой полы и надставляющиеся рукава утрачены, на груди сделан глубокий вырез, подол подогнут и подшит на 5-8 см, подкладка сшита по-европейски (со швом на плече и вшивными рукавами).
6. "Лунпао" формы "цзифу", "цзюньвана" или "циньвана". Середина XIX в. 5724-1
134, 208, 0, 23, 0, 60, 56. Пуговицы: 5.
I - синяя "кэсы"; 2 - синяя "цзюань"; 4, 9 - черная "кэсы"; II - черная саржа 2/I; I4 - синяя "чжицзиньдуань".
I - индекс 19-21 (?); "лишуй" волнистый; облака UI типа.
Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.
Примечание: по талии проходит поперечный шов - халат был укорочен.
7. "Лунпао" формы "цзифу", детский, "цзюньвана" или "циньвана", летний. Середина XIX в. 5727-1
101, 164, II, 20, 0, 44, 47. Пуговицы: 5.
I - коричневая "кэсы"; 4, 9, - черная "кэсы"; 8 - синяя

узорная "дуань"; II - черно-коричневая сетчатая полотняного переплетения с золотыми полосками; I4 - коричневая "чжицзиньдуань".

I - индекс 20; "лишуй" прямой; облака У1 типа.
Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

8. "Лунпао" формы "цзифу", "цзюньвана" или "циньвана".
III четверть XIX в. 2955-I

I37, I50, 0, 26, 0, 61, 57. Пуговицы: 5.

I - фиолетовая "цзинь"; 2 - голубая "цзюань"; 4, 9 - черная "цзинь"; I4 - синяя "чжицзиньдуань".

I - индекс I8; "лишуй" волнистый; облака У1 типа.

Поступление: 1930 г., из Иваново-Вознесенского музея.
Примечание: следы переделки - обужен в груди и подмышках, рукава укорочены.

9. "Лунпао" формы "цзифу", "цзюньвана" или "циньвана".
II половина XIX в. I3337-I

I34, 210, I3, 22, 0, 57, 63. Пуговицы: 4 (плюс I утрачена?) и I плетеная (на внутренней поле).

I темно-вишневая "цзиль"; 2 - голубая "цзюань"; 4, 9 - черная "цзинь"; 8 - синяя узорная "дуань"; II - черная "чжицзиньцзинь"; I4 - черная "чжицзиньдуань".

I-индекс I5; "лишуй" волнистый; облака У1 типа.

Поступление: 1960 г., из Всесоюзного производственно-художественного комбината (ВПКХ).

10. "Лунпао" формы "цзифу", "цзюньвана" или "циньвана".
Последняя четверть XIX в. 4129-I

I44, 222, 0, I8, 0, 65, 54. Пуговицы: 5.

I - синяя "кэсы"; 2 - синяя "цзюань"; 4, 9 - черная "кэсы"; II - темно-коричневая саржевого переплетения; I4 - темно-коричневая "чжицзиньдуань".

I - индекс I2; "лишуй" прямой; облака У1 типа.

Поступление: 1939 г., из Музея народов СССР.

II. "Лунпао" формы "цзифу", "цзюньвана" или "циньвана",
летний. Конец XIX в. 5379-I

I42, 232, I2, 25, 0, 65, 57. Пуговицы: утрачены (5?).

I - темно-синяя "ша", а) прикреп; 4, 8, II - черная "ша", а) прикреп; 9 - черная саржевого переплетения; I4 - черная "дуань".

I - а) индекс II; "лишуй" почти прямой; облака У1 типа.

Поступление: 1940 г., из Музея Народов СССР.

12. "Лунпао" формы "цзифу", "цзюньвана" или "циньвана".
Конец XIX в. II059-I

I41, 219, 0, 20, 0, 57, 62. Пуговицы: 5 и I плетеная (на внутренней поле).

I - ярко-синяя саржа 2/I, а) прикреп; 2 - голубая "цзюань"; 4, 9 - черно-коричневая саржа 2/I, а) прикреп; II - коричневая саржа I/2; синяя "чжицзиньдуань".

I - а) индекс I4; по фону ромбическая сетка и "шуанси"; "лишуй" прямой; облака У1 типа.

Поступление: 1956 г., из Общества советско-монгольской дружбы.

13. "Лунпао" формы "цзифу", "цзюньвана" или "циньвана",
летний. Конец XIX в. 2344-гэк

I39, 204, II, I9, 0, 63, 53. Пуговицы: 5.

I - темно-фиолетовая "ша", а) полукрест, прикреп; 4, 9 - черная "ша", а) полукрест, прикреп; 8 - синяя "ша"; II - черная "ша".

I - а) индекс I0; "лишуй" прямой; облака У1 типа.

Поступление: 1975 г., от Р.Н.Стерлиц.

14. Купон "лунпао" формы "цзифу", императора Гуан-сяя, с
символами "шиэр чхан". Конец XIX в. I5942-I

300, I44

I - ярко-желтая саржа 2/I, а) гладь, прикреп.

I - а) индекс 9 (?); "лишуй" волнистый; облака У1 типа.

Поступление: 1970 г., от Полетаева.

15. Купон "манпао" формы "чаофу". XIX в. (?). II869-I

I410, 80.

I - зеленая "чжицзиньдуань".

I - "юньцзянь": 2 "гоцзяньмана"; I2 полос по 2 "синьмана".

Поступление: 1957 г., дар министерства культуры КНР.

Примечание: декор выполнен в стиле XVII в., судя по большим размерам купона, он предназначался для изготовления одежды для храмовой скульптуры (Гуань-ди?).

Женские халаты

16. "Лунпао", вариант Iв, императрицы Цы-си, с пятью символами из числа "шиэр чжан", летний. 1860-е гг.

5730-I

I39, I82, 0, 29, 0, 75, 60. Пуговицы: 3 (плюс I утрачена?).

I - светло-зеленая "ша", а) полукрест, прикреп; 4, 9, I2 - черная "ша", а) полукрест, прикреп; 8 - синяя "цзюань"; I4 - темно-коричневая "чицзиньдуань".

I - а) индекс 22; "лишуй" волнистый; облака УI типа; символы: солнце, луна, топор, знак "фу", звезды.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Примечание: рукава широкие с большими манжетами по моде, введенной Цы-си; два главных символа из числа "шиэр чжан" (солнце и луна) скрыты нашитыми сверху кусочками ткани с вышитыми цветами. Халат, видимо, принадлежал вдовствующей императрице Цы-си, которая в 1861 г. захватила фактическую власть в стране, но не обладала формальными правами царствующей императрицы, что, очевидно, и нашло отражение в особенностях декора халата.

17. "Лунпао", вариант Iв. II половина XIX в. 5728-I

I32, I74, 0, 49, I, 0, 58. Пуговицы: 5.

I - синяя "дуань", а) гладь, прикреп; 2 - голубая узорная "дуань"; 4, 9 - черная "дуань", а) гладь, прикреп.

I - а) индекс I6; "лишуй" волнистый; облака УI типа.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

18. "Лунпао", вариант Iб, "тайхоу" или "хуанхоу", Цы-си или Сюо-дин (жена Гуан-сюя), летний. Конец XIX в. I4265-I

I37, I64, 0, 26, 6, 34, 57. Пуговицы: 4 (плюс I утрачена?).

I - ярко-желтая "ша", а) полукрест, прикреп; 4, 9, I2 - черная "ша", а) полукрест, прикреп; 8 - синяя "ша"; I4 - голубая "чицзиньдуань".

I - а) 8 "туаньлунов"; "лишуй" прямой.

Поступление: 1963 г., из ВПХК.

19. "Лунапо", вариант Iв, летний. Конец XIX в. 5723-I

I4I, 200, 0, 26, 0, 77, 76. Пуговицы: 4.

I - красная "ша", а) полукрест, прикреп; 4, 9, I2 - черная "ша", а) полукрест, прикреп; 8, II - черная "ша"; I4 - черная "чицзиньдуань".

I - а) индекс IO; "лишуй" прямой; облака УI типа.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

20. Купон "лунпао", вариант Iв. Конец XIX в. I594I-I

288, I48.

I - красная саржа 2/I, а) гладь, прикреп;

I - а) индекс 7 (?); "лишуй" прямой; облака УI типа.

Поступление: 1970 г., от И.М.Кузиной.

Женские кофты

21. "Батуаньгуа", женщины из императорской семьи. Начало ХУШ в. 4769-I

II3, I36, 0, 34, 0, 40, 52. Пуговицы: 4 плетение.

I - темно-синяя "чицзиньдуань"; 2 - голубая узорная "дуань"; 4,5,IO - ленты; 9 - голубая "дуань", а) гладь; II - черная "дуань"; I4 - черная саржевого переплетения.

I - 8 "туаньхуа": сцены в саду; "лишуй" низкий и волнистый; облака III типа.

Поступление: 1939 г., от Ходорова.

22. "Цифугуа", вариант У. Начало ХУШ в. 5732-I

II2, I58, 0, 58, 4I. Пуговицы: утрачены (5?).

I - черная "дуань", а) голубая и синяя крученая шелковая нить, прикреп.

I - а) 8 "туаньхуа": драконы "куйлуны", облака III-IV типа.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

23. "Цифугуа", вариант У. I половина XIX в. I5569-I

IOI, I50, IO, 53, 0, 32, 40. Пуговицы: 5.

I - черно-синяя "дуань", а) гладь, прикреп; 2 - голубая узорная "лин"; 8 - белая "дуань", а) тамбурный.

I - а) 8 "туаньхуа": сюжетные композиции; орхидеи, "линчи".

Поступление: 1969 г., из ВПХК.

24. "Батуаньгуа", женщины из императорской семьи. I половина XIX в. 2726-I
142, 198, 0, 38, 0, 40, 72. Пуговицы: I (плюс 4 утрачены?).
I - черная саржа I/2, а) гладь, стебельчатый.
I - а) 8 "туаньхуа": корзины с цветами; "лишуй" волнистый.
Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Женские безрукавки

25. "Чаогуа", вариант Iв. I половина XIX в. 2754-I
139, 4I, 0, 4I, 0, 76, 30. Пуговицы: 5.
I - черно-синяя "дуань", а) гладь, прикреп; 2 - красная саржа 2/I, а) красная шелковая нить, гладь; 4, II - темно-синяя "чжицзиньдуань"; 5, I2 - а) прикреп.
I - а) "лишуй" волнистый; облака УI типа.
Поступление: 1931 г., из Таганрогского музея.
Примечание: шнурок, обозначающий титул носителя, утрачен.
26. "Чаогуа", вариант П. II половина XIX в. 10939-I
185, 4I, 0, 42, 0, 74, 30. Пуговицы: 5.
I - черная "дуань", а) гладь, прикреп; 2 - темно-красная узорная "ци"; 4, II - темно-коричневая "чжицзиньдуань".
I - а) "лишуй" прямой; облака УI типа; верхние "синлуны" изображены как "чжэнлуны".
Поступление: 1953 г., из Общества советско-монгольской дружбы.
Примечание: шнурок, обозначающий ранг носителя, утрачен.
27. "Сяпэй", жены (китаянки) чиновника УIII ранга. II половина XIX в. 2920/I-I
110, 5I, 0, 47, 25, 58, 34. Пуговицы: 2 плетеные.
I - черно-синяя "дуань", а) гладь, узелковый, стебельчатый, прикреп; 2 - розовая узорная "ци"; I4 - коричневая "чжицзиньдуань"; подол украшен сеточкой и бахромой.

I - а) "лишуй" прямой; облака УI типа; "буфан" - см. № 34 каталога.

Поступление: 1932 г., из Музея антропологии. (МГУ?)
Примечание: спинка утрачена - вместо нее пришита половинка другой "сяпэй" (см. № 28 каталога).

28. "Сяпэй", жены (китаянки) чиновника УI ранга. II половина XIX в. 2920/2-I
I - темно-синяя "дуань", а) гладь, узелковый, прикреп; 2 - светло-желтая узорная "ци"; подол украшен плетеной сеточкой и бахромой.
I - а) "лишуй" прямой; облака УI типа; "буфан" - см. № 32 каталога.
Поступление: 1932 г., из Музея антропологии.
Примечание: спинка утрачена - вместо нее пришита половинка другой "сяпэй" (см. № 27 каталога).

"Буфаны" и "туаньхуа"

29. III ранга, мужской, наспинный. III четверть ХУП в. I45I7-I
22, 24.
I - темно-синяя "чжичэнь".
I - павлин "кунцяо".
Поступление: 1963 г., из монастыря г. Суздаль.
Публикация: КК, табл. XXI и стр. 69 (ошибочно назван вышивкой).
30. II ранга, наспинный, мужской. I четверть XIX в. 2921-I
30, 3I.
I - черная "дуань", а) гладь, узелковый, прикреп.
I - а) золотистый фазан "цзиньцзи".
Поступление: 1932 г., из Музея антропологии.
Публикация: КК, табл. XIV, XV и стр. 69-70.
31. УП ранга, наспинный, мужской. I четверть XIX в. 3122-I
28, 30.
I - голубая "кэсы".
I - мандаринская утка "цичи".
Поступление: 1947 г., от Карахана.
Публикация: КК, стр. 67, 69-70.

32. VI ранга, нагрудный, женский (?). П четверть XIX в.
2920/2a-I

30, 32.

I - черно-синяя "дуань", а) гладь, узелковый, прикреп.

I - а) белая цапля "лусы".

Поступление: 1932 г., из Музея антропологии.

Публикация: КК, стр. 66 (под № 2920в).

Аналогия: КК, стр. 70, "седьмая группа".

Примечание: нашит на "сяпэй" /№ 28 каталога/

33. VII ранга, нагрудный, мужской. П четверть XIX в. 3417-I
30, 31.

I - черно-синяя "дуань", а) гладь, узелковый, прикреп.

I - а) мандаринская утка "цичи".

Поступление: 1932 г., из коллекции И.С.Остроухова.

Публикация: КК, табл. XVI, стр. 70.

34. VIII ранга, нагрудный, женский (?). П четверть XIX в.
2920/Ia-I

30, 32.

I - черно-синяя "дуань", а) гладь, узелковый, прикреп.

I - а) перепелка "яньчунь".

Поступление: 1932 г., из Музея антропологии.

Публикация: КК, стр. 67 (под № 2920a) и 70 (под № 2920).

Примечание: нашит на "сяпэй" (№ 27 каталога).

35-36. I ранга, комплект - наспинный и нагрудный, женские.
Конец XIX - начало XX в. 6123/a-I и 6123/b-I
27, 28.

I - черно-синяя "дуань", а) узелковый, прикреп.

I - а) журавль "сяньхэ".

Поступление: 1947 г., от Пашковского.

Публикация: КК, стр. 70-71, на стр. 66 ошибочно назван мужским.

37. II ранга, нагрудный, мужской. П половина XIX в. Коллекция Калабушкина № 173.

30, 31.

I - черная саржевого переплетения, а) гладь, прикреп.

I - а) золотистый фазан "цзиньцзи".

Поступление: 1976 г., из коллекции В.С.Калабушкина.

Аналогия: № 35 каталога.

38. II ранга, наспинный, женский. Конец XIX - начало XX в.
Коллекция Калабушкина № 174.

27, 29.

I - черная "ша", полукрест.

I - золотистый фазан "цзиньцзи".

Поступление: 1976 г., из коллекции В.С.Калабушкина.

Аналогия: КК, стр. 70, "девятая группа".

39. III ранга, наспинный, мужской. Конец XIX - начало XX в.
Коллекция Калабушкина № 172.

29, 31.

I - коричневая "дуань", а) прикреп, аппликация.

I - а) павлин "кунцяо".

Поступление: 1976 г., из коллекции В.С.Калабушкина.

Аналогия: № 42 каталога.

40. IV ранга, нагрудный, мужской. Конец XIX - начало XX в.
1007-I

30, 30, 5.

I - серая "кэсы".

I - дикий гусь "юньянь".

Поступление: 1920 г., от С.Г.Елисеева.

Аналогия: КК, стр. 70, "девятая группа".

41. IV ранга, нагрудный, мужской. Конец XIX - начало XX в.
14283-I

30, 30.

I - серая "кэсы".

I - дикий гусь "юньянь".

Поступление: 1962 г., из ВПХК.

Аналогия: КК, стр. 70, "девятая группа".

42. V ранга, нагрудный, мужской. Конец XIX - начало XX в.
14277-I

30, 31.

I - черная "дуань", а) прикреп, аппликация.

I - а) серебристый фазан "байсянь".

Поступление: 1962 г., из ВПХК.

Публикация: КК, стр. 70.

43. V ранга, нагрудный, мужской. Конец XIX - начало XX в.
14281-I

29, 31.

- I - черная "дуань", а) золотая и серебряная мишура, кораллы, прикреп, аппликация.
I - а) серебристый фазан "байсянь".
Поступление: 1962 г., из ВПХК.
Публикация: КК, стр. 70.
- 44-45. У ранга, комплект - наспинный и нагрудный, мужские.
Конец XIX - начало XX в. I5610-I и I5611-I
28, 5, 30.
I - черная "ша", а) полукрест, прикреп.
I - а) серебристый фазан "байсянь".
Поступление: 1969 г., из ВПХК.
Аналогия: КК, стр. 70, "девятая группа".
46. I ранга, наспинный, мужской. Начало XX в. I3321-I
27, 29.
I - черная "ша", а) полукрест, прикреп.
I - а) журавль "сяньхэ".
Поступление: 1960 г., от Князятова.
Аналогия: КК, стр. 71, "реформированный буфан".
- 47-48. УI ранга, комплект - наспинный и нагрудный, мужские.
Начало XX в. I4279-I и I4284-I
29,5, 30.
I - серая "кэсы".
I - белая цапля "лусы".
Поступление: 1962 г., из ВПХК.
Аналогия: КК, стр. 71, "реформированные буфаны".
49. П ранга, военный, наспинный, женский. Конец XIX - начало XX в. 2934-I
28, 30.
I - черная "дуань", а) гладь, прикреп, аппликация.
I - а) лев "шица".
Поступление: 1930 г., из Иваново-Вознесенского музея.
Аналогия: КК, стр. 70, "девятая группа".
- 50-51. П ранга, комплект - нагрудный и наспинный, военные, мужские. Конец XIX - начало XX в. I4278-I и I4285-I
28, 30.

- I - черно-коричневая "дуань", а) гладь, прикреп, аппликация.
I - а) лев "шица".
Поступление: 1962 г., из ВПХК.
Аналогия: КК, стр. 70, "девятая группа".
52. П ранга, нагрудный, военный, мужской. Конец XIX в.
Коллекция Калабушкина № I71.
28,5, 28.
I - коричневая саржевого переплетения, а) гладь, стебельчатый.
I - а) лев "шица".
Поступление: 1976 г., из коллекции В.С.Калабушкина.
Аналогия: № 53 каталога.
- 53-54. III ранга, комплект - нагрудный и наспинный, военные, мужские. Конец XIX в. I4280-I и I4282-I
28, 29.
I - темно-коричневая "дуань", а) гладь, прикреп, аппликация.
I - а) леопард "бао".
Поступление: 1962 г., из ВПХК.
Публикация: КК, табл. ХУИ и стр. 71.
- 55-56. Заготовки для "буфанов", комплект - наспинный и нагрудный. Конец XIX в. - начало XX в. I3316-I и I3320-I
26, 26,5.
I - черная "ша", полукрест.
I - ни птицы, ни животного нет.
Поступление: 1960 г., от Князятова.
Публикация: КК, стр. 70-71.
57. "Туаньлун" с правого плеча императорской (Цянь-луна?) кофты "гуньфу". ХУИ в. 5737-I
29,5.
I - черная "дуань", а) прикреп.
I - а) "чжэнлун", луна, "лишуй", "пиншуй", скала, "бабао", "ваньшоуцзюй".
Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.
Публикация: КК, табл. XII и стр. 64.
Аналогия: ЦДЧС, табл. 82.

58-59. "Туаньлун", два из комплекта "цзюньвана" или "цинъ-вана". Начало XIX в. I3317-I и I3318-I
27.

I - черная "ша", а) gobеленная вышивка.
I - а) "синлун"; облака У типа; летучие мыши.
Поступление: 1960 г., от Князятова.

60. "Туаньхуа". I половина XIX в. 5788-I
30.

I - черно-синяя "дуань", а) прикреп.
I - а) "шоу" в кольце из летучих мышей; цветы; "ба сянь".

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.
Аналогия: ЦДЧС, табл. 57, 58, 78.

61-62. "Туаньхуа", две из комплекта для "батуаньгуа".
I половина XIX в. II895-I и I4799-I
29.

I - черно-синяя "дуань", а) гладь, узелковый.
I - а) пион, камелия, азалия, мальва, хризантема и другие цветы.

Поступление: 1957 г., дар министерства культуры КНР.
Аналогия: почти точная копия воспроизведена на табл. 3, ЦДЧС.

63-65. "Туаньхуа", три из комплекта для "батуаньгуа". I половина XIX в. II896-I, I4795-I и I4800-I
29.

I - черно-синяя "дуань"; а) гладь, узелковый.
I - а) орхидея, камелия, "линчжи".
Поступление: 1957 г., дар министерства культуры КНР.
Аналогия: ЦДЧС, табл. 33.

66-67. "Туаньхуа", две из комплекта для "батуаньгуа". I половина XIX в. II897-I и I4793-I
29.

I - черно-синяя "дуань", а) гладь, узелковый.
I - а) лотос, рыбы, "вань".
Поступление: 1957 г., дар министерства культуры КНР.
Публикация: ЦДЧС, табл. 24.

68-69. "Туаньхуа", две из комплекта для "батуаньгуа".
I половина XIX в. II898-I и I4791-I
29.

I - черно-синяя "дуань", а) гладь, узелковый, прикреп.
I - а) бабочки, камелия, хризантема, гвоздика.
Поступление: 1957 г., дар министерства культуры КНР.
Аналогия: ЦДЧС, табл. 55.

70-74. "Туаньхуа", пять из комплекта для "батуаньгуа".
I половина XIX в. II899-I, I4796-I, I4794-I, I4798-I и I4797-I
29.

I - черно-синяя "дуань", а) гладь, узелковый.
I - а) камелия, "линчжи", нарцис, бамбук, орхидея, "мэйхуа", летучие мыши.
Поступление: 1957 г., дар министерства культуры КНР.
Аналогия: ЦДЧС, табл. 19.

75-76. "Туаньхуа", две из комплекта для "батуаньгуа".
I половина XIX в. II900-I и II911-I
29.

I - черно-синяя "дуань", а) гладь, узелковый.
I - а) гортензия, цветы яблони.
Поступление: 1957 г., дар министерства культуры КНР.
Аналогия: ЦДЧС, табл. 32.

77-83. "Туаньхуа", семь из комплекта для "батуаньгуа".
I половина XIX в. II901-I, II902-I, II903-I, II904-I, II905-I, II906-I и II907-I
29.

I - черно-синяя "дуань", а) гладь, узелковый.
I - а) пионы.
Поступление: 1957 г., дар министерства культуры КНР.
Аналогия: ЦДЧС, табл. 20.

84. "Туаньхуа", из комплекта для "батуаньгуа". I половина XIX в. I4792-I
29.

I - черно-синяя "дуань", а) гладь, узелковый.
I - а) пионы.
Поступление: 1957 г., дар министерства культуры КНР.
Аналогия: ЦДЧС, табл. 20.

85. "Туаньхуа", из комплекта для "батуаньгуа". Середина XIX в. 5736-I
30.

I - черная "кэсы".

I - серебристый фазан, облака У1 типа, летучие мыши, символы "ба цзисян".

Поступление: 1957 г., дар министерства культуры КНР.

86. "Туаньхуа", из комплекта для "батуаньгуа". II половина XIX в. 5749-I
29.

I - черносиняя "дуань", а) гладь, узелковый.

I - а) лотос, орхидея, мальва, камелия, гвоздика, "мэйхуа".

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Аналогия: ЦДЧС, табл. 23.

II. Неофициальный костюм

Маньчжурские женские халаты "пао"

87. "Цзяпао". XIX в. 2757-I

I41, 182, 27, 39, 0, 73, 64. Пуговицы: 4.

I - алая узорная "дуань", а) прикреп; 2 - желтая узорная "дуань"; 4 - широкая лента; 5 - лента; 8 - белая "дуань", а) гладь; I4 - черная "дуань".

I - облака, кольца из драконов, а) "шоу".

Поступление: 1931 г., из Таганрогского музея.

Примечание: первоначально сужавшиеся к концу рукава расширены и надставлены.

88. "Даньпао", летний. XIX в. 2758-I

I40, 186, 25 (?), 35, 0, 75, 73. Пуговицы: 4.

I - светло-зеленая узорная "ша"; 4 - фиолетовая "дуань", а) гладь; 5 - лента; 8 - белая "дуань", а) гладь; I4 - черная "цзянь".

I - "туаньхуа": драконы с жемчужиной.

Поступление: 1931 г., из Таганрогского музея.

Примечание: 4 и 5 не проходят по подолу.

89. "Даньпао", летний. XIX в. 5674-I

I41, I76, 26 (?), 41, 0, 73, 74. Пуговицы: 4:

I - "ша" цвета маренго, а) полукрест; 4, II - черная "ша", а) полукрест; 5, 6 - ленты; 8 - белая "ша", а) полукрест; I4 - черная "цзянь".

I - а) вазы с цветами, цветы, плоды, рыбы.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Примечание: 4, 5, 6 - не проходят по подолу.

90. "Цзяпао". Середина XIX в. 5675-I

I46, 182, 0, 40, 0, 80, 72. Пуговицы: 4.

I - алая "дуань", а) гладь; 2 - желтая "цзянь"; 4, 9 - черная "дуань", а) гладь; 5, 10 - ленты; I4 - черная "дуань".

I - а) "мэйхуа".

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Примечание: 4, 5 не проходят по подолу.

91. "Даньпао", летний. Середина XIX в. 5722-I

I44, 193, 36 (?), 36, 0, 68, 64. Пуговицы: 4.

I - красно-кирпичная саржа 2/I, а) гладь; 4, 9, II - черная саржа 2/I, а) гладь; I2, I4 - черная "чи-цзиньдуань", а) прикреп.

I - а) 8 "туаньхуа": корзины с цветами; "лишуй", "пиншуй", горы, "ба бао".

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Примечание: халат имеет декор, имитирующий декор официального женского халата. 4 проходит только вокруг ворота и по верхней части борта левой полы.

92. "Даньпао", летний. XIX в. 5729-I

I38, 186, 32, 36, 0, 71, 72. Пуговицы: 4.

I - красная "ша", а) полукрест; 4, 9 - черная "ша", а) полукрест; 5, 10 - ленты; 8 - белая "ша"; I4 - черная "цзянь".

I - а) бабочки.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

93. Крой для халата из трех предметов. XIX в. II909-I

Сметанный стан и рукава.

I55, 200, 0, 42, 0, 0, 100. Пуговицы: нет.

I - золотисто-розовая "кэсы".

I - пейзажи.

Заготовка для отворотов рукавов.

200, 38.

I - белая "кэсы".

Заготовка для каймы.

180, 60.

I - черная "кэсы".

Поступление: 1957 г., дар министерства культуры КНР.

94. "Цзяо". Конец XIX - начало XX в. 1648 гэк
I4I, 190, 20 (?), 29, 0, 7I, 76. Пуговицы: утрачены (5?).

I - алая "дуань", а) гладь; 2 - голубая "цзянь"; 4 - черная "дуань", а) гладь; 5 - лента; 8 - черная лента и белая "дуань", а) гладь; II - черная "дуань".

I - а) цветы, бабочки.

Поступление: 1971 г., от Г.П.Бешкова.

Китайские женские кофты "ао"

95. "Цзяо". Середина XIX в. 5670-I

92, 180, 0, 52, 2, 19, 47. Пуговицы: 6.

I - малиновая узорная каландрованная "ци", а) гладь, узелковый, прикреп; 2 - зеленая узорная "ци"; 4, II - желтая "дуань", а) гладь, прикреп; 5, 12 - белая "дуань", а) гладь; 14 - черная "дуань", а) гладь.

I - а) бабочки, цветы.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

96. "Цзяо". Середина XIX в. 9842-I

III, 181, 15,5, 50, 0, 50, 36. Пуговицы: 5.

I - белая "дуань", а) гладь; 2 - голубая "цзянь"; 3, 4 - голубая "дуань", а) гладь, прикреп; 5 - лента; 8 - малиновая "дуань", а) гладь; 14 - "дуань" горчичного цвета.

I - а) 8 "туаньхуа": сюжетные композиции; бабочки, цветы.

Поступление: 1952 г., из ВПХК.

Примечание: рукава на 8 см шире проймы.

97. "Цзяо". II половина XIX в. 13878-I

126, 230, 0, 32, 0, 23,5, 38. Пуговицы: 3 (плюс I утрачена?).

132

I - темно-синяя узорная "лин", а) гладь, прикреп, узелковый, стебельчатый; 2 - голубая "цзянь"; 4, 9 - белая "дуань", а) гладь; 5, 10 - лента; 14 - черная "дуань", черная саржевого переплетения.

I - а) 8 "туаньхуа": корзины с цветами и "линчи"; цветы, виноград.

Поступление: 1931 г., из ВПХК.

98. "Цзяо". II половина XIX в. 15926-I

104, 162, 10, 5I, 0, 27, 44. Пуговицы: 4 и I плетеная.

I, 8 - красная узорная "ци", а) узелковый, гладь, прикреп; 2 - желтая узорная "ци"; 4 - белая "дуань", а) гладь; 5, 6 - ленты; 14 - черная "дуань".

I - а) летучие мыши, цветы.

Поступление: 1971 г., от Т.П.Луцкова.

99. "Цзяо". XIX в. 1569-I

112, 154, II, 5I, 0, 35, 78. Пуговицы: 3 (плюс I утрачена?).

I - черно-синяя узорная "ци", а) гладь, узелковый; 2 - голубая узорная "лин", желтая "цзянь"; 4 - белая "дуань", а) гладь; 5 - лента; 8 - желтая узорная "ци", а) гладь; 14 - черная "дуань".

I - а) 8 "туаньхуа": бабочки, цветы.

Поступление: 1922 г., от Кожухова.

100. "Цзяо". XIX в. 5678-I

117, 184, 24, 52, 3, 24, 78. Пуговицы: 5 и I плетеная.

I - голубая узорная "ци", а) гладь, узелковый, стебельчатый; 2 - светло-вишневая узорная "лин"; 3, 4, 8 - белая саржевого переплетения, а) гладь, стебельчатый; 5 - лента; 14 - черная "дуань".

I - а) летучие мыши, цветы.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

101. "Цзяо". XIX в. 11519-I

103, 162, 10, 4I, 4, 39, 4I. Пуговицы: 5.

I - голубая узорная "ци", а) узелковый, гладь; 2 - красная узорная "лин"; 4 - черная "дуань", а) гладь; 5, 6 - ленты; 8 - розовая "дуань", а) гладь; 14 - черная "дуань".

- I - а) летучие мыши, цветы, плоды.
Поступление: 1957 г., из ВПХК.
102. Заготовка для кофты из пяти предметов. XIX в. 11875-I
Стан и рукава.
155, 172.
I - синяя "дуань", а) гладь.
I - а) хризантемы.
Заготовка для отделки: отвороты рукавов, бордюр.
79, 69, 79, 102, 79, 86, 80, 90.
I - синяя и черная "дуань", а) гладь.
Поступление: 1957 г., дар министерства культуры КНР.
103. "Цзяо". XIX в. I4286-I
109, 162, 14, 50, 0, 30, 63. Пуговицы: утрачены.
I - малиновая "дуань", а) гладь, прикреп; 3, 4 - белая "дуань", а) гладь, тамбурный, прикреп; 5, 6, 7 - ленты; 8 - белая "дуань", лента, а) гладь, тамбурный, прикреп; 14 - синяя "дуань".
104. "Цзяо". XIX в. I648 гэк
89, 138, 0, 36, 0, 23, 68. Пуговицы: 5.
I - зеленая узорная "ци", а) гладь, прикреп, узелковый; 2 - кирпично-розовая "цзянь"; 4 - белая и черная "дуань", а) гладь, прикреп; 5, 10 - ленты; 9 - белая "дуань", а) гладь, прикреп; 14 - черная "дуань".
I - а) 4 "туаньхуа": корзины с цветами; бабочки, цветы.
Поступление: 1971 г., от Г.П.Бяшкова.
105. "Цзяо". Конец XIX в. I5570-I
105, 194, 0, 36, 0, 37, 37. Пуговицы: 5.
I - бледно-розовая "дуань", а) аппликация, белая "дуань", гладь, узелковый, прикреп; 2 - голубая "цзянь"; 4, 9 - белая "дуань", а) гладь, узелковый, прикреп; 5, 10, 12, 13 - ленты; 14 - черная "дуань".
I - а) 10 "туаньхуа": сюжетные композиции.
Поступление: 1969 г., из ВПХК.
106. "Цзяо". Конец XIX в. I5945-I
124, 136, 0, 39, 0, 26, 49. Пуговицы: 5, плетеные.
I - красная узорная "ци", а) гладь; 2 - синяя "цзянь";

- 4, II - белая "дуань", а) гладь, прикреп; 9 - зеленая узорная "ци", а) гладь, прикреп; 5, 10 - ленты; 14 - черная саржевого переплетения.
I - а) 8 "туаньхуа": сцены в саду; вазы, "саньдо", цветы, бабочки.
Поступление: 1971 г., от Т.Н.Большаковой.
107. "Цзяо". Конец XIX - начало XX в.в. 5725-I
90, 136, 0, 23, 4, 5, 31, 38. Пуговицы: 4 плетеные (плюс I утрачена?).
I - синяя "дуань", а) прикреп; 2 - розовая "цзянь"; 4, 5, 10, II, 12, 13, 14 - голубовато-зеленоватая "дуань".
I - а) "лишуй", "пиншуй", скалы, журавль, пионы.
Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.
108. "Цзяо". Конец XIX - начало XX в.в. 5908-I
108, 140, 0, 50, 0, 28, 54. Пуговицы: 4.
I - желтая узорная "дуань", а) гладь; 2 - синяя узорная "ци"; 3, 4, 9 - белая "дуань", а) гладь, прикреп; 5, 6, 7, 10, 12, 13 - ленты; 14 - фиолетовая "дуань", синяя узорная "дуань".
I - а) 12 "туаньхуа": сюжетные композиции, пейзажи; птицы, бабочки, цветы.
Поступление: 1945 г., из Всесоюзного общества культурных связей (ВОКС), дар Велемировича (Югославия).
109. "Цзяо". Конец XIX - начало XX в.в. I2232-I
107, 181, 13, 5, 49, 0, 24, 74. Пуговицы: 5.
I - розовая узорная "дуань", а) гладь; 2 - синяя "цзянь"; 4, 9 - белая "дуань", а) гладь; 5 - широкая лента; 14 - черная "дуань".
I - а) плоды, птицы, звери.
Поступление: 1958 г., из ВПХК.
110. "Цзяо". Конец XIX - начало XX в.в. I3883-I
102, 172, 15, 50, 0, 26, 77. Пуговицы: 4.
I - желтая узорная "дуань", а) гладь, прикреп; 2 - красная "цзянь"; 3, 4, 8 - белая "дуань", а) тамбурный, гладь, прикреп; 5, 6, 7 - ленты; 14 - синяя "чжицзиньдуань".
I - а) 12 "туаньхуа": пейзажи, птицы, олени, летучие

мыши; цветы, бабочки, птицы.

Поступление: 1961 г., из ВПХК.

- III. "Цзяао". Начало XX в. 2756-I
87, 150, 0, 32, 1,5, 21, 66. Пуговицы: 4 (плюс I утрачена?).
I - голубая узорная "дуань"; 2 - красная "цзяань"; 4, 9, 14 - черная "дуань"; 5, 10 - ленты.
I - бабочки, цветы.
Поступление: 1931 г., из Таганрогского музея.
Примечание: 4, 5 проходят только вокруг ворота и по верхней части борта левой полы.
- III.2. "Сяомяньбао", зимняя. Начало XX в. 1647 гзк
79, 182, 26 (?), 52, 0, 9, 38. Пуговицы: 6, плетеные.
I - золотисто-коричневая узорная "ци"; 2 - белая "цзяань", вата; 4 - белая "дуань", а) гладь; 5 - лента; 8 - белая "дуань", а) гладь, лента, голубая "дуань"; 14 - синяя "дуань".
I - облака, символы "ба сянь".
Поступление: 1971 г., от Г.П.Бяшкова.

Женские кофты "дуйцзиньгуа"

- III.3. "Гуацза". Начало XIX в. 5676-I
96, 113, 0, 56, 0, 18, 57. Пуговицы: I плетеная (плюс I утрачена?).
I - черно-фиолетовая узорная "ша"; 4, 5 - черная "дуань", а) гладь; 9 - желтая узорная полотняного переплетения, с переходом в перевивочное, а) гладь; 14 - черная "дуань", "жицзиньдуань".
I - "туаньхуа": драконы.
Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.
- III.4. "Гуацза". I половина XIX в. 15575-I
105, 131, 10, 47, 0, 36, 36. Пуговицы: 5, дерево, лак.
I - черно-синяя "дуань", а) гладь, узелковый, тамбурный, прикреп; 2 - зеленая "цзяань"; 3, 4 - белая "дуань", а) гладь, узелковый, тамбурный, прикреп; 8 - желтая "дуань", а) гладь, узелковый, тамбурный, прикреп; 5 - лента; 14 - черная "дуань".

I - а) 8 "туаньхуа": сюжетные композиции.

Поступление: 1969 г., из ВПХК.

Примечание: 4, 5, 8 - более позднего происхождения.

- III.5. "Гуацза". XIX в. (?) 182-I
91, 139, 0, 42, 2, 26, 46. Пуговицы: 2, плетеные.
I - черная "дуань", а) прикреп, гладь; 2 - синяя "цзяань"; 4 - черная "дуань"; 5 - а) гладь; 9 - белая "дуань", а) гладь; 14 - черная "дуань".
I - а) "фэнхуан", легендарные персонажи.
Поступление: 1938 г., от Красинской.
- III.6. "Гуацза". XIX в. 11058-I
92, 168, 16, 52, 0, 21, 84. Пуговицы: утрачены (5?).
I - чернильно-черная "дуань", а) гладь, узелковый, тамбурный, прикреп; 2 - синяя узорная "лин"; 3, 4, 8 - белая "дуань", а) гладь, тамбурный, узелковый, прикреп; 5, 6 - ленты; 7 - а) прикреп; 14 - синяя и желтая "дуань".
I - а) 8 "туаньхуа": сюжетные композиции в кольцах из фениксов и драконов.
Поступление: 1956 г., из ВПХК.
- III.7. "Гуацза". Конец XIX в. 12235-I
101, 146, 0, 33, 2, 28, 50. Пуговицы: 2, плетеные.
I - чернильно-черная "дуань", а) аппликация, чернильно-черная "дуань", прикреп; 2 - голубая "цзяань"; 4 - черная "дуань"; 9 - синяя "дуань", а) прикреп.
I - а) "лишуй", "пиншуй", скала, "фэнхуан", цветы, "туаньхуа": драконы.
Поступление: 1958 г., из ВПХК.
Примечание: 4 без узора "жуи".
- III.8. "Гуацза". Конец XIX в. 13888-I
97, 192, 16, 52, 0, 21, 75. Пуговицы: 4.
I - черная "дуань", а) гладь; 4, 8 - белая "дуань", а) гладь, прикреп; 5, 10 - ленты; 14 - желтая и синяя "дуань".
I - а) 12 "туаньхуа": сюжетные композиции; цветы, животные, птицы.
Поступление: 1961, из ВПХК.

119. "Магуа". Начало XX в. I2234-I
75, 144, 0, 23, 3,5, 20, 39. Пуговицы: 3 плетеные.
I - черная узорная "дуань", а) аппликация, синяя саржевого переплетения, прикреп; 2 - черная "цзянь"; 4 - темно-фиолетовая саржевого переплетения, а) прикреп; 9 - белая "дуань", а) прикреп; 14 - черная "дуань".
I - а) "лишуй", "пиншуй", скалы, "фэнхуан", драконы, декоративный "буфан".
Поступление: 1958 г., из ВПХК.
Примечание: 4 без узора "жуи".
120. "Магуа". Начало XX в. I2236-I
60, 112, 0, 20, 5, 18, 31. Пуговицы: 2 плетеные и 1 крючок.
I - черная "дуань", а) гладь, прикреп; 2 - белая "цзянь"; 4, 9 - белая "дуань", а) гладь, прикреп; 14 - черная "дуань".
I - а) 8 "туаньхуа": журавли, птицы; "пиншуй", скалы, облака.
Поступление: 1958 г., из ВПХК.
Примечание: декор - подражание официальной "цзифугуа".
121. "Гуацза". Начало XX в. I5579-I
83, 159, 0, 23, 3,5, 6, 67. Пуговицы: 3 плетеные.
I - черная узорная "дуань", а) аппликация, темно-коричневая "цзянь", прикреп; 2 - синяя "цзянь"; 4 - голубая "дуань", а) гладь; 8 - голубая "цзянь"; 9 - синяя "цзянь", а) прикреп; 14 - зеленая саржевого переплетения.
I - а) "лишуй", "пиншуй", горы; "туаньхуа", вырезанные из "буфанов".
Поступление: 1968 г., от Б.П.Бревдо.
Примечание: 4 не проходит вокруг ворота и по груди; узора "жуи" нет.
122. "Магуа". Начало XX в. I5946-I
75, 144, 0, 32, 0, 19, 94. Пуговицы: 3 плетеные.
I - черная "дуань", а) гладь; 2 - синяя "цзянь"; 4, II - белая "дуань", а) гладь; 9 - желтая "дуань", а) гладь; 5, 10 - ленты; 14 - черная "дуань".

I - а) сцены в саду.
Поступление: 1971 г., из ВПХК.
Примечание: шита без центрального шва - весь стан из одного полотнища ткани.

123. "Гуацза". XX в. I5947-I
78, 156, 0, 26, 3, 22, 32. Пуговицы: 5.
I - темно-синяя "чициньцзинь"; 2 - зеленая "цзянь"; 9 - фиолетовая "дуань", а) прикреп.
I - декор нижней части "лунпао".
Поступление: 1971 г., из ВПХК.
Примечание: шита (со швом на плече) из нижней части официального халата "лунпао" XIX в.

Китайские женские юбки-плахты

124. "Цюньцза". XIX в. 5719-I
115, 91, опояска 9,5.
I - белая "дуань", серая грубая ткань полотняного переплетения, а) гладь, прикреп; 2 - голубая "цзянь"; 4 - ярко-голубая "дуань", а) прикреп.
I - а) сцены в саду; бабочки, цветы; синие вертикальные полосы.
Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.
125. "Цюньцза". XIX в. 5720-I
120, 103, опояска 18,5.
I - красная узорная "ци", синяя сильно аппретированная ткань полотняного переплетения. а) гладь; 4 - черная "дуань", а) гладь; 5, 6 - ленты; 14 - черная "дуань".
I - а) бабочки, цветы.
Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.
126. "Цюньцза". XIX в. 5721-I
124, 98, опояска 16,5.
I - розовая узорная "ци", белая хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения, а) гладь; 2 - голубая "цзянь"; 4 - черная "дуань", а) гладь.
I - а) бабочки, цветы.
Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

127. "Цюньцза". XIX в. 9550-I
 II7, 93, опояска 9,5.
 I - красная узорная "ци", серо-зеленая хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения; 2 - голубая "цзюань", зеленая узорная "ци"; 4 - черная "дуань", а) гладь, прикреп; 5 - лента.
 I-облака, летучие мыши.
 Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.
128. "Цюньцза". XIX в. 2056 гзк
 II8, 96, опояска 10.
 I - красная узорная "ци", розовая ткань полотняного переплетения; 4 - синяя "дуань", а) гладь; 5 - лента;
 I4 - голубая "дуань".
 I - бабочки, цветы.
 Поступление: 1973 г., от Е.В.Бородиной.
129. "Цюньцза". XIX в. 2057 гзк
 II9, 98, опояска 13.
 I - синяя узорная "ци", а) гладь, узелковый, прикреп; 4 - черная "дуань"; 5 - черная ткань, а) гладь.
 I - а) бабочки, цветы.
 Поступление: 1973 г., от Е.В.Бородиной.
- Женские штаны
130. "Куцза". XX в. 5677-I
 I08, 57, опояска 21,5.
 I - черная узорная "ци", синяя хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения; 2 - синяя "цзюань".
 I - "чан", перевитые лентами.
 Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.
131. "Куцза". Конец XIX в. 2755-I
 I22, 63, опояска 21,5.
 I - зеленая узорная "ци", серо-голубая хлопчатобумажная ткань, полотняного переплетения; 2 - серо-голубая хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения; 4 - темно-фиолетовая лента, а) прикреп; 5 - лента.
 I - "вань", перевитые лентами; летучие мыши с персиками.

Поступление: 1931 г., из Таганрогского музея.

Вышивки для отделки неофициального женского костюма

132. Вышивка для отворота рукава. Начало XIX в. 5739-I
 I03, I7.
 I - белая узорная "дуань", а) гладь.
 I - а) сцены в саду.
 Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.
133. Вышивка для отворота рукава. Начало XIX в. 5750-I
 I00, I8.
 I - белая "дуань", а) узелковый, гладь, прикреп.
 I - а) мальчики в саду.
 Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.
134. Две вышивки для отворотов рукавов. XIX в. 4442-I
 II5, 45.
 I - зеленая узорная "ци", а) гладь, прикреп.
 I - а) сцены в саду.
 Поступление: 1929 г.
135. Вышивка для отворота рукава. XIX в. 5740-I
 II3, I4.
 I - бледно-желтая "дуань", а) гладь.
 I - а) бабочки, цветы.
 Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.
136. Вышивка для отворота рукава. XIX в. 5751-I
 61, I7.
 I - белая "дуань", а) гладь.
 I - а) сцены в саду.
 Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.
- 137-138. Комплект из двух вышивок для отворотов рукавов. XIX в. I2239-I и I2240-I
 I24,5, I8.
 I - темно-синяя "дуань", а) гладь, прикреп.
 I - а) бабочки, тыквы-горлянки, "чан".
 Поступление: 1958 г., из ВПХК.

I39. Две вышивки для отворотов рукавов. Конец XIX в. 5116-I
120, 9.

I - светло-зеленая "дуань", а) гладь.

I - а) бабочки, пионы.

Поступление: 1945 г., от Стариченко.

I40. Две вышивки для отворотов рукавов. Конец XIX в.

12238-I

109, 37.

I - васильково-синяя узорная "ци", а) гладь, прикреп.

I - а) птицы, цветы.

Поступление: 1958 г., из ВПХК.

I41. Две вышивки для отворотов рукавов. Конец XIX в.

18880-I

109, 18, 5.

I - белая "дуань", а) тамбурный.

I - а) "мэйхуа", бамбук, птицы.

Поступление: 1961 г., из ВПХК.

Наушники

I42. "Эрмао". XIX в.

54-I

8, 8.

I - белая саржевого переплетения, серая аппретированная ткань полотняного переплетения, мех, а) гладь.

I - а) птицы, "мэйхуа".

Поступление: 1931 г., из Таганрогского музея.

I43. "Эрмао". XIX в.

5391-I

10, 9.

I - белая "дуань", розовая "цзянь", голубая узорная "ци", лента, кожа, а) гладь, прикреп.

I - а) павлины, цветы.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Обувь

I44. "Цзяньсе" (туфельки женские). XIX в.

2780-I

10, 13, 5.

I - малиновая и черная "дуань", лента, дерево, кожа,

белая грубая ткань полотняного переплетения, а) гладь.

I42

I - а) бабочки, листья.

Поступление: 1931 г., из Таганрогского музея.

I45. "Цзяньсе" (туфелька женская). XIX в.

2781-I

10, 12.

I - красная и белая "дуань", лента, дерево, кожа, серая хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения, а) гладь.

I - а) летучие мыши, цветы, "юаньшэн".

Поступление: 1931 г., из Таганрогского музея.

I46. "Цзяньсе" (туфельки женские). XIX в.

5538-I

18, 11.

I - красная и черная "дуань", лента, дерево, кожа, белая грубая ткань полотняного переплетения, а) гладь.

I - а) цветы.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

I47. "Цзяньсе" (туфельки женские). XIX в.

5539-I

17, 12, 5.

I - синяя и фиолетовая "дуань", лента, дерево, кожа, а) гладь.

I - а) бабочки, цветы.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

I48. "Цзяньсе" (туфелька детская). XIX в.

5540-I

6, 12.

I - белая и голубая "дуань", розовая "цзянь", дерево, а) гладь.

I - а) цветы, тыквы-горлянки.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

I49. Туфли женские, маньчжурские. XIX в.

5601-I

15, 5, 22.

I - черная и синяя "дуань", белая аппретированная ткань, бумага, кожа, а) гладь.

I - а) цветы.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

I50. "Гяньсе" (туфли женские). XIX в.

5599-I

10, 24, 5.

I - малиновый репс, черная ткань саржевого переплетения, бумага, кожа, а) полукрест.

I - а) "фэнхуан", летучие мыши, цветы.
Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.

Отдельные предметы

- I51. "Бэйсинь", безрукавка женская. XIX в. 5680-I
76, 39, 0, 42, 0, II, 36. Пуговицы: I плетеная и 4 плоские металлические, резные, с эмалью.
I - малиновая узорная "ци"; 2 - белая хлопчатобумажная ткань полотняного переплетения; 4 - черная "дуань", а) гладь; 5 - лента; I4 - черная "дуань".
I - пионы, "саньдо".
Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.
Примечание: 4, 5 проходят только вокруг ворота и по борту левой полы; разрезы со всех четырех сторон.
- I52. "Бэйсинь", безрукавка женская. Начало XX в. I5937-I
100, 50, 0, 40, 8 (шалькой), I6, 4I. Пуговицы: 2 плетеные.
I - белая "дуань", а) гладь, прикреп; 2 - алая саржевого переплетения; 4, 9 - синяя "дуань", а) гладь, прикреп; 5, 10 - ленты; I4 - желтая "дуань".
I - а) цветы, птицы, львы, "туаньхуа": сюжетные композиции.
Поступление: 1971 г., от А.В.Климовой.
Примечание: ворот с У-образным вырезом на груди; подол украшен сеткой и бахромой, как у "сяпэй".
- I53. "Бэйсинь", безрукавка солдатская. XX в. (?). 6038-I
78, 39, 0, 40, 7I, I2, 7I. Пуговицы: 5.
I - темно-синяя ткань, кленнка (?); 4 - красная ткань.
I - на груди круг с надписью: "Ополчение. Хуанничжуан, уезд Пиншань."
Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.
- I54. "Ципао", платье женское. XX в. 4787-I
I4I, I55, 0, I2, 6,5, 3I, 70,5.
I - голубая "дуань", а) гладь.
I - а) "мэйхуа", птицы.
Поступление: 1937 г.
Примечание: нераспашное, без внутренней полы, без центрального шва на спине.

I44

I55. Кофта, перешитая из женской "ао". XIX в. 5672-I
III, I74, II, 26, 4,5, 36, 38. Пуговицы: 2 и 2 плетеные.

I - черная узорная каландрованная "ци", а) тамбурный; 2 - красная "цзюань"; 3, 4 - белая "дуань", а) тамбурный, прикреп; 5 - лента; I4 - черная "дуань".

I - а) IO "туаньхуа": сюжетные композиции; бабочки, горшки с цветами.

Поступление: 1940 г., из Музея народов СССР.
Примечание: отрезной и присборенный низ кофты, буфы на плечах и "изогнутые" рукава находят аналогии в женской одежде халха-монголов, эвенков и алтайцев.

Соответствие инвентарных номеров номерам каталога

182	- II5	5380 - I5I	II900 - 75	I4794 - 72
548	- I42	5719 - I24	II90I - 77-	I4795 - 64
1007	- 40	5720 - I25	-II907 - 83	I4796 - 71
1369	- 99	572I - I26	II909 - 93	I4797 - 74
2726	- 24	5722 - 9I	II9II - 76	I4798 - 78
2754	- 25	5723 - I9	I2232 - IO9	I4799 - 62
2755	- I8I	5724 - 24	I2234 - II9	I4800 - 65
2756	- III	5725 - IO7	I2235 - II7	I5569 - 23
2757	- 87	5727 - 7	I2236 - I20	I5570 - IO5
2758	- 88	5728 - I7	I2238 - I40	I5575 - II4
2780	- I44	5729 - 92	I2239 - I37	I5579 - I2I
278I	- I45	5730 - I6	I2240 - I38	I56IO - 44
2920/I	- 27	5732 - 22	I38I6 - 55	I56II - 45
2920/2	- 28	5736 - 85	I38I7 - 58	I5926 - 98
292I	- 30	5737 - 57	I38I8 - 59	I594I - 20
2928	- 2	5738 - 60	I3820 - 56	I5942 - I4
2934	- 49	5739 - I32	I382I - 46	I5943 - I
2955	- 8	5740 - I35	I3836 - 5	I5945 - IO6
34I7	- 3	5749 - 86	I3837 - 9	I5946 - I22
4I29	- IO	5750 - I33	I3878 - 97	I5947 - I23
4442	- I34	575I - I36	I3880 - I4I	I5967 - I52
4767	- I54	5908 - IO8	I3883 - IIO	
4769	- 2I	6038 - I53	I3888 - II8	№ ГЭК
5II6	- I39	6I22 - 3I	I4265 - I8	I647 - II2
539I	- I43	6I23 - 35	I4277 - 42	I648 - IO4
5538	- I46	9550 - I27	I4278 - 50	I649 - 94
5539	- I47	9842 - 96	I4279 - 47	2025 - 3
5540	- I48	IO939 - 26	I4280 - 53	2056 - I28
5599	- I50	II058 - II6	I428I - 43	2057 - I29
560I	- I49	II059 - I2	I4282 - 54	230I - 4
5670	- 95	II5I9 - IOI	I4283 - 4I	2344 - I3
5672	- I55	II869 - I5	I4284 - 48	
5674	- 89	II875 - IO2	I4285 - 5I	коллекция
5675	- 90	II895 - 6I	I4286 - IO3	Калабушки на
5676	- IIS	II896 - 63	I45I7 - 29	I7I - 52
5677	- I30	II897 - 66	I479I - 69	I72 - 39
5678	- IO0	II898 - 68	I4792 - 84	I73 - 37
5679	- II	II899 - 70	I4793 - 67	I74 - 38

Таблица I

Расположение знаков различия на женских халатах "чаопао" и безрукавках "чаогуа" формы "чаофу"

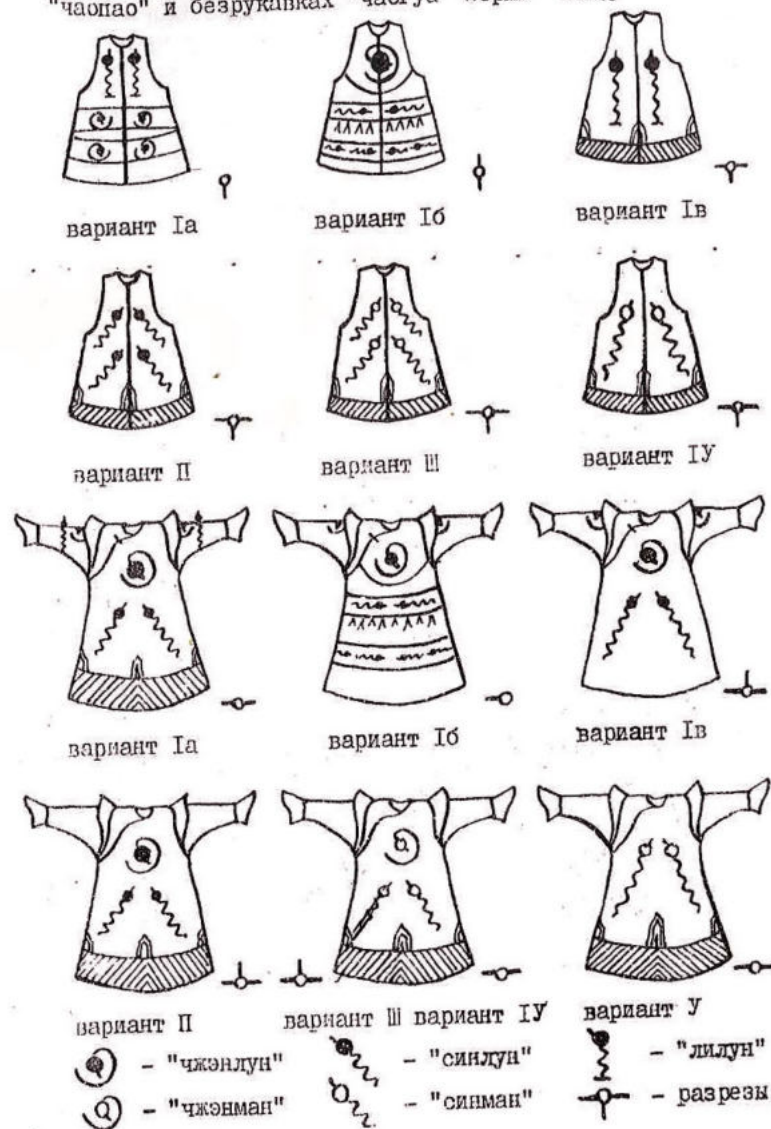


Таблица II
Расположение знаков различия на женских кофтах
и халатах формы "цзифу"

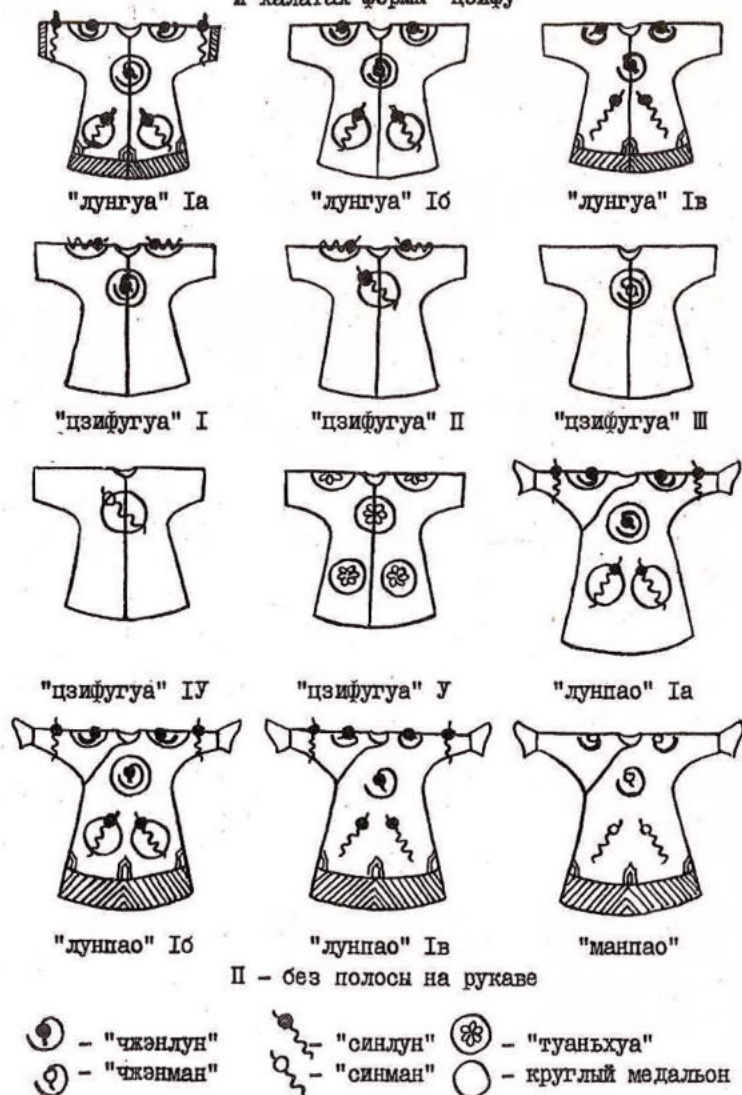


Таблица III
Соответствие вариантов женских официальных кофт,
безрукавок и халатов титулам и рангам

титулы и ранги	форма "чаофу"		форма "цзифу"	
	безрукавка	халат	кофта	халат
тайхоу			лунгуа	лунпао
хуанхоу			Ia, Ib, Iv	Ia, Ib, Iv
хуангуйфэй	чаогуа	чаопао		
гуйфэй	Ia, Ib, Iv	Ia, Ib, Iv	лунгуа	лунпао
фэй			Ia	Iv
хуантайцзы фэй				
хуанцзы фуцзинь			цзифугуа	
цинъван фуцзинь			I	
шицзы фуцзинь				лунпао
гулунь гунчжу	чаогуа	чаопао		II
хэшо гунчжу	II	II		
цзюньчжу			цзифугуа	
цзюньван фуцзинь			II	
сяньчжу			цзифугуа	
бэйлэ фужэнь			III	
цзюньцзюнь			цзифугуа	
бэйцзы фужэнь			Iv	
сяньцзюнь	чаогуа	чаопао		
	III	III		
чжэньгогун фужэнь				манпао
фугогун фужэнь				9 манов
сянцзюнь				
миньгогун фужэнь			цзифугуа	
хоу фужэнь			v	
бо фужэнь		чаопао		
жены чиновников	чаогуа	Iv		
I-III рангов	Iv			
жены чиновников		чаопао		манпао
Iv-VII рангов		v		8 манов

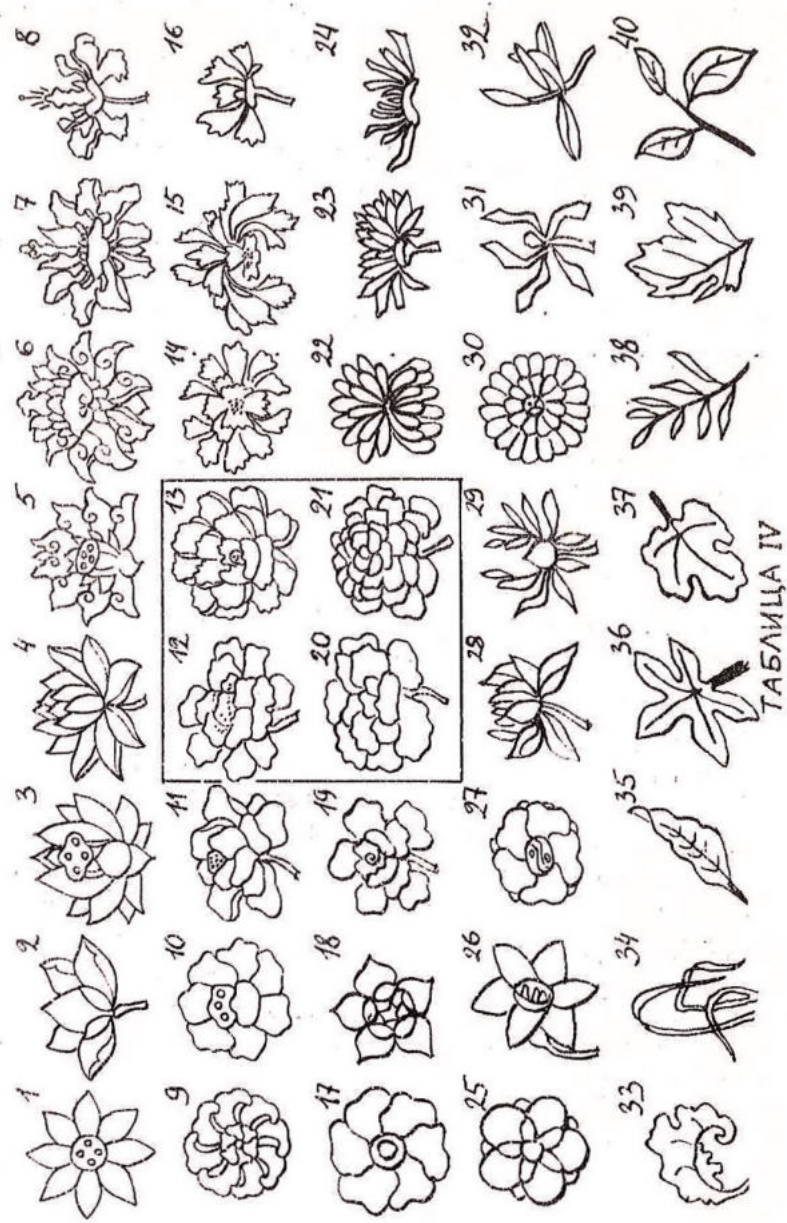
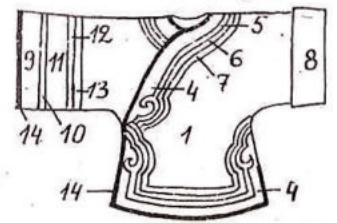
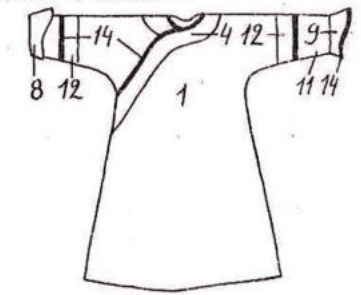


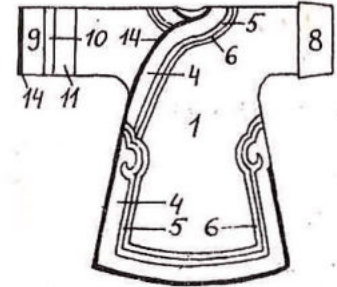
Таблица У
К разделу "Порядок описания, условности
и сокращения, принятые в каталоге"



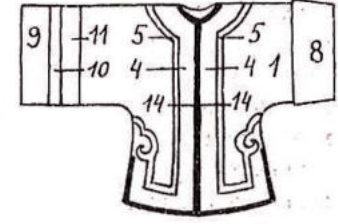
кофта "ао"



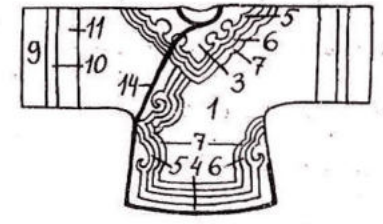
официальный халат



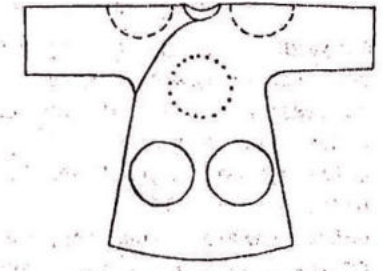
халат "пао"



кофта "гуанца"



кофта "ао"



расположение "гуаньюа"
- 2 - 4 - 8

Таблица У1

Соответствие цвета костюма титулам и рангам

Титулы и ранги	Цвет "лунпао", "чаопао" и шнура на "чаогуа"
тайхоу хуанхоу хуангуйфэй	"минхуан" - - ярко-желтый
гуйфэй фэй	"цзиньхуан" - - темно-желтый
пинь	"сянсэ" - светл.-коричн.
хуантайцзы фэй	"синхуан" - светло-оранж.
хуанцзы фуцзинь цинъван фуцзинь шицзы фуцзинь гулунь гунчжу хэшо гунчжу цзюньчжу цзюньван фуцзинь сяньчжу от Бэйлэ фужэнь и ниже	"сянсэ" - - светло-коричневый "шицин" - - темно-синий

Китайские термины

батуаньгуа - кофта с узором из восьми круглых медальонов
 бо - низший сановник III ст.
 бо фужэнь - жена "бо", низшего сановника III ст.
 бэйлэ - князь III ст.
 бэйлэ фужэнь - жена "бэйлэ", князя III ст.
 бэйцзы - князь IV ст.
 бэйцзы фужэнь - жена "бэйцзы", князя IV ст.
 бяньсе - матерчатые туфли типа тапочек
 гоцзяньман - изображение дракона о четырех когтях, переходящее через плечо халата
 гулунь гунчжу - принцесса (дочь императрицы)
 гуйфэй - драгоценная наложница (императорская наложница II ст.)

даньпао - летний халат без подкладки
 дуань - см. раздел "Ткани"
 дуйцзиньгуа - "однобортная" кофта симметричного покрой
 куцза - штаны
 кэсы - см. раздел "Ткани"
 лилун - изображение "стоящего" дракона о пяти когтях
 лин - см. раздел "Ткани"
 ло - см. раздел "Ткани"
 лун - дракон о пяти когтях
 ман - дракон о четырех когтях
 миньгун - низший сановник I ст.
 миньгун фужэнь - жена "миньгуна", низшего сановника I ст.
 пинь - младшая наложница (императорская наложница IV ст.)
 синлун - дракон о пяти когтях, изображенный в профиль
 синман - дракон о четырех когтях, изображенный в профиль
 сяньцзюнь - дочь "чжэньгогуна" или "фугогуна" (высших сановников I и II ст.) или дочь наложницы "бэйлэ", князя III ст.
 сяньцзюнь - дочь "бэйцзы", князя IV ст. или дочь наложницы "цзюньвана", князя II ст.
 сяньчжу - дочь "цзюньвана", князя II ст.
 сяомяньпао - короткая зимняя кофта на вате
 тайхоу - Великая императрица (мать или вдова императора)
 фугогун - высший сановник II ст.
 фугогун фужэнь - жена "фугогуна", высшего сановника II ст.
 фэй - наложница (императорская наложница III ст.)
 фэнхуан - птица феникс
 хоу - низший сановник II ст.
 хоу фужэнь - жена "хоу", низшего сановника II ст.
 хуангуйфэй - императорская драгоценная наложница (императорская наложница I ст.)
 хуантайцзы фэй - принцесса (жена наследного принца)
 хуанхоу - императрица (жена императора)
 хуанцзы фуцзинь - принцесса (жена ненаследного принца)
 хэшо гунчжу - принцесса (дочь наложницы императора)
 цзинь - см. раздел "Ткани"
 цзюань - см. раздел "Ткани"
 цзюньван - князь II ст.
 цзюньван фуцзинь - жена "цзюньвана", князя II ст.

цзюньцзюнь - дочь "бэйлэ", князя III ст. или дочь наложницы
 "цинъвана", князя I ст.
 цзюньчжу - дочь "цинъвана", князя I ст.
 цзяньсе - маленькие матерчатые женские туфельки для забин-
 тованных ног
 ци - см. раздел "Ткани"
 цинъван - князь I ст.
 цинъван фуцзинь - жена "цинъвана", князя I ст.
 чжицзиньдуань - см. раздел "Ткани"
 чжицзиньцзинь - см. раздел "Ткани"
 чжичэнша - см. раздел "Ткани"
 чжэнлун - дракон о пяти когтях, изображенный анфас
 чжэнман - дракон о четырех когтях, изображенный в профиль
 чжэньгогун - высший сановник I ст.
 чжэньгогун фужэнь - жена "чжэньгогуна", высшего сановника
 I ст.
 ша - см. раздел "Ткани"
 шицзы фуцзинь - жена сына "цинъвана", князя I ст.
 армао - наушники, надеваемые для тепла

Литература

ДР - S. Sampann. China's dragon robes. N.Y. 1952
 ЖДЧ - Жэнь Да-чунь, Шицзэн. Е. м., С. Г.
 КК - Л. П. Сычев и В. Л. Сычев, Китайский костюм. М., 1975.
 КШТ - Китайские шелки, ткани разного рода, благовонные ве-
 щества и краски, вывезенные из Пекина в 1831 году
 Генерального Штаба полковником М. Ладыженским, - "Жур-
 нал мануфактур и торговли", 1835, № I.
 ЛЛ - Е. И. Лубо-Лесниченко, О значении термина "цзинь" в
 древнем Китае, - "Светское Китаеведение", 1958, № 2.
 МШ - Мин ши, - в изд.: Соинь Бона бэнь эршисы ши. Шанхай,
 1958, т. XXII.
 МТ - Морохаси Тэцудзи, Дайканва дзитэн. Токио, 1955-1960.
 СС - В. С. Стариков, В. Л. Сычев, К проблеме генезиса тради-
 ционной одежды южных китайцев, - "Одежда народов за-
 рубежной Азии. Сб. МАЭ, т. XXXII. Л., 1977.
 ТГКУ - Сун Ин-син, Тянь гун кай у. Шанхай, 1959, т. I.

УЧШ - У Чан-ши хуа цэй. Шанхай, 1959.
 ХЛТ - Хуанчао лици туши. Б. М., 1736, цз. IY-UH.
 ЦДЦХТ - Циньдин Да Цин хуйдяньту. Б. м., 1818, цз. 4I-46.
 ЦДЧС - Цин дай чжи сю туаньхуа ту'ань. Пекин, 1959.
 ЦХ - Цыхай. Шанхай, 1948.
 ЧБД - Чэнь Бань-дин хуа цз. Пекин, 1959.
 ЧГСЕ - Цзэн Тун-чунь, Чжунго сие. Шанхай, 1934.
 ЧИК - Е. И. Лубо-Лесниченко, Чжичэн и кэсы, - в сб.: Культу-
 ра и искусство Индии и стран Дальнего Востока, Л.,
 1975.
 ЧСТ - Чжунго сычоу ту'ань. Шанхай, 1957.
 ЧЦТ - Чжунго цзиньдуань ту'ань. Шанхай, 1958.
 ЮТ - Юньцзинь ту'ань. Нанкин, Пекин, Шанхай, 1959.
 ЮФА - Юй Фэй-ань гунби хуаняо сюаньцзи. Пекин, 1959.
 ЮШ - Юань ши, - в изд.: Соинь Бона бэнь эршисы ши. Шан-
 хай, 1958, т. XX.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

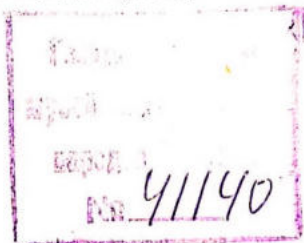
Мозаики Северной Африки и античного мира.

- Г.П. Попов. В с т у п л е н и е - стр. 3
А.М. Высоцкий. Античные и средневековые мозаики За-
кавказья - стр.5
Т.П. Каптерева. К вопросу об античной мозаике
Северной Африки - стр.18
И.Т. Кругликова. Изображения сельских вилл на
североафриканских мозаиках - стр.27
Н.А. Онайко. Античные мозаики в городах
Северного Понта. - стр.34
Н.А. Онайко. Аполлонийская мозаика с изобра-
жением Афродиты и амуров. - стр.47
И.Р. Пичикян, Римские мозаики в музеях
А.Ф.Бердников. Москвы и Ленинграда. - стр. 58

С т а т ь и.

- Э.И.Козлова. Археологическая коллекция
Кавказа в собрании ГМИИВ - стр.64
Т.В.Сергеева. Современная живопись Монголии.
1948-1977 гг. - стр. 70
В.Л. Сычев. Костям Китая в собрании ГМИИВ. - стр. 100

Подписано к печати 20/ХП-1978 г. А-15264
Объем 9,75 п. л. Уч.-изд. л. 8,34. Тир. 600 экз.
Зак. 390. Цена 1 р. 30 к.



Цена 1 р. 30 к.

1784,
Ир 20