

СА-908
Н-34

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

НАУЧНЫЕ
СООБЩЕНИЯ

Выпуск XII

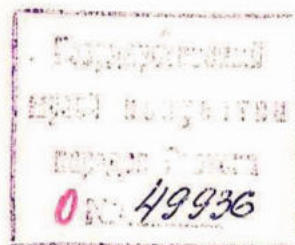
Москва 1979

С.А. 908
17-34

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА
НАРОДОВ ВОСТОКА

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

Выпуск XII



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

Н.С.Сычева

НЕПОЛИВНАЯ КЕРАМИКА СРЕДНЕЙ АЗИИ В СОБРАНИИ ГМИНВ

Коллекция керамики Средней Азии, хранящаяся в Государственном музее искусства народов Востока, характеризует лишь некоторые, но очень важные периоды развития и основные центры гончарного ремесла и охватывает время от IY тыс. до н.э. до XX в. Большую ее часть составляет поливная керамика ¹⁾. Среди неполивной керамики значительное место занимает фрагментарный материал, существенная часть которого является скорее бытовой керамикой, нежели художественной; она маловыразительна, не несет на себе каких бы то ни было орнаментальных мотивов и поэтому в наш обзор не включена.

Коллекция неполивной керамики Средней Азии начала складываться в начале 30-х годов. Ее основу составила коллекция глиняной посуды, поступившая в музей в 1933-1934 гг. от инженера Б.Н.Кастальского ²⁾, частично купленной им на рынках Самарканда, частично собранной на городищах и тепе в окрестностях города. К сожалению, из-за отсутствия дневников Б.Н.Кастальского, она никак не паспортизирована, и вещи практически анонимны. Лишь на донцах некоторых сосудов имеются надписи, указывающие место сбора: "Бухара", "Самарканд", "Термез", но таких вещей немного, они единичны.

Крупным пополнением является также коллекция А.И.Смирнова, которую музей получил в дар от его сестры О.И.Смирновой в 1966-1967 гг. ³⁾. К сожалению, вещи этой коллекции, также как и поступления Б.Н.Кастальского, не имеют точного адреса.

Остальные крупные поступления составляют коллекции, переданные музеем институтом археологии АН СССР, институтом этнографии АН СССР, кафедрой археологии МГУ. Так в 1968 г. в музей поступила коллекция неолитических сосудов с поселения Чонг-депе (юго-восточные Кара-Кумы) IY-III тыс. до н.э., в 1971-1972 гг. - коллекция раннесредневековой керамики с пос. Кайрагач (Западная Киргизия) сер. I тыс. н.э. из раскопок Г.А.Брыкиной, в 1973-1974 гг. - посуда из усадьбы I тыс. до н.э. Дингильдже из раскопок М.Г.Воробьевой.

Кроме того, коллекция керамики Средней Азии пополняется в результате ежегодно проводимой ГМИНВ, Эрмитажем и ВЦИЛКР экспедиции на Кара-тепе (Старый Термез) и экспедиций по закупке произведений народного декоративно-прикладного искусства, которые, начиная с 1968 г., регулярно выезжают в республики Средней Азии. В результате закупочных экспедиций в музее появилась керамика современных мастериц горного Таджикистана.

Часть нашей коллекции обработана, опубликована или готовится к печати и поэтому в статью не включена ⁴⁾. Другая часть ранее не публиковалась или публиковалась не полностью, и поэтому на ней мы остановимся несколько подробнее ⁵⁾. Но основной целью данной статьи является разбор и публикация коллекции Б.Н.Кастальского и А.И.Смирнова, паспортизация вещей, их датировка, хотя бы в самой общей форме.

Из всей разбираемой нами коллекции выделяются четыре группы керамики, которые могут быть определены достаточно надежно. Это коллекция неолитических сосудов IY-III тыс. до н.э. из Южной Туркмении, керамика Северной Бактрии-Гохаристана кушанского времени из Кара-тепе, большая коллекция керамики Согда II-I вв. до н.э. - UP-III вв. н.э. и керамика Афрасиаба IX-XIV вв. н.э. Более условно можно определить коллекцию сферонокусов и коллекцию расписной керамики. Остальные сосуды единичны, трудно увязываются с какой-либо определенной исторической территорией и определены нами только как "среднеазиатские".

Самой ранней по времени в нашем собрании является коллекция неолитических сосудов с поселения Чонг-депе (9 еди-

ниц), которые по аналогии с неолитической керамикой типа Намазга II датируются IY-III тыс. до н.э. ⁶⁾ и характеризуют культуру ранних земледельцев Южной Туркмении. Эта керамика сделана без гончарного круга ленточным способом и представляет собой полусферические чаши от 13 до 21 см в диаметре, как правило со скругленным дном. Чаши изнутри и снаружи покрыты красным или желтовато-красным ангобом. Наружная поверхность чаш целиком или в виде фриза, расположенного по бортику сосуда, покрывалась орнаментом. Роспись сосудов, как правило геометрического характера, представляет собой сочетание крестов, треугольников, ромбов (4862Ш, 4860Ш, 4861Ш, 4858Ш, 4857Ш, 4856Ш, 4855Ш, 4854Ш, 4859Ш). Существует мнение, что геометрический орнамент был заимствован из узорных переплетений циновок или ткачества ⁷⁾. Некоторые исследователи считают, что такие узоры появились на керамике в результате абстрактного мышления художника ⁸⁾. Кроме геометрического орнамента неолитическая керамика из нашего собрания несет и зооморфные мотивы. Одна из чаш (4861Ш) имеет орнамент в виде профильного изображения козла с утрированно прямой спиной и ногами. Семантика зооморфных мотивов, среди которых встречаются изображения барсов, дроф, уток, орлов, по мнению некоторых авторов, связана с тотемистическими воззрениями древних земледельческих обществ ⁹⁾.

Несмотря на то, что наша коллекция неолитической посуды немногочисленна, она чрезвычайно важна для исследователей в решении проблемы возникновения и развития орнамента древнеземледельческих обществ, его символики и семантики.

Следующей по времени хронологической группой в музейном собрании является группа посуды второй половины IY в. н.э. из буддийского культового центра Старого Термеза - Кара-тепе. Исследование этого памятника, в котором принимает участие и наш музей, ведется с 1926 г., систематические раскопки - с 1961 г. Большую часть находок на этом памятнике составляет керамика. В нашем собрании насчитывается около 18 целых сосудов ¹⁰⁾, среди которых имеются тарелочки (23491кп, 23492кп, 23493кп, $\frac{T-68 \text{ K-T}}{A-св. -19}$), чашечка (23490кп), одноручные (23500кп, 23501кп, 23502кп, 23503кп, 23504кп, 23505кп, 23506кп) и двуручные (23498кп, 23497кп, 23496кп,

28495кп, 28494кп) кувшины. Этот керамический комплекс происходит из центрального святилища пещерного комплекса П-І, расположенного в І группе помещений. Сосуды сопровождали захоронения в святилище, т.е. служили погребальным инвентарем. В святилище на полу, поверх слоя надувного песка, были положены около 20 костяков, которые сопровождалась керамикой и монетами второй половины ІУ в. н.э. Керамика, обнаруженная здесь, дает представление о посуде Северной Бактрии позднекушанского времени. Сосуды сделаны на гончарном круге и, как правило, целиком или частично покрыты красным ангобом и лощением. Некоторые из них дополнительно украшает штамп II).

Наш керамический комплекс является одним из немногих, практически единичных, твердо датированных комплексов керамики Северной Бактрии позднекушанского времени. Имея твердую датировку, керамика Кара-тепе, безусловно, является тем материалом, который вместе с другими дает возможность установить хронологические этапы в развитии культуры Северной Бактрии. Более того, керамика Кара-тепе является важным источником в постановке и решении таких вопросов культурной истории Северной Бактрии-Тохаристана, как вопрос о культурных связях этой области Средней Азии с Северным Причерноморьем и Индией, вопросы верований и обрядности, истории ремесла и т.д.

Среди коллекции керамики Средней Азии выделяется группа сосудов, по своему происхождению связанная с Согдом. Самым ранним по времени в этой коллекции является бокал (I8IШ) с цилиндроконическим туловом на невысоком плоском поддоне, покрытый с обеих сторон красным ангобом (высота 17,6 см, диаметр 14,7 см). Бокал приобретен у Б.Н.Кастальского, который был найден им на городище Афрасиаб. По аналогии с бокалами из Тулхарского могильника¹²⁾ и Бишкентской долины¹³⁾ мы датировем его П-І вв. до н.э. Второй бокал (4674Ш) рюмкообразной формы на высокой неустойчивой ножке с выемчатым поддоном, покрытый с обеих сторон красным ангобом и полосчатым лощением, был обнаружен при раскопках Суджинского могильника и датирован І-ІУ вв. н.э. (высота 23,5 см, диаметр 12,2 см). Этот бокал был получен нами в дар от музея им. Рудаки г. Пенджикента.

Следующую хронологическую группу керамики Согда представляют два кувшина из коллекции Б.Н.Кастальского. Кувшин (534Ш) имеет шаровидноконическое тулово и плоское дно. Горло сосуда высокое, узкое. Венчик отогнут наружу и уплощен. Петлевидная ручка одним концом крепится к плечикам, другим - к венчику. У основания горла по плечикам нанесен врезанный орнамент в виде круговых концентрических бороздок, на тулове - расписной узор, состоящий из трех соприкасающихся друг с другом кругов неправильной формы (высота сосуда 20,3 см, диаметр 5,5 см). Второй кувшин (538Ш) имеет шаровидное тулово и плоское дно. Венчик чуть отогнут наружу и скруглен. Петлевидная ручка одним концом крепится к тулову, другим - к венчику. По тулову красной краской нанесены не соприкасающиеся между собой крупные круги (высота сосуда 12 см, диаметр по венчику 8 см).

Характерной особенностью этих сосудов является роспись красным ангобом в виде кругов. Подобные сосуды с кругами характерны для Согда¹⁴⁾ и встречаются в третьем слое Тали-Барзу¹⁵⁾. Этот слой передатировался несколько раз. Г.В.Григорьев относил слой ТБ-Ш к Ш-П вв. до н.э.¹⁶⁾, Т.Н.Книпович датировала его І в. до н.э.¹⁷⁾, Б.Я.Ставиский передатировал ТБ-Ш концом Ш-ІУ вв. н.э.¹⁸⁾. По мнению Б.Я.Маршака, сосуды с кругами переживают ІУ в. и заходят в У в. н.э.¹⁹⁾. Принимая во внимание последнее обстоятельство, мы склонны отнести наши сосуды с кругами к концу Ш-У вв. н.э.

К группе согдийской керамики относятся также сосуды, объединенные общим признаком - носиками-сливами в виде рожка (213Ш, 187Ш, 899Ш) из коллекции Б.Н.Кастальского. Отличие сводится к тому, что сосуд 213Ш имеет слив в виде прямого расширяющегося рожка, а сосуды 187Ш и 899Ш имеют слив в виде примятого рожка. Снаружи эти сосуды частично или целиком покрыты красным ангобом. Известно, что они были найдены Б.Н.Кастальским в районе Пенджикента. Сосуды со сливом в виде рожка известны в Согде по материалу Тали-Барзу²⁰⁾, Пенджикента²¹⁾, Калаи-Боло²²⁾. Датироваются они по-разному. Принимая во внимание характер оформления слива и известные аналогии, мы датировем сосуд с инвентарным номером 213Ш Ш-У вв. н.э., сосуд с инвентарным номером 187Ш - У-УІ вв.

н.э., а сосуд с инвентарным номером 899Ш относим к IY - первой половине UP вв. н.э.

С Согдом связаны также два сосуда с носиками в виде головки животного (879Ш и I756Ш) из коллекции Б.Н.Кастальского. Они имеют шаровидную форму тулова, плоское дно и пластинчатую петлевидную ручку с продольной ложбинкой по середине. Носик сосуда оформлен в виде головки ушастого животного. Уши удлиненные, каждый глаз обозначен налечами из двух concentрических кругов с отверстием в центре. Отверстиями обозначены и ноздри. Сосуды небольшие по размеру. Высота первого из них 7 см, диаметр 5,3 см, высота второго 14 см, диаметр II см.

Первый образец таких сосудов был найден А.И.Тереножкиным на цитадели Пенджикента. Тогда А.И.Тереножкин высказал предположение, что это привозные сосуды²³⁾. Однако последующие находки в Пенджикенте опровергли это предположение. Уже сейчас известны многочисленные публикации таких сосудов из Пенджикента²⁴⁾. Отдельные предметы сделаны настолько искусно, что могут быть отнесены к изделиям художественного ремесла. Особенно мастерски моделированы сливы. Один из исследователей пенджикентской керамики И.Б.Бентович считает, что сливы чаще всего передавали головку быка, изображение которого можно рассматривать как пережиток магического значения быка в древности: в быке олицетворялось покровительство воде и орошению²⁵⁾. А.М.Беленицкий предполагает, что такие сосуды применялись при исполнении определенных магических обрядов²⁶⁾. Скорее всего это можно отнести к большим сосудам. Маленькие же употреблялись как поильники для детей. Подобные сосуды были обнаружены и в других памятниках Согда таких, как Тали-Барзу и Кафыр-кала. Принимая во внимание приведенные выше аналогии, мы относим наши экземпляры к керамике Согда и датируем их UP-УШ вв. н.э.

Разнообразной серией представлены в нашей коллекции согдийские кружки. Две из них из коллекции Б.Н.Кастальского (215Ш и 898Ш) сходны по форме. Они имеют цилиндрическую верхнюю и коническую нижнюю часть тулова и плоское дно. Переход от нижней части к верхней оформлен в виде небольшого валика, украшенного горизонтально

вытянутыми смыкающимися между собой срезами.

Плоская петельчатая ручка крепится к середине тулова. Их размеры варьируют незначительно: высота 8,3-8,6 см, диаметр II,5-12,2 см. Подобные кружки известны по раскопкам Афрасиаба²⁷⁾. По аналогии с ними мы датируем наши кружки второй половиной УШ в. н.э.

Две другие кружки (245Ш и 5109Ш) из коллекции Б.Н.Кастальского и А.И.Смирнова относятся к UP-УШ вв. н.э. Первая из них представляет сосуд светлой глины с вкраплениями слюды или кварца высотой II см, диаметром II,5 см. Тулово округлое, сужающееся книзу. Дно плоское. По тулову нанесен ряд оттисков штампа в виде плода граната. К середине тулова прикреплена петлевидная ручка. Подобные кружки встречаются в керамике Пенджикента²⁸⁾ и Афрасиаба²⁹⁾ и датируются UP-УШ вв. н.э. Вторая кружка аналогична по форме первой. Единственное отличие составляет обработка тулова: здесь нет штампа, а придонная часть тулова обточена ножом.

Форма кружек довольно характерна для раннесредневековой согдийской керамики. Г.В.Григорьев считал, что такая форма кружек имитирует серебряные сосуды³⁰⁾. Штампованный орнамент чаще всего изображает ветки или плод граната. Этот мотив довольно часто встречается на керамике Кафыр-калы близ Самарканда. Изображение ветки граната присутствует в росписях Пенджикента³¹⁾. Этот мотив в искусстве Средней Азии известен с глубокой древности и связан с культом богини плодородия.

В группу согдийской керамики UP-УШ вв. н.э. включена также чаша с волнистым бортиком под номером I775Ш. Она представляет собой низкий сосуд высотой 6,3 см с диаметром по венчику 16 см. Дно плоское. Такие чаши хорошо известны по материалу Пенджикента³²⁾ и Занг-теле³³⁾, где они датируются UP-УШ вв. н.э. Обращает на себя внимание сходство этих сосудов с серебряными "ложчатыми" чашами из Эрмитажа. Некоторое сходство есть также и с металлическими сосудами, изображенными на пенджикентских росписях. Влияние торевтики на согдийскую керамику UP-УШ вв. н.э. уже не раз отмечалось исследователями. При детальном анализе оказалось, что согдийские гончары подражали торевтам, воспроизводя в керамике формы металлической посуды и используя приемы работы по металлу³⁴⁾.

Таким образом, вся группа согдийской керамики характеризует уровень развития художественного ремесла Средней Азии доарабского времени.

Арабы, вторгшиеся в Среднюю Азию в начале VIII в. н.э., разрушили древнейшие керамические центры и города. Однако уже в IX в. старые города восстанавливаются и возникают новые центры производства, самым известным из которых становится Афрасиаб.

В нашем собрании керамика средневекового Афрасиаба представлена сосудами IX-XIV вв. н.э.

Довольно многочисленную серию составляют крышки от сосудов. В коллекции их насчитывается 55 единиц. Эта группа керамики поступила в музей в 1933-1934 гг. от Б.Н.Кастальского и была занесена в инвентарные книги как "подвески к сосудам". Впервые такая крышечка была найдена А.А.Зиминим в Пайкенде, определена им как подвеска к сосуду и датирована IX-X вв. н.э.³⁵⁾ Впоследствии здесь было найдено еще несколько крышечек³⁶⁾. Такие же крышечки были обнаружены и на других городищах³⁷⁾. Большие коллекции их образовались в Эрмитаже, Киевском музее западного и восточного искусства, в Государственном Историческом музее; как правило они не паспортизированы. Долгое время их считали бляшками от сосудов и лишь в 1954 г. удалось установить их истинное назначение³⁸⁾. Была восстановлена верхняя часть кувшина из коллекции Н.И.Веселовского. Кувшин имел ручку, которая одним концом крепилась к тулову сосуда, другим - к венчику. На эту ручку надевалась через отверстие-петлю крышка, которая закрывала горло кувшина. Большая коллекция таких крышек, аналогичных крышкам из нашей коллекции, хранится в Эрмитаже, относится к городищу Афрасиаб и датирована IX-X вв. н.э.³⁹⁾

Все крышки из нашего собрания сделаны из хорошо отмученной и промешанной глины, снаружи покрыты либо светлым, либо красным ангобом. Они имеют сквозное круглое отверстие, смещенное относительно центра. Отверстие проделывалось после нанесения узора без учета расположения орнамента. Крышка надевалась на петлю, прикрепленную к ручке кувшина, а затем обжигалась вместе с ним⁴⁰⁾. Узор нанесен в большинстве случаев штампом.

По форме крышки можно разделить на плоские и выпуклые.

Плоские крышки (38 единиц) представляют собой круглый диск с отверстием у края. Их диаметр колеблется от 4,3 см до 11,5 см. Все они как правило покрыты с лицевой стороны штампованным орнаментом. Наиболее распространенной является композиция, состоящая из многолепестковой розетки, расположенной в центре, и 2-3 концентрических поясков вокруг нее, состоящих из геометрических фигур в виде треугольников, S-образных знаков, звездчатых фигур (2186Ш, 2190Ш, 2191Ш, 2203Ш, 2214Ш, 2142Ш, 2176Ш, 2177Ш, 2178Ш, 2179Ш, 2180Ш, 2181Ш, 2188Ш, 2218Ш, 2207Ш, 2185Ш, 2182Ш). Иногда вся лицевая поверхность крышки покрывалась геометрическим орнаментом, состоящим из сложных сочетаний ромбов, овалов, полуовалов, треугольников (2189Ш). Единственным экземпляром представлена крышка, лицевая сторона которой покрыта крупными, выпуклыми горошинами-шишечками (2207Ш) и крышка, на которой орнамент в виде глубокой врезанной насечки украшает только край (2187Ш). Редко встречается на крышках орнамент, известный в литературе как "кишки Будды" (2183Ш и 2197Ш) и в виде вращающегося колеса (2184Ш и 2198Ш). Крайне редко на крышечках встречается изображение птиц и животных. В Эрмитаже хранится 3 таких крышечки, в нашем музее - 2. На одной из них изображена стоящая птица (1737Ш), на другой - трехпалая птица с хохолком на голове, длинным хвостом и шей, идущая вслед за сторбленным человеком (1868Ш).

Кроме целых экземпляров крышечки этой формы представлены многочисленными фрагментами (2213Ш, 2209Ш, 2201Ш, 2220Ш, 2200Ш, 2199Ш, 2198Ш, 2206Ш, 2192Ш, 2194Ш, 2195Ш).

Выпуклые крышечки двух форм: полусферические (12 единиц) и конические (6 единиц).

Полусферические крышечки обычно покрыты штампованным орнаментом, выполненным в технике высокого рельефа. Орнамент в основном геометрический, наиболее часто встречается мотив плетенки (1280Ш, 319Ш, 312Ш). Крышечки этой формы имеют четко обозначенный центр в виде шишечки. Иногда они разделены на секторы, заполненные растительным или геометрическим орнаментом как правило в виде овалов и треугольников (2110Ш, 1410Ш, 1277Ш, 2252Ш, 2251Ш, 2249Ш, 1273Ш, 1895Ш, 293Ш).

Конические крышечки имеют конический верх и неширокий плоский бортик. Украшающий их штампованный орнамент представляет собой сочетание геометрических и растительных фигур в виде овалов, треугольников и звездчатых розеток (I443Ш, I264Ш, I449Ш, I438Ш, I278Ш, I439Ш). В нашем собрании имеются две крышечки, в форме круглого диска, но с углублением в центре. Украшающий их штампованный орнамент представляет собой растительные мотивы в сочетании с косою глубокой насечкой по краю (I732Ш и 2I93Ш).

По аналогии с крышечками Афрасиаба, с которыми прослеживаются наибольшие соответствия, мы датировем наши крышечки IX-X вв. н.э.

Интересной группой керамики представлена в нашей коллекции штампованная посуда средневекового Афрасиаба. В домонгольское время Афрасиаб был одним из крупнейших центров по производству штампованной керамики ⁴¹⁾. Другим центром по ее производству считался Мерв ⁴²⁾. Изготовление штампованной посуды было массовым и хорошо известно в Средней Азии не только в Мерве и Афрасиабе, но и в Нисе ⁴³⁾, Старом Термезе ⁴⁴⁾, Пайкенде ⁴⁵⁾, Бухаре ⁴⁶⁾. Известна она и на Кавказе, в Иране, Ираке, Сирии. Основными формами штампованной посуды были фляги и кувшины. И те, и другие употреблялись для хранения воды и, по-видимому, заменяли более дорогую глазурованную и металлическую посуду. Существует мнение, что штампованная керамика имитирует серебряные чеканные сосуды ⁴⁷⁾; она подносилась в качестве подарка для невесты, на бытовых праздниках, связанных с рождением ребенка и т.д. ⁴⁸⁾

Сосуды со штампованным орнаментом изготовлялись в форме-штампе, как правило, из двух частей. По-видимому, делались полусферические заготовки, которые затем вдавливались в форму, стенки сосуда приминались к стенкам формы, вдавливались в углубления рисунка штампа и заглаживались. Потом обе половинки соединялись и после этого обжигались.

В нашей коллекции штампованная посуда представлена 5 флягами и 3 кувшинами.

В единую группу объединяются фляги с инвентарными номерами 4940Ш, 5I98Ш из коллекции А.И.Смирнова и фляги с

инвентарными номерами 62IШ и 498Ш из коллекции Б.Н.Кастальского. Фляги представляют собой сосуды с округлыми выпуклыми стенками и двумя плоскими петлевидными ручками. Горло узкое с ребристым манжетобразным перегибом в середине. Обе лицевые стенки фляги украшены штампованным орнаментом растительного и эпиграфического характера. Диаметр их тулова 18-24 см, и только у фляги с инвентарным номером 5I98Ш диаметр меньше - 12,5 см.

Несколько особняком стоит в коллекции фляга с инвентарным номером 466Ш. Она имеет ту же форму тулова, что и предыдущие фляги, но стенки ее более уплощены и покрыты штампованным орнаментом в виде стилизованных фигурок рыб, расположенных в два ряда меридионально головой к центру. Центр лицевых сторон обозначен четырьмя концентрическими кругами. Диаметр тулова 2I см, высота 26,5 см.

Фляги, подобные нашим, хорошо известны по материалам X-XI вв. Афрасиаба ⁴⁹⁾ и Пайкенда ⁵⁰⁾. Аналогичная фляга была найдена во время раскопок возле мечети Магоки-Аттари в Бухаре ⁵¹⁾. Датировка этих фляг укладывается в рамки IX-XII вв. н.э., причем наибольшие соответствия им обнаружены в материале Афрасиаба.

Особый интерес представляет фляга с инвентарным номером 466Ш с изображением рыб. Орнамент в виде рыб довольно часто встречается на средневековой керамике Афрасиаба и Мерва ⁵²⁾. Изображение рыбы издавна бытовало в искусстве Средней Азии. Так, мотив рыбы встречается в настенных росписях Балалык-тепе V-VI вв. н.э. ⁵³⁾ К этому же времени относится скульптурная панель из Пенджикента с изображением водной стихии и рыб ⁵⁴⁾. Многократно встречается этот мотив в резном ганче Варахши VII в. н.э. ⁵⁵⁾ Изображение рыб известно на колонне из Обурдона ⁵⁶⁾, а также в поливной керамике Афрасиаба XI-XII вв. н.э. ⁵⁷⁾ В Хорезме изображение рыбы встречается на костяных изделиях VIII-IX вв. н.э. ⁵⁸⁾ В IX-XI вв. в Средней Азии из стекла делались флаконы в виде рыб ⁵⁹⁾. Некоторые сфероконысы имели на тулове накладки в виде рыб. Иногда нижняя часть сфероконов оформлялась в виде рыбьего хвоста ⁶⁰⁾, либо на тулове сфероконов процарапывалось изображение рыбы ⁶¹⁾. По-видимому изображению рыбы придавалось особое значение, т.к. на сред-

невековом Востоке она воспринималась как символ счастья. Более того, возможно трактовать изображение рыбы и как символ многочисленного потомства. В связи с этим интересно отметить изображение рыбы с человеческими головами, выглядывающими из ее чрева в росписях Минг-уй⁶²⁾. Принимая во внимание последнее обстоятельство, можно предположить, что сосуды с изображением рыбы, в том числе и наша фляга, дались в знак благопожелания многочисленного потомства.

Следующую серию штампованной посуды Афрасиаба составляют кувшины. Один из них (З76Ш) из коллекции Б.Н.Кастальского представляет собой сосуд типа вазы⁶³⁾. Кувшин имеет сферическое грушевидное тулово, узкое горло и высокую ножку. Снаружи он украшен горизонтальными поясами геометрического штампованного орнамента с надписью и именем мастера Абд-ар-Рахмана. Надпись кроме имени мастера содержит дату 721/1321 гг. Е.А.Давидович, опубликовавшая наш сосуд⁶⁴⁾, считает, что сероглиняные кувшины с узким горлом, сферическо-коническим туловом и высокой ножкой относятся не к домонгольскому времени, как это считалось раньше, а к послемонгольскому времени, и датирует его XIV вв. н.э.⁶⁵⁾ Это обстоятельство особенно важно, т.к. помогает определить время и место изготовления двух других кувшинов из нашего собрания.

Один из них с инвентарным номером 520Ш представляет собой сосуд с шаровидным туловом и невысоким кольцевым поддоном. Снаружи он покрыт штампованным орнаментом в виде сердечкообразных пальметт. Сосуды подобной формы известны в Нисе⁶⁶⁾, а в сочетании с сердечкообразной пальметтой — на Афрасиабе⁶⁷⁾. Такие сосуды как правило датируются XI-XII вв. н.э.⁶⁸⁾ Учитывая приведенные аналогии, мы определяем наш кувшин как афрасиабский и датируем его XI-XII вв. н.э.

Второй кувшин с инвентарным номером 5038Ш из коллекции А.И.Смирнова имеет шаровидное тулово, носик и заканчивается поддоном в виде плоской ножки. Тулово покрыто орнаментом геометрического и растительного характера. По характеру орнамента, зонам его нанесения, форме ножки этот сосуд также по-видимому был изготовлен на Афрасиабе и относится к XI-XII вв. н.э. Аналогов этому кувшину, к сожалению, пока не найдено.

Таковы основные группы керамики Средней Азии, которые атрибутируются достаточно надежно. Остальная керамика может быть определена лишь условно.

К такой керамике относятся прежде всего сосуды, известные в литературе как сфероконы или симабукузача. Они имеют узкое горлышко, раздутый корпус, переходящий в острое, скругленное или плоское дно. Сфероконы имеют в большинстве своем зеленоватую окраску, которая получалась в результате так называемого клинкерного обжига, суть которого заключалась в том, что глиняная масса при медленном повышении температуры, а затем медленном ее понижении доводилась до спекания.

Эти загадочные сосуды привлекли внимание исследователей еще в 70-х годах прошлого столетия. Интерес к ним не угас до настоящего времени, хотя происхождение и назначение этих сосудов до сих пор остается невыясненным. Так, например, В.Л.Вяткин называл их глиняными бомбами и считал, что они появились в Средней Азии, в частности на Афрасиабе, до ислама⁶⁹⁾. Он считал, что они служили для метания нефти⁷⁰⁾. Н.Ф.Высоцкий, видевший такой сосуд с ртутью, считал, что они служили тарой для ее хранения и перевозки, и что ртуть эта предназначалась для амальгирования зеркал⁷¹⁾. Н.Я.Марр, также как и Н.Ф.Высоцкий, считал, что в этих сосудах хранили ртуть, но использовали ее не для амальгирования зеркал, а для лечебных целей⁷²⁾. Использование ртути в лечебных целях давно известно на Востоке. Ртутью пользовались арабы при лечении кожных заболеваний. И.Т.Пославский считает, что такие сосуды служили в основном хранилищем для масла, а вообще имели различное назначение⁷³⁾. Некоторые исследователи усматривали в них элементы архитектурных украшений зданий, трактовали их как сосуды для духов или хранения воды из священного источника Замзам, видели в них светильники⁷⁴⁾. В последнее время большинство исследователей склоняется к тому, что эти сосуды использовались ранее как хранилище для ртути⁷⁵⁾.

По мнению большинства исследователей, время существования сфероконических сосудов в Средней Азии падает на IX-XIV вв. н.э., а время их наибольшего распространения —

XIII-XIV вв. н.э. ⁷⁶⁾. Из употребления эти сосуды вышли гораздо позже, в XIII в. ⁷⁷⁾. В это время известно употребление сфероконов в мечетях, когда их укрепляли по обе стороны от кафедры муллы. В дни траура мулла устанавливал в них зажженные свечи ⁷⁸⁾. Находки сфероконов зафиксированы в основном на городищах, иногда их обнаруживают в виде кладов. Однако есть сведения, что изображения сфероконов находят на кладбищах. Так, например, в окрестностях Казани, на кладбище изображен сфероконус, поставленный на одноногую подставку и выполняющий функцию лампы. Известно еще одно такое же изображение сфероконического сосуда, используемого в качестве лампы, на татарском кладбище XIV в. ⁷⁹⁾ Сфероконические сосуды встречаются не только в Средней Азии, но и в Закавказье, Крыму, Поволжье, в Египте, Сирии.

В нашей коллекции насчитывается 15 сфероконических сосудов. Большая их часть поступила к нам из коллекции А.И.Смирнова, несколько сфероконов были получены от Е.Ратнер, один сфероконус от М.В.Столярова.

Основная задача разбора этой серии сосудов заключалась в определении места изготовления сфероконов, т.к. время их бытования, хотя и в очень широких рамках, но известно и определяется IX-XIV вв.

В числе наших сфероконов есть два, которые предвзрительно еще в 40-е годы нашего века были определены как среднеазиатские. Нам кажется, что эти сфероконы иного происхождения. Для одного из них (522III) аналогии обнаружены в коллекции В.Г.Бокка, составленной в Египте ⁸⁰⁾. Это сосуд коричневатого-желтого цвета высотой 10 см с шаровидно-коническим туловом и заостренным донцем. По плечикам нанесен орнаментальный пояс, состоящий из штампованного узора в виде гроздьев винограда. Второй сфероконус (2087III) высотой 12 см по форме и цвету аналогичен сосудам из Булгар, которые датируются XIII-XIV вв. ⁸¹⁾ Это сосуд с шаровидно-коническим туловом, резко сужающимся книзу. Он сформован из коричневатокрасной глины и залощен.

Из остальной массы сосудов выделяется сфероконус с инвентарным номером 4946III из коллекции А.И.Смирнова, на донце которого обозначено место сбора: "Термез" 1959 г. Он пред-

ставляет собой сосуд высотой 12 см, тулово шаровидное на плоской ножке в виде каблучка. В верхней части тулово снабжено 4 вертикальными выпуклыми глиняными накладками, между которыми в три яруса расположен штампованный орнамент. Первый ярус орнамента состоит из вдавлений треугольников, отграниченных друг от друга ломаной линией, выполненной пунсоном, второй ярус состоит из ромбовидных овалов с сетчатой штриховкой внутри, третий ярус дублирует первый. Характерной особенностью этого сосуда является наличие у него плоской ножки, что вообще свойственно сфероконам района Термеза ⁸²⁾. Кроме того, есть сведения, что сфероконы с плоским дном встречаются в Ферганской долине ⁸³⁾. Аналогичные сосуды известны из Боз-су близ Ташкента ⁸⁴⁾. Учитывая надпись на донце сосуда, а также то, что Термез перестал существовать в результате разгрома ордой Чингиз-хана, мы склонны датировать этот сфероконус XII - нач. XIII вв. и определить Термез как место его изготовления.

Несколько сфероконов мы склонны отнести к Афрасиабу. Прежде всего это сфероконус с инвентарным номером I978NB, нижняя часть которого оформлена в виде рыбьего хвоста. Тулово его покрыто штампованным орнаментом в виде кружков, имитирующих рыбью чешую, вдавленных треугольников и пунсоновых точек. Подобные сосуды известны по материалу Ахсыкета XI-XII вв. ⁸⁵⁾, Боз-Су XI в. ⁸⁶⁾, Афрасиаба ⁸⁷⁾. Подобной формы сфероконы были довольно широко распространены в Средней Азии ⁸⁸⁾ и обычно датируются XI-XII вв. н.э. Учитывая то обстоятельство, что в Средней Азии, в частности на Афрасиабе, сосуды в виде рыбы изготавливались еще в IX в., мы датировем этот сфероконус более широко IX-XII вв. н.э.

Следующие два сферокона с инвентарными номерами I979NB и 2604III также относятся к Афрасиабу. Это сосуды высотой 7,8 см и 11,2 см с шаровидно-коническим туловом, сужающимся книзу и переходящим в скругленное дно. Тулово украшено двумя парами как бы вытесанных концентрических кругов. Такие сфероконы известны по раскопкам Афрасиаба и датированы X-XI вв. ⁸⁹⁾ Аналогичный сосуд имелся в коллекции И.Пославского и был приобретен им в Самарканде ⁹⁰⁾. Интересно отметить, что орнамент, украшающий эти сфероконы, восходит

к известному в Согде расписному орнаменту в виде кругов. Подобного вида орнамент известен на афрасиабских изделиях из стекла IX—XI вв. н.э. ⁹¹⁾ Учитывая все вышесказанное, мы склонны отнести эти сосуды к афрасиабским сосудам и датировать их IX—XI вв.

Весьма предположительно определяется принадлежность сфероконауса с инвентарным номером 2605Ш. Этот сфероконаус высотой 17,8 см выделяется из всех формой своего горла, которое имеет сложную фигурную профилировку; эта черта встречается в сфероконаусах Булгар и Хорезма ⁹²⁾. Сфероконаус имеет овальной формы вытянутое тулово с оттянутой нижней частью и округлое дно. Центральная часть тулова имеет четыре выпуклые вертикальные глиняные накладки и украшена штампованным орнаментом в виде кружков и полулунок. По форме и орнаменту этот сосуд аналогичен сосуду из Булгар, опубликованному А.Ф. Лихачевым ⁹³⁾. Определенная сходность наблюдается со сфероконаусами с поселения Замахшар в Хорезме, которые датируются XII—XIV вв. ⁹⁴⁾ Этот тип сфероконаусов характерен для Хорезма, который экспортировал свою продукцию в города Золотой Орды, в том числе и в Булгары. Поэтому мы склонны отнести этот сфероконаус к хорезмийским и датировать его XII—XIV вв.

Остальные сфероконаусы можно определить суммарно как среднеазиатские, и не более. Формы этих сосудов настолько широко были распространены в Средней Азии, что связать их с какой-нибудь исторической территорией не представляется пока возможным.

Среди них можно выделить две хронологические группы: первая группа датируется XI—XII вв., вторая — XII—XIII вв.

К первой группе относятся четыре сфероконауса. Три из них с инвентарными номерами 1859Ш, 5248Ш, 1980НВ объединены вместе по целому ряду признаков, что дает право считать их одновременными. Это сосуды высотой 8,8—11,8 см с округлым туловом, плавно заостряющимся книзу. Край горла оформлен в виде маленького валика. Все сосуды этой группы имеют серовато-зеленую поверхность. Иногда на тулово наносятся 2—3 неглубокие бороздки, расположенные в верхней части тулова, либо тулово украшает орнаментальный пояс, состоящий из отпечатавшихся штампом пальметок. Такие сфероконаусы были довольно

широко распространены в Средней Азии ⁹⁵⁾. Сфероконаус сходной формы был найден при раскопках Боз-Су и датирован XI—XII вв. ⁹⁶⁾ По-видимому, сфероконаусы этой формы характерны для этого времени.

К этому же времени мы относим сфероконаус с инвентарным номером 5249Ш. Он представляет собой высокий сосуд (высота 18 см) с шаровидным туловом и оттянутой невысокой уплощенной ножкой. Верхняя часть тулова украшена вертикальными глиняными выпуклыми накладками. По форме он аналогичен сфероконаусам из Кара-Булака, которые датируются XI—XII вв. ⁹⁷⁾

В эту же хронологическую группу мы включаем еще два сфероконауса с инвентарными номерами 5250Ш и 5247Ш. Эти сфероконаусы высотой 9,6—12 см имеют шаровидное тулово, плавно сужающееся книзу, и скругленное дно. Горло заканчивается небольшим валиком. Сосуды имеют зеленоватый цвет и шероховатую поверхность. Тулово сфероконауса с инвентарным номером 5250Ш в верхней части украшено орнаментом, состоящим из чередования кругов, выполненных пунсоном, и вдавленных треугольников. На втором сфероконаусе с инвентарным номером 5247Ш орнамент расположен в верхней части тулова и состоит из кругов, образованных шлифовкой, которые снизу ограничены наклонными пунсонными линиями ⁹⁸⁾. Такой орнамент, состоящий из сочетания вдавленных треугольников и пунсонных линий, на керамике Средней Азии широко бытовал в XI—XII вв. ⁹⁹⁾ По аналогии с такой керамикой мы датируем эти два сфероконауса XI—XII вв.

Ко второй хронологической группе XII—XIII вв. относятся два сфероконауса из нашей коллекции с инвентарными номерами 5251Ш и 1982НВ. Первый из них представляет сосуд высотой 18 см шаровидной формы с округлым дном, горлышко с утолщенным краем и валиком в нижней части. Верхняя часть тулова украшена четырьмя продольными выпуклыми накладками в виде рыб. Орнаментальный пояс в верхней части ограничен бороздками и включает изображение в виде штампованных кругов с розетками внутри. Нижняя часть орнаментального пояса отграничена пунсонными линиями. Учитывая общий характер орнамента (пунсон и накладки в виде рыб), мы склонны датировать этот сфероконаус XII—XIII вв.

Второй сфероконаус с инвентарным номером 1982НВ высотой

16,2 см с грушевидным туловом, сужающимся книзу и переходящим в плоское донце, украшен орнаментом в виде оттиснутых четырехлепестковых розеток, разделенных "елочкой". По характеру орнамента сфероконус датируется XII-XIII вв.

Наблюдения над данной категорией сосудов вызывает целый ряд вопросов. Прежде всего встает вопрос, почему они так внезапно появились, почему их появление совпадает по времени с приходом в Среднюю Азию арабов, каковы основные центры производства этих сосудов и для чего они служили? Ответ на эти вопросы выходит за рамки данного обзора и является предметом специального исследования.

Особую группу в коллекции неполивной керамики Средней Азии составляют три лепных расписных сосуда архаического облика с инвентарными номерами 533Ш, 1949Ш, 5207Ш. Такая керамика датируется либо XI-XII вв. н.э., либо концом XIX - началом XX вв. Крайность в датах имеет свои объяснения. Керамика архаического вида с росписью ангобом привлекла внимание археологов еще в 30-е годы XX в. Впервые такие сосуды были обнаружены на Афрасиабе В.Л.Вяткиным, который сопоставил их с трипольской культурой¹⁰⁰). Уже тогда такая датировка вызвала сомнение у некоторых исследователей¹⁰¹). А.И.Тереножкин, имевший в своем распоряжении точно датированные слои Тараза, пришел к заключению, что такая посуда вместе с ремесленной существовала в предмонгольское время и датируется XI-XII вв. н.э.¹⁰²) К домонгольскому времени относили ее и другие исследователи¹⁰³). Такая керамика получила название "псевдотрипольской" или типа "афрасиабского триполья". Сейчас она хорошо известна по материалам Самарканда, Хульбука¹⁰⁴), Ферганы¹⁰⁵) и датируется XI-XII вв. н.э. В более поздних памятниках такая керамика не зафиксирована вплоть до XIX в. Единственным исключением является керамика XV-XVII вв. в Ургенче¹⁰⁶).

Традиция изготовления расписной керамики возродилась в горном Таджикистане в XIX в.¹⁰⁷). Причем, эта керамика очень напоминает нам керамику типа "афрасиабского триполья" XI-XII вв. н.э. На это сходство в свое время обратил внимание М.М.Дьяконов¹⁰⁸). Наши сосуды представляют три разные формы. Это - кувшин (533Ш) высотой 22 см, миниатюрный горшочек (1949Ш) высотой 3,7 см, диаметр горла 3,7 см и гор-

шок с носиком и ручкой, имеющей в верхней части выступ-навершие (5207Ш) высотой 8,7 см, диаметр горла 7,8 см. Один из этих сосудов (533Ш) находит себе аналогии в керамике, например, Афрасиаба и датируется XI-XII вв. н.э.¹⁰⁹). Два остальных сосуда относятся к кон. XIX - нач. XX вв. и отличаются от предыдущего характером оформления наружной поверхности, толщиной стенок, большей правильностью формы, цветом глины и росписи. Они более легки, менее толстостенны, их форма более симметрична, роспись более аккуратно нанесена на поверхность сосуда и легче читается. Все это сближает их с сосудами, которые стали изготавливать женщины горного Таджикистана в конце XIX в.¹¹⁰)

Остальные сосуды, которые определены нами как среднеазиатские, единичны и относятся в основном к средневековью. Исключение составляет фляга с инвентарным номером 1212Ш с диаметром тулова 25 см. Это сосуд полусферической формы, одна сторона фляги выпуклая, другая - плоская. Горло невысокое, довольно широкое (диаметр 9,8 см). Подобные сосуды на территории Средней Азии распространены очень широко. Они были найдены на строительстве БФК и датируются началом нашей эры¹¹¹). Известны они также по материалам могильника Ширин-сай II-IV вв. н.э.¹¹²), Баш-тепе (первые века нашей эры)¹¹³), Лявндакского могильника (первые века нашей эры)¹¹⁴). Известны они и в материалах Хорезма II-III вв. н.э.¹¹⁵), по материалам Акджар-тепе III-IV вв. н.э.¹¹⁶) Хорошо известна такая форма фляг по могильникам Западной Ферганы I-IV вв. н.э.¹¹⁷). Таким образом, фляги подобной формы широко бытовали в первой половине первого тысячелетия н.э. Этим временем мы склонны датировать нашу флягу. По-видимому, это были выючные фляги. Остальные фляги относятся к столовой посуде. Они имеют сходную форму: сферический верх, коническое сужающееся книзу тулово на широком плоском устойчивом дне. Фляги имели две петлевидные ручки, которые крепились одним концом к тулову, другим - к горлу. Выпуклая лицевая поверхность фляг украшалась прочерченным орнаментом, состоящим из концентрических кругов и волнообразных линий (4963Ш и 4947Ш). Их высота - соответственно 14 см и 12,5 см. Фляги подобной формы известны в Средней Азии по материалам IX-X вв. н.э.¹¹⁸), которыми мы датировем и наши сосуды.

К этому же времени, к IX-XI вв., относятся три кувшины из нашей коллекции с инвентарными номерами 422Ш, 872Ш и 5103Ш, которые поступили в музей от Б.Н.Кастальского и О.И.Смирновой. Кувшины имеют шаровидное тулово, плоский кольцевой поддон и длинное расширяющееся кверху горло. Ручка плоская. Сверху кувшины покрыты светлым ангобом. Размеры их колеблются незначительно. Высота 17,8-18 см, диаметр по венчику 5,6-5,7 см. Кувшины аналогичной формы известны по материалам Пайкенда ¹¹⁹⁾ и Афрасиаба IX-XI вв. ¹²⁰⁾

Два сосуда из нашей коллекции, относящиеся к X-XI вв. н.э., дополняют наше представление о неполивной керамике Средней Азии. Один из них представляет собой горшочек (151Ш) высотой 10,5 см, диаметром 13,5 см с шаровидным туловом, широким горлом на трех ножках-выступах. Верхняя часть тулова покрыта штампованным орнаментом в виде фриза, составленного из 7-лепестковых розеток, отграниченного снизу врезанными удлинненными расположенными вертикально полосами. Сосуды на трех ножках характерны для керамики Средней Азии X-XI вв., также как характер узора и техника его исполнения ¹²¹⁾.

Второй сосуд 4989Ш из коллекции А.И.Смирнова является уникальным и представляет собой водолей на трех ножках с двумя вертикальными ручками, заканчивающимися наверху выступами-шишечками. Сосуд имел два слива, оформленных в виде головки лошади. Тулово сосуда украшает орнамент в виде штампованных и наклепных розеток. Такие же наклеи-розетки украшают сливы. Сосуд покрыт светлосерым ангобом. Его высота 29 см, диаметр горла 18 см. Известно, что он был найден на городище Ахсыкет. Абсолютных аналогий этому сосуду не найдено. Однако некоторые реплики, помогающие установить его дату, все-таки имеются в керамическом материале Средней Азии.

Первоначально водолей был датирован VI-VII вв. н.э. ¹²²⁾ Нам кажется, что его можно датировать X-XI вв. в силу целого ряда причин. Во-первых, в залах Государственного Эрмитажа экспонируется сосуд из коллекции И.И.Краузе ¹²³⁾, который также как и наш сосуд имеет ручки с шишечками наверху, сливы, которые, к сожалению, отбиты и форма их неизвестна, нож-

ки-выступы и наклепной орнамент, аналогичный орнаменту, украшающему наш водолей. Этот сосуд экспонируется в разделе искусства Средней Азии X-XI вв. Во-вторых, сосуды на трех ножках с ручками, имеющими выступы-шишечки наверху и орнамент в виде наклепов-розеток, хорошо известны в X-XI вв. в Средней Азии и, в частности, в Пайкенде ¹²⁴⁾. Все это позволяет нам отнести этот сосуд к X-XI вв. н.э.

Водолей интересен не только своей уникальностью, но и тем, что демонстрирует преемственность и устойчивую линию развития керамики X-XI вв. с керамикой доарабского времени.

Сосуды со сливами, оформленными в виде головок животных, в частности быка, известны в Средней Азии по керамике Согда, где они встречаются в слоях УП-УШ вв. н.э. Традиция их изготовления сохранилась, как теперь очевидно, и после прихода арабов в Среднюю Азию, с той лишь разницей, что теперь сливы стали оформлять в виде головки лошади. Изображение лошади на сосуде для воды вполне закономерно, т.к. в искусстве Средней Азии издавна существовал образ аспиоби - водного конька, покровителя воды. Этот образ известен в Средней Азии уже в период раннего средневековья ¹²⁵⁾. Впоследствии иногда он изображался в паре с рыбой - символом водной стихии. Таково изображение на блюде X-XI вв. из Афрасиаба ¹²⁶⁾. Образ этот был очень любим и сохранялся в народном фольклоре вплоть до недавнего времени ¹²⁷⁾.

1) Поливная керамика в настоящее время обрабатывается сотрудником музея В.И.Шляховой.

2) Коллекция Б.Н.Кастальского частично поступила в Государственный Эрмитаж и около 225 единиц в Государственный музей восточных культур.

3) Коллекция А.И.Смирнова, переданная в Музей, насчитывает около 465 единиц.

4) Керамика с пос.Кайрагач готовится к печати Г.А.Брыкиной. О керамике Дингильдже см. М.Г.Воробьева, Дингильдже-усадыба I тысячелетия до н.э. в древнем Хорезме, М., 1973.

- 5) Отдельные упоминания о некоторых сосудах эпохи неолита из собрания Музея и их воспроизведения имеются в литературе. См., например, Г.А.Пугаченкова, Искусство Туркменистана, М., 1967, с. 24-25 (I-II).
- 6) В.М.Массон, Энеолит южных областей Средней Азии, ч. I, Свод археологических памятников, М.-Л., 1962.
- 7) Г.А.Пугаченкова, ук.соч., с. 21-22.
- 8) Г.Чайлд, Древнейший Восток в свете новых раскопок, М., 1956, с. 214.
- 9) Г.А.Пугаченкова, ук. соч., с. 22.
- 10) Часть коллекции керамики Кара-тепе хранится в Государственном Эрмитаже.
- 11) Подробно о керамике Кара-тепе см. Н.С.Сичева, Керамика Кара-тепе, сб. "Новые находки на Кара-тепе в Старом Термезе", М., 1975.
- 12) А.М.Мандельштам, Кочевники на пути в Индию, МИА, 136, 1966, табл. XX-XXIII.
- 13) А.М.Мандельштам, Археологические работы в Бишкентской долине в 1957 г., Археологические работы в Таджикистане в 1957 г., вып. 5, Сталинабад, 1959, с. 145, рис. 6, I.
- 14) А.И.Тереножкин, Согд и Чач, КСИИМК, 33, 1950, рис. 69, Г.В.Григорьев, Тали-Барзу как памятник домусульманского Согда, КСИИМК, 13, 1946, с. 151.
- 15) Аналогичные сосуды из Тали-Барзу хранятся в музее истории искусства и культуры Узбекской ССР в Самарканде под шифрами А-55-553, А-181-1057, А-180-1644.
- 16) Г.В.Григорьев, Городище Тали-Барзу, ТОВЭ, т. II, Л., 1940, с. 92.
- 17) Т.Н.Книпович, Некоторые вопросы датировки среднеазиатской керамики домусульманского периода, КСИИМК, 28, 1949, с. 76.
- 18) Б.Я.Ставиский, О датировке ранних слоев Тали-Барзу, СА, 2, 1967, с. 27.
- 19) Приношу искреннюю благодарность Б.И.Маршаку за помощь в разборе нашей коллекции.
- 20) Аналогичный сосуд хранится в музее истории искусства и культуры Узбекской ССР в Самарканде под шифрами А-210-8.
- 21) Б.И.Маршак, Отчет о работах на объекте XII, МИА, 124, 1964, с. 223, р. 23, 5, 12, 13.
- 22) Б.Я.Ставиский, Археологические работы в бассейне Магиан-Дарьи в 1957 г., Археологические работы в Таджикистане в 1957 г., вып. 5, Сталинабад, 1959, с. 77, рис. 6.
- 23) А.И.Тереножкин, Раскопки в кукендизе Пенджикента, МИА, 15, 1950, табл. 43, I.
- 24) И.Б.Бентович, Керамика Пенджикента, МИА, 37, 1953, с. 142, р. 13, А.М.Беленицкий, Общие результаты раскопок городища древнего Пенджикента, МИА, 66, 1958, с. 129, р. 23; И.Б.Бентович, Керамика верхнего слоя Пенджикента, МИА, 124, с. 287, р. 26 и 27; А.И.Беленицкий, И.Б.Бентович, Д.Г.Большаков, Средневековый город Средней Азии, Л., 1973, с. 58, р. 27.
- 25) И.Б.Бентович, Керамика верхнего слоя..., с. 285.
- 26) А.М.Беленицкий, Общие результаты раскопок..., с. 130.
- 27) А.И.Тереножкин, Согд и Чач, рис. 69, XI и с. 167. Аналогичные кружки с городища Афрасиаб хранятся в фондах музея истории искусства и культуры Узбекской ССР в Самарканде под шифрами А-50-166, А-6-104 и датированы второй половиной III в. н.э. Приношу искреннюю благодарность Г.В.Шишкиной за помощь в разборе нашей коллекции.
- 28) И.Б.Бентович, Керамика верхнего слоя..., с. 285, рис. 23.
- 29) Аналогичная кружка хранится в фондах музея истории искусства и культуры Узбекской ССР в Самарканде под шифром А-50-140.
- 30) Г.В.Григорьев, К вопросу о художественном ремесле домусульманского Согда, КСИИМК, XII, 1946, с. 96.
- 31) А.М.Беленицкий, Древний Пенджикент, СА, 1959, I, с. 208.

- 32) И.Б.Бентович, Керамика Пенджикента, с. 139, рис.6.
- 33) Л.И.Альбаум, Раскопки замка Занг-тепе, ИМКУ, вып.4, Ташкент, 1963, с. 79, р. 4; 25.
- 34) Б.И.Маршак, Согдийское серебро, М., 1971.
- 35) А.А.Зимин, Отчет о весенних и летних раскопках в развалинах Старого Пайкенда, Протоколы заседаний и сообщений членов Туркестанского кружка любителей археологии, Ташкент, 1915.
- 36) М.М.Дьяконов, Керамика Пайкенда, КСИИМК, 28, 1949, с. 91.
- 37) Г.Н.Балашова, К вопросу о неполивной керамике Средней Азии IX-X вв., Труды Государственного Эрмитажа, т. 5, Л., 1961.
- 38) Там же.
- 39) Там же.
- 40) В.Л.Вяткин, Афрасиаб - городище бывшего Самарканда, Самарканд, 1927, с. 35.
- 41) В.Л.Вяткин, там же.
- 42) С.Б.Лунина, Гончарное производство в Мерве X - нач. XIII вв., Труды ЮТАКЭ, т. XI, Ашхабад, 1962, Г.А.Пугаченкова, Мастер - керамист Мухаммед-Али Инойятон из Мерва, СА, 2, 1958.
- 43) М.Е.Массон, Городища Нисы в селении Багир и их изучение, Труды ЮТАКЭ, т. I, Ашхабад, 1949, рис. 19.
- 44) М.Е.Массон, Городища Старого Термеза и их изучение, Труды УзФАН СССР, серия I, вып. 2, Термезская археологическая комплексная экспедиция 1936 г., Ташкент, 1940, с. 99.
- 45) М.М.Дьяконов, ук. соч., с. 91, рис. 22-23.
- 46) Н.С.Гражданкина, К истории керамического производства в Средней Азии, ИМКУ, вып. 5, 1964, с. 196, р. 8, с. 195, р. 7.
- 47) Н.С.Гражданкина, ук. соч., с. 174; М.Е.Массон, Городища Старого Термеза..., с. 99; В.Ф.Гайдукевич, Работы

фархадской археологической экспедиции в Узбекистане в 1943-1944 гг., КСИИМК, 14, 1947, с. 103.

- 48) Г.А.Пугаченкова, Мастер-керамист..., с. 88.
- 49) Г.А.Пугаченкова, Л.И.Ремпель, История искусств Узбекистана, М., 1965, илл. 239.
- 50) М.М.Дьяконов, ук. соч., рис. 22,2.
- 51) Н.С.Гражданкина, ук. соч., с. 196, р. 8.
- 52) Г.А.Пугаченкова, Мастер-керамист..., с. 83, рис. 8, с. 84; С.Б.Лунина, Зооморфные сюжеты в керамике со штампованной орнаментацией из гончарной мастерской XII - нач. XIII вв. в квартале керамистов Старого Мерва, Труды Ташкентского Государственного Университета им. В.И.Ленина, вып. У, Ташкент, 1960.
- 53) Л.И.Альбаум, Баладж-тепе, Ташкент, 1960, с. 185, рис. 138.
- 54) А.М.Беленицкий, Общие результаты раскопок..., с.152.
- 55) В.А.Шешкин, Архитектурная декорация дворца в Варахше, Труды Отдела Востока Эрмитажа, т. 4, Л., 1947, с. 253.
- 56) В.Л.Воронина, Резное дерево Зарафшанской долины, МИА 15, 1950, табл. X и XI.
- 57) Г.А.Пугаченкова, Л.И.Ремпель, ук. соч., илл. 231.
- 58) С.П.Толстов, Древний Хорезм, М., 1948, табл. 56.
- 59) Г.А.Пугаченкова, Л.И.Ремпель, ук. соч., илл. 215.
- 60) Р.М.Джанполадян, Сферокопические сосуды из Двина и Ани, СА, I, 1958, с. 207, рис. 6.
- 61) Д.Д.Букинич, Новые данные о назначении загадочных сферокопических сосудов, Социалистическая наука и техника, 8, 1938, с. 58, рис. 8.
- 62) Л.И.Ремпель, Архитектурный орнамент Узбекистана, Ташкент, 1961, с. 101, рис. 37,4.
- 63) Размеры сосуда не указываются, т.к. верхняя часть его утрачена.
- 64) Е.А.Давидович, Два самаркандских кувшина с датой и именем мастера в надписи, КСИИМК, 80, 1960, с. III, рис. 27,2.
- 65) Там же, с. I13.
- 63) М.Е.Массон, Городища Нисы в селении Багир..., рис. 24.

- 67) Хранятся в фондах музея истории искусства и культуры Узбекской ССР в Самарканде под шифрами А-50-203, А-50-202, А-50-200.
- 68) Экспонируются в залах Эрмитажа в разделе "Искусство Средней Азии XI-XII вв".
- 69) В.Л.Вяткин, ук.соч., с. 57-60.
- 70) Там же.
- 71) Н.Ф.Высоцкий, Несколько слов о древностях Волжской Булгарии, Известия общества археологии, истории и этнографии при Казанском Университете, вып. 4, т. 24, Казань, 1908, с. 349.
- 72) Н.П.Сычев, К вопросу о болгарских сфероконических сосудах, КСИИМК, 14, 1947, с. 72.
- 73) И.Т.Пославский, О глиняных сосудах с коническим дном, Протоколы заседаний и сообщения членов Туркестанского кружка любителей археологии, Ташкент, 1905, с. 16.
- 74) В.А.Городцов, Древние мусульманские светильники в виде сфероконических глиняных сосудов, Труды Государственного Исторического музея, вып. 1, М., 1936, с. 161-162; В.Л.Вяткин, ук.соч., с. 58-59; Н.П.Сычев, ук.соч., с.71-72.
- 75) Б.В.Лунин, К вопросу о функциональном назначении сфероконических сосудов в связи с одним рукописным источником XVI века, ИМКУ, вып. 2, Ташкент, 1961.
- 76) В.А.Городцов, ук.соч., с. 152.
- 77) М.В.Борзов, Проблема древности сифилиса в Средней Азии, Ташкент, 1936, с. 128.
- 78) В.А.Городцов, ук.соч., с. 164.
- 79) Там же, с. 161-164.
- 80) Э.Ленц, О глиняных сосудах с коническим дном, найденных в пределах мусульманского Востока, Записки Восточного Отделения императорского русского археологического общества, т. 15, вып. 4, 1904, табл. У, 2.
- 81) А.Ф.Лихачев, О загадочных сосудах сфероконической формы из Волжской Булгарии, Труды IУ Археологического съезда, т. 1, Казань, 1884, табл. П, 9.
- 82) Р.М.Джанполадян, ук.соч., с. 206.
- 83) Л.И.Альбаум, О гончарном производстве на Афрасиабе в X-XI вв., сб. "Афрасиаб", вып. 1, Ташкент, 1969, с. 259.

- 84) Д.Д.Букинич, ук.соч., с. 55, рис. 1 и 2.
- 85) Р.М.Джанполадян, ук.соч., с. 207, рис. 6.
- 86) Д.Д.Букинич, ук.соч., с. 57, рис. 7.
- 87) Р.М.Джанполадян, ук.соч., с. 206.
- 88) Хранятся в фондах Эрмитажа под шифром СА-1284, СА-1290.
- 89) Л.А.Альбаум, О гончарном производстве..., с. 261, рис. 2. Аналогичные сосуды хранятся в фондах Эрмитажа под шифрами СА-1095, СА-1112, СА-1115.
- 90) И.Т.Пославский, ук.соч., № 18.
- 91) Г.А.Пугаченкова, Л.И.Ремпель, ук.соч., илл. 214.
- 92) Н.Н.Вактурская, Классификация средневековой керамики Хорезма IX-XII вв., Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции, т. 4, М., 1959, с. 314 и рис. 36, 64.
- 93) А.Ф.Лихачев, ук.соч., табл. П, 2.
- 94) Н.Н.Вактурская, ук.соч., с. 327, рис. 64.
- 95) Хранятся в фондах Эрмитажа под шифрами СА-1114, СА-1067, СА-1064.
- 96) Д.Д.Букинич, ук.соч., с. 57, рис. 6 (справа, верхний).
- 97) Г.А.Брыкина, Кара-Булак, М., 1974, с.69, р.43, 1-2. Аналогичной формы сфероконус хранится в фондах Эрмитажа под шифром СА-1050.
- 98) Аналогичные сфероконусы хранятся в фондах Эрмитажа под шифрами СА-1048, СА-1081.
- 99) А.Н.Бернштам, Историко-археологические очерки Центрального Тянь-Шаня и Памиро-Алая, МИА, 26, 1952, с. 161, рис. 70.
- 100) В.Л.Вяткин, ук.соч., с. 38-40.
- 101) Б.П.Денике, Прикладное искусство Средней Азии, Художественная культура Советского Востока, М.-Л., 1931, с. 54-55.
- 102) А.И.Тереножкин, Литература по археологии Узбекистана, ВДИ, 1, с. 190-191.
- 103) А.Н.Бернштам, К пересмотру формально-типологических схем, КСИИМК, 29, 1949, с. 19; В.Ф.Гайдукевич, ук.соч., с. 108.
- 104) Б.А.Литвинский, Археологическое изучение Таджики-

стана советской наукой, Труды института истории, археологии и этнографии АН Тадж ССР, XXVI, 1954, с. 62.

I05) Ю.А.Заднепровский, Средневековая ремесленная керамика Ферганы, КСИА, 120, 1969, с. 39-45.

I06) Н.Н.Вактурская, ук. соч., с. 332, рис. 39, I, 2.

I07) Е.И.Пещерева, Гончарное производство Средней Азии, М., 1959.

I08) М.М.Дьяконов, Работы Кафирниганского отряда, МИА, 15, 1950, с. 179.

I09) В.Л.Вяткин, ук. соч., с. 37, табл. IV, с. 38, табл. V.

I10) Е.И.Пещерева, ук. соч., с. 79-84.

I11) Т.Г.Оболдуева, Отчет о работе первого отряда археологической экспедиции на строительстве Большого Ферганского канала им. И.В.Сталина, Труды института истории и археологии АН УзССР, т.4, Ташкент, 1951, табл. I, 9, с. 12 и 17.

I12) В.Ф.Гайдукевич, Могильник близ Ширин-сая в Узбекистане, СА, XVI, с. 342.

I13) В.А.Шишкин, Археологическая разведка на Баш-тепе, Труды института истории и археологии АН УзССР, т.8, Ташкент, 1956, с. 168, рис. 3, 13а и с. 171.

I14) О.В.Обельченко, Лявандакский могильник, ИМКУ, вып. 2, Ташкент, 1961, с. 52, рис. 13,8.

I15) С.П.Толстов, ук. соч., с. 109.

I16) Хранится в фондах музея истории искусства и культуры Узбекской ССР в Самарканде под шифром А-388-5.

I17) Б.А.Литвинский, Керамика из могильников Западной Ферганы, М., 1973.

I18) Аналогичные фляги хранятся в фондах музея истории искусства и культуры Узбекской ССР в Самарканде под шифрами А-50-175, А-3-1.

I19) Аналогичные сосуды из Пайкенда экспонируются в залах Эрмитажа в разделе "Искусство Средней Азии IX-XI вв."

I20) В.Л.Вяткин, ук. соч., с. 35, рис. 40.

I21) Подобные сосуды известны по керамике Афрасиаба, см. Г.А.Пугаченкова, Л.И.Ремпель, ук. соч., илл. 236.

I22) А.И.Смирнов, Керамика Ахсыкета, ДИ, I, 1960, с.46.

I23) Приношу искреннюю благодарность Т.И.Зеймаль за предоставленные в мое распоряжение материалы.

I24) Коллекция керамики Пайкенда хранится в фондах Эрмитажа, см., например, образец под шифром СА-III53.

I25) А.М.Беленицкий, Новые памятники искусства древнего Панджикента. Опыт иконографического истолкования, сб. "Скульптура и живопись древнего Панджикента", М., 1959, с. 70-76.

I26) Г.А.Пугаченкова, Л.И.Ремпель, ук. соч., вклейка между страницами 208 и 209.

I27) А.М.Беленицкий, Новые памятники искусства..., с.76.

Н.П. Чукина

О ТЕХНИКЕ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ЦЕНТРАЛЬНО- ЯВАНСКИХ БАТИКОВ - ТУЛИС

Центральная Ява, особенно в окрестностях Суракарты (Соло) и Джокьякарты, всемирно известна производством яванских батиков - хлопчатобумажных тканей, декорированных путем нанесения узоров воском с последующим окрашиванием тех частей, которые воскированию не подверглись. Слово "батик", относящееся к малайско-полинезийской языковой семье, по мнению большинства исследователей, содержит в себе ключ к пониманию этой техники. Слог "тик" (точка, капля) означает капанье определенного вещества (воска) ¹⁾ на ткань, подлежащую окраске. На Яве под словом "батик" подразумевают определенный метод наложения узоров воском на предварительно обработанную ткань с обеих сторон поверхности ²⁾. Однако, по мнению голландского исследователя этого вида яванского искусства Гурвича, слово "батик" не является специфично яванским. В доказательство он приводит данные, которые свидетельствуют, что это слово было давно известно на Калимантане, Сев. Сулавеси, островах Фиджи и Филиппинах и употреблялось в значении "колоть, протыкать". Гурвич делает вывод, что некогда слово "батик" означало "татуировать" и лишь со временем оно приобрело значение "рисовать", "писать воском" ³⁾.

Техника резервирования ткани - очень древний прием украшения хлопчатобумажного полотна, с давних времен известный в странах Востока (Шумере, Египте, Иране, Индии, Китае, Японии, Таиланде), а также в Африке, Южной Америке - Перу и

т.д. Однако в разных странах процесс резервирования производился различными способами. Характерно, что техника резервирования воском - батикование является менее распространенным приемом, чем, например, покрытие отдельных частей ткани особыми веществами, не пропускающими красители, обматывание нитей промасленной бумагой или ватой. Благодаря последнему способу резервирования контуры узоров, окрашенных разными цветами, получаются расплывчатыми, так как краски все же просачиваются под бумагу или вату ⁴⁾.

Яванскую технику батикования можно считать уникальной ввиду исключительно высокого качества получаемых тканей. Нигде в мире искусство нанесения воском узоров на полотно не достигало столь высокого совершенства как на Яве, батики который славятся изумительным декоративным великолепием, нарядностью, изящной роскошью и невероятным богатством орнаментов.

Индонезийский батик издавна привлекал внимание специалистов. Многие исследователи индонезийских ремесел, в основном голландские, выпустили серьезные научные исследования, посвященные искусству изготовления тканей батик и их узорам. Особенно много трудов о батике было издано, в основном, в конце прошлого и начале нашего века. Многие ученые занимаются исследованием батикования и в настоящее время ⁵⁾. Однако до сих пор не решен вопрос о его происхождении. Решить эту проблему очень сложно, поскольку, как уже отмечалось, многие народы мира с глубокой древности использовали этот традиционный способ декорирования тканей, причем были выработаны свои прочно устоявшиеся традиции и навыки. Поэтому неясно, возникло ли батикование одновременно в ряде стран или же распространилось из одного центра в другие.

В настоящее время существуют две точки зрения относительно происхождения яванского батика: 1) искусство батика принесено на остров извне; 2) местом его происхождения является Ява. В пользу последней версии говорит наличие примитивного батикования у тораджей - горных жителей о. Сулавеси, которые издревле, ввиду труднодоступности их региона, вели относительно изолированное существование и сохранили в своем глубоко оригинальном искусстве многие элементы доиндуистской культуры в их наиболее чистом, не затронутом индийским влиянием виде.

Процесс батикования у тораджей прост. Горячий воск накладывают на ткань посредством узкой закругленной палочки бамбука очень короткими линиями, в виде геометрических фигур несложных очертаний (миниатюрные треугольники, овалы, ромбы, сетки, зигзаги, восьмигранники, элементы меандра и т.д.)⁶⁾. Тораджийские батики неизменно одноцветны. Резервированный светлый узор контрастно выделяется на темном фоне ткани. Схожий метод батикования с давних пор существует и в некоторых местностях Явы, где для нанесения восковых линий разной толщины употребляют либо расщепленные наподобие кисточек полосы бамбука, либо острые бамбуковые перья (рок-рак)⁷⁾. На Западной Яве (Бантам) хлопчатобумажные ткани резервируют крахмальной пастой для получения монокромного узора на белом фоне⁸⁾.

Примитивное и более сложное батикование практикуется и среди мадурцев (Восточная Ява).

Несмотря на это, ряд исследователей считает, что искусство яванского батика было превнесено извне, в основном под влиянием индийской культуры, которая пришла в Индонезию вместе с появлением индийцев на Яве в первые века н.э.⁹⁾. Однако большинство ученых отмечают, что даже, если техника батикования и не была создана яванцами, наивысшего расцвета это искусство достигло именно в Индонезии, на Яве¹⁰⁾. В настоящее время в Индонезии яванский батик является одним из наиболее ценных и совершенных видов прикладного искусства, которое достигло наивысшего расцвета в XVIII веке с изобретением особого инструмента чантинга — маленького медного чайника (длиной 4–6 см) с одним или более носиками и тростниковой или бамбуковой ручкой. Чантинг предназначен для нанесения расплавленного воска (до +130°C) на хлопчатобумажную ткань. Изобретение этого инструмента произвело подлинный переворот в яванском искусстве батикования, особенно в области орнаментации. Если до чантинга батики Явы из-за примитивности перьевого техники декорировались преимущественно геометрическими рисунками, то с появлением этого приспособления орнаментальный диапазон батиков чрезвычайно расширился. Появилась прекрасная возможность расписывать

ткани более сложным и прихотливым растительным узорочьем, обогащенным к тому же наиболее излюбленными традиционными геометрическими мотивами, которые имели место в батиковании до появления чантинга. Более того, батикованию сразу стала доступна богатейшая орнаментальная сокровищница традиционно индонезийских декоративно-прикладных ремесел, многие из которых уходят своими корнями либо в неолитическую эпоху, либо в период бронзы Донгшон¹¹⁾. Таким образом, с изобретением чантинга на языке восковых узоров было положено множество более сложных по рисунку и композиционно-му ритму декоративных мотивов, бытующих в орнаментах индонезийских ремесленных изделий. Благодаря этому инструменту чрезвычайно обогатился изобразительный строй центрально-яванских батиков, созданных, по мнению ряда специалистов, преимущественно руками женщин привилегированного сословия Явы. Однако необходимо отметить, что это некогда широко бытовавшее мнение правомочно лишь отчасти, и то по отношению только к Суракарте и Джокьякарте — аристократическим батиковым центрам. Общеизвестно, что в этих королевских резиденциях изготовление батиков было превращено в утонченный и тщательно разработанный процесс. С самого начала изобретения чантинга и до середины XIX века батикование в этих местах практиковалось в качестве домашнего занятия знатных яванских женщин, подобно тому, как вышивание было заполнением досуга европейских женщин. Примечательно, что и доньше на Яве, в самоуправляющихся кратонах Суракарты и Джокьякарты, где европейское влияние сведено к минимуму и жизнь течет по традиционным законам, излюбленным занятием придворных женщин является живопись воском, налагаемым при помощи чантинга¹²⁾.

Однако нельзя не учитывать тот факт, что ко дворам как Суракарты, так и Джокьякарты призывались также талантливые батиковщицы, мастерство которых отражало вкус, фантазию и искусство индонезийского народа, живущего за пределами дворцовых стен. Творчество этих безымянных народных мастериц вносило свою лепту в обогащение орнаментальной традиции батиков Центральной Явы. В этой связи также необходимо отметить, что на северном побережье Явы, в регионе Пасисир, удаленном от аристократических центров, изготовление батиков при

помощи чантинга с самого раннего времени было обычным средством зарабатывания на жизнь простыми крестьянскими женщинами, когда они не были заняты работой на рисовых полях.

Примечательно, что по наиболее общепринятой версии, чантинг был изобретен в ХУП веке. Именно в этот период на Яву из Индии (Малабар) усилился ввоз набивных хлопчатобумажных тканей, которые поставили под угрозу производство местных батиков. Возможно по этой причине на Яве и была предпринята удачная попытка стимулировать местные ремесла путем изобретения этого простого, но удачного приспособления, которое открыло новую эру в яванском батиковом ремесле. Несмотря на то, что вначале чантинг, как отмечалось выше, являлся принадлежностью узкого элитарного круга, постепенно, на протяжении последующих веков, он стал распространяться среди яванских сословий и превратил батикование в подлинно национальный вид индонезийского народного ремесла, которое сохранило неизменной в своей основе изобразительную традицию орнаментального декора до наших дней.

Для изготовления батика отличного качества техника чантинга требовала тонкой и плотно сотканной хлопчатобумажной ткани в качестве основы. Для этой цели на Яве обычно употребляли привозимую из Южной Индии белую хлопчатобумажную ткань, т.к. нить яванского полотна была слишком груба для батикования ¹³⁾. Примерно с первой четверти XIX века хлопчатобумажную ткань, предназначенную для батикования, стали ввозить из европейских стран, преимущественно из Голландии ¹⁴⁾.

Яванская традиционная батиковая техника отличается чрезвычайной сложностью приемов и длительностью изготовления тканей, что составляет одну из самых существенных особенностей этого вида ремесла. Достаточно сказать, что прежде, чем наложить на ткань восковую резервацию, она подвергается воздействию следующим шести процессам:

1. размягчению в воде;
2. стирке;
3. просушиванию;
4. крахмаливанию;

5. отбеливанию;

6. и (иногда) погружению в светлую желто-коричневую краску ¹⁵⁾.

Самая первая стадия заключается в том, что заранее приготовленный кусок полотна нужного размера погружают на одну или две ночи в воду, а затем стирают, что необходимо для устранения извести, которая всегда содержится в фабричной ткани. Затем, после просушивания, ткань кипятят в рисовом крахмале, в течение 15 минут, для того, чтобы создать основу для нанесения воска. Качество ткани зависит от состава крахмального раствора, так как, если он будет слишком густой, воск не сможет достаточно прочно приставать к ткани, а если крахмальный раствор будет слишком жидкий, воск станет слишком глубоко проникать в материал. После кипячения в крахмале, высушенную ткань отбивают деревянными вальцами, для того чтобы сгладить и смягчить поверхность материи. С целью придания ткани легкого светло-коричневого (кремового) подцвета, ее после размягчения погружают в красящий раствор, состоящий из смеси коры дерева тегеранг, цветов *Cartamus tinctorius* и квасцов ¹⁶⁾.

Другой метод подготовки ткани к воскированию, также применяемый в районах Центральной Явы, заключается в первоначальной стирке ткани, а затем ее погружении в арахисовое либо касторовое масло и щелок, изготовленный из золы рисовых стеблей. В этом растворе ткань мыют в течение 6-12 дней, причем от двух до пяти раз ежедневно. Перед каждой процедурой материю тщательно высушивают. Любопытно, что иногда этот процесс продолжается 40 дней, как например при изготовлении "каина бангбанган" - ткани глубокого коричневого цвета с красноватым оттенком ¹⁷⁾.

Для того, чтобы подготовить ткань для окрашивания в сога - коричневый цвет, который является типичным для батиков Суракарты, а также и для Докьякарты, достаточно погружать материю в масло и щелок в течение 12-15 дней (сога, один из 3-х основных колористических компонентов классических яванских батиков, изготавливается ¹⁸⁾ из коры дерева *Peltophorum ferrugineum* Benth a Leguminosae.

Оба эти метода применяются, чтобы подготовить к батико-

ванию хлопчатобумажную ткань. Шелк же в качестве основы на Центральной Яве употребляется крайне редко, так как шелководство почти не практикуется в Индонезии. Батики на шелку встречаются в северных прибрежных районах Явы (Центр. Пекалонган), где на местное батиковое искусство оказало влияние китайское батикование, использующее для основы шелк 19).

Эти первоначальные приготовления материи к наложению воска и крашение являются мужскими занятиями, в то время как собственно выведением восковых узоров занимаются преимущественно женщины 20).

Восковая аппликация является второй стадией в изготовлении батиков. Сырьем для резервирования тканей долго (вплоть до XX века) служил обычный желтый пчелиный воск, с добавлением к нему вещества, придающего воску тягучесть. Наибольшее количество высококачественного воска привозилось издавна на Яву с острова Тимор. Однако примерно с 1860 года этот воск начал вытесняться в результате использования более дешевого европейского горного воска (озокерит), а с 1905 года еще более дешевого средства — парафина, изготовляемого фабричным способом на самой Яве 21). Для сгущения, необходимого при батиковании, ко всем компонентам прибавляют очень тягучий воск мелких черных пчел (*trigona lakicerasim*) 22). Другим древним средством сгущения воска является даммаровая смола из Калимантана и Сулавеси). Это смола (дамар мата кучинг), по-явански — "кошачий глаз" отличается пронзительным желтым цветом, отчего яркий восковой узор очень рельефно выступает на белом фоне ткани. С 1880 года в качестве сгустителя воска стали применять обычную скрипичную смолу, завозимую из США 23). Для резервирования ткани на Центральной Яве используют много самых различных составов воска. Их комбинирование зависит от выбранного типа узора. Однако основными компонентами для воскового состава являются следующие:

1. смола, канифоль (гондорукем);
2. канифоль (мата-кучинг);
3. пчелиный воск;
4. жир;
5. белый парафин;
6. кокосовое масло 24).

Для придания особых качеств к этим основным компонентам добавляются различные вещества.

После того, как восковой состав приготовлен, батиковщица приступает к батикованию, т. е. нанесению восковых узоров на заранее подготовленную для этого процесса ткань. Делает она это, сидя либо на полу, либо на низкой скамейке, перед тканью, перекинутой через деревянное (обычно бамбуковое) сооружение в виде рамы с невысокой горизонтальной поперечиной (гаванган), которое скрепляет ткань деревянными зажимами.левой рукой, подложенной под ткань, батиковщица поддерживает ткань с намеченными узорами, которые должны быть покрыты воском. Правой рукой она погружает чантинг в растопленный воск, содержащийся в железном сосуде, стоящем на маленькой глиняной печурке, которая топится древесным углем. Когда чантинг наполнен воском, мастерица дует в его носик через маленький мундштук, чтобы не дать воску затвердеть. При этом необходимо особое искусство, чтобы определить степень тягучести воскового состава. Если он будет слишком водянистый, то воск будет впитываться в ткань, и его будет трудно удалить с поверхности. Если же воск окажется слишком густым, то он будет обволакивать и забивать носик чантинга.

Обычно опытная батиковщица рисует воском свободно, от руки, без трафарета и предварительно нанесенных линий. Если батиковщицы малоопытны или когда элементы орнамента особенно сложны, в качестве модели используются батикованные образцы, размером 20x25 см, которые пришиваются с обратной стороны ткани, подвешенной против света, с таким расчетом, чтобы четко просвечивал узор 25). В некоторых случаях батиковщицы работают по узорам, нарисованным на прозрачной бумаге, или переводят их на саму материю, путем просеивания порошкообразного древесного угля через наколотый на ткань трафаретный рисунок 26). Однако, как правило, опытная батиковщица проводит только несколько разделительных линий карандашом или древесным углем по центральной части полотна 27).

После того как мастерица нанесла внешние контуры восково-

го узора с одной стороны полотна, его переворачивают и строго подобный узор повторяют на другой стороне. Но теперь труд облегчается тем, что рисунок уже виден сквозь полотно в зеркальном изображении, если держать ткань против света. Такой метод воскового рисования на обеих сторонах полотна свойственен исключительно Яве²⁸⁾. Основные узоры, как правило, наносятся чантингом, диаметр носика которого 1 мм — ширина обычной восковой линии. Следующей операцией является нанесение миниатюрных узоров — заполнителей чантингом — "исен" с очень тонким носиком, специально изготовленным для этой цели²⁹⁾. После того как заполнители нанесены, мастерица покрывает воском определенные части узора, которые должны остаться белыми после первого крашения. Для этого процесса используют чантинги с очень широкими носиками: это либо чантинг "темангунг", либо чантинг "пеноранг" — последний предназначен для заполнения воском тех пространств, которые уже подлежали крашению, но не должны быть окрашенными при повторном опускании в красители³⁰⁾.

Для заполнения очень больших поверхностей, таких как центры головных платков, подлежащие воскированию, иногда используют вместо чантинга щетинную щетку или волокнистые подушечки³¹⁾. Примечательно, что существует семь основных типов чантингов, каждый из которых предназначен для строго определенной цели. Помимо вышперечисленных, существуют инструменты с двумя носиками, расположенными один над другим, для нанесения параллельных линий (чантинг "джарат лоро" — жарат — носик, лоро — два). Любопытен чантинг — "нитик", с четырьмя носиками, расположенными по квадрату так, чтобы нанести четыре точки одновременно. Существует и чантинг "бюк" с семью носиками — шесть по периметру круга и одним в центре. Для нанесения орнамента из семи точек³²⁾ X.

Необходимо отметить, однако, что в разных местностях Явы эти инструменты называются по-разному, также как существуют и разные методы наложения воска.

Итак, после завершения двойного воскования, которое

X Названия разновидностей чантинга даны на яванском языке.

обеспечивает одинаковую тонкость и полную идентичность узоров на обеих сторонах ткани, труд батиковщицы считается законченным. Полотно полностью готово для первого погружения в красящий раствор, как правило, в чан с индиго (*Indigofera tinctoria*, а Leguminosae)^{33/} Это значит, что не воскированными, т.е. белыми частями, остаются на ткани только те места, которые должны быть окрашены потом в коричневые цвета. В связи с тем, что мы подошли к одному из главных этапов в изготовлении батиков — крашению, интересно отметить, как своеобразно некогда относились к этому действию сами яванцы.

Дело в том, что отношение к красящему процессу, как к своего рода священнодействию, было обычным на Яве вплоть до недавнего времени. Не случайно, перед каждым крашением совершались особые ритуальные обряды, а в чан с красящим составом торжественно опускались жертвоприношения в виде пепла с домашнего очага, нескольких капель дождевой воды, кусочков куриного мяса и т.д. (для того, чтобы умилостивить злых духов, которые могли бы в противном случае помешать благополучному завершению этой очень важной и ответственной части работы³⁴⁾. Эти своеобразные церемонии являлись, видимо, далекими отголосками тех времен, когда батики, орнаментированные священными узорами, имели глубокое сакральное значение. Возможно они играли важную роль в храмовых ритуалах в качестве особой жертвы богам и обожествленным предкам. Недаром некоторые из королевских батиков, декорированных особо священными "запрещенными" узорами, о которых будет сказано ниже, и донныне изготавливают с ритуальной целью. Их подносят во время торжественных церемоний в качестве символического дара духам королевских предков³⁵⁾.

Благоговейное почитание традиции позволило яванским мастерам сохранить неизменным в своей основе, вплоть до настоящего времени весь чрезвычайно длительный и сложный красящий процесс, имеющий многовековую историю.

В среднем красящий процесс одного куска батика на Центральной Яве занимает около шести недель, хотя для некоторых особо сложных и тонких узоров требуется значительно больше времени³⁶⁾ — так например для изготовления некото-

рых королевских каинов ^{х)}, подобно додот ^{хх)}, мастерам приходится затрачивать год, а то и больше времени.

Большая продолжительность крашения, имеющая целью достижение особой глубины, интенсивности и разнообразия оттенков одного и того же тона, никогда не смущала неторопливых от природы яванцев. Им были хорошо известны передаваемые из поколения в поколение секреты растительных красителей, которые могли дать излюбленную и глубоко чтимую яванцами в батиках приглушенную бархатистую сине-коричневую гамму лишь путем многократного погружения тканей в различные красящие и закрепляющие составы.

На Яве — центре производства классических батиков ручной работы (батик — тулис) издавна предпочитали три основных цвета: синий, коричневый и белый. Последний являл собой либо естественный тон хлопчатобумажного полотна, либо специально тонированный в легкий желтовато-кремовый оттенок.

Первый этап — крашение батика в индиго — на Центральной Яве осуществляют профессиональные красильщики, которых называют "тукан медел". Все исследователи батиков единодушно отмечают, что к своим обязанностям мастера относятся с большим достоинством и величайшей аккуратностью. Именно эти красильщики некогда строго исполняли вышеописанные ритуалы, предшествующие крашению только тех тканей, которые подлежали окраске в синий цвет, поскольку синий цвет являлся изначальным цветом тех первых сакральных батиков, которые до сих пор еще глубоко чтят на Яве ³⁷⁾. По традиции красящий раствор тукан-медел составляли за день до крашения ткани. В него входили следующие компоненты: индиго (около 4,5 л.), вода (от 22 до 27 л.), около 40 гр. паточного сахара и такое же количество извести. Сахар необходим в составе, чтобы получить блестящий "белый индиго". Последний красочный эффект получается лишь если сахар в растворе будет сочетаться с щелочью. Любопытно, что синий цвет приобретается тканью не в самом

^х Каин — одежда, драпируемая, наподобие юбки.

^{хх} Каин — додот — праздничная поясная одежда привилегированных сословий Явы, драпируемая особо сложным образом.

красильном чане, а лишь когда полотно вынимают и выставляют на воздух, что и вызывает проявление на нем нежного синего оттенка.

Для достижения более глубокого и интенсивного цвета материю погружают в чан от 8 до 10 раз в день, с последующей сушкой в течение пяти или шести суток. Этот процесс при желании ускоряют тем, что добавляют в раствор сок коры дерева тинги (*Seriana Candolleana* Arn, a rhizophoraceae), который имеет свойство закрепителя, вызывающего потемнение цвета. Если батик задуман в одном цвете индиго, то ткань после соскабливания всего воска стирают, и она считается готовой. Некоторый же осадок индиго, иногда скапливающийся на отдельных частях поверхности, удаляют путем тщательного отбивания ³⁸⁾. Если же полотно подлежит следующей красящей операции — а именно погружению в сого, то воск удаляют только с тех поверхностей, которые должны принять на себя этот краситель. Характерно, что метод соскабливания (керокап) применяется лишь в ручном батике тулис, а в производстве штампованного батика (ган) процесс снятия воска сводится лишь к одному способу — опусканию полотна в кипящую воду. Ткани, обработанные способом соскабливания, всегда отличаются большим блеском красок и более четким контуром орнаментов.

Известно, что искусные яванские батиковщицы почти с ювелирной тщательностью выводят самые сложные элементы орнаментики. Однако иногда, по тем или иным причинам, бывает невозможно предохранить воск от потрескивания и легкого осыпания. В таких случаях краска естественно впитывается в ткань, и на ее поверхности образуется оригинальный кракелюрный узор, сродни легким мраморным прожилкам. Некогда такой батик считался забракованным, но в глазах европейцев подобная мраморность в рисунке приобретала особую привлекательность. Благодаря этому, к началу нашего века на Центральной Яве установился новый прием сознательного обогащения традиционных орнаментальных мотивов батика этими прихотливыми по ритму, изящными паутинками, которые специально создавались яванками ³⁹⁾. Чтобы достичь этого эффекта, мастерицы перетирали навоскированную ткань руками. Характерно, что восковые

трещины вошли в обычай только в сога - коричневых батиках, а синие полотна, имеющие какие-либо следы прожилок, считаются ниже по качеству, и в глазах яванцев не могут быть приравнены к строго традиционным тканям⁴⁰). Подобная неприемлимость "изящных недостатков" в особо почитаемых батиках видимо идет от центрально-яванских аристократических дворов, которые и поныне являются единственными центрами, хранящими строго классические традиции прославленных веками и глубоко священных для индонезийцев тканей. Так в батиках, изготовленных для правителей Соло и Джокьякарты, а также для их ближайших придворных, "мраморность" никогда не допускалась ни в синих, ни в коричневых батиках.

Необходимо отметить, что каким бы сложным ни казался красящий процесс индиго, он будет выглядеть очень простым при сравнении с сога-крашением. Сога, или коричневое крашение было изобретено на Яве около 1700 года⁴¹). В отличие от индиго, коричневое крашение включает следующие многочисленные ингредиенты:

1. Куду или менгкуду - добывается из коры индийской шелковицы (*Morinda Atrofolia* L., *Morinda Tinctoria* Roxb. Rubiceae), кора которой содержит как желтый, так и красный пигменты. Последний представляет собой особо высокую ценность для красильных операций.

2. Кора джирак дерева *Symplocos Fasciculata* Z, а *Styracaceae*

Корни этого дерева содержат желтый пигмент, который при комбинировании с менгкуду дает в результате "индийский красный".

3. Сога (*Coriops Candolleana* Arn. a rhi), кора которого дает красно-коричневый пигмент.

4. Тинги - кустарник, кора которого содержит вещества необходимые для щелочных и фиксирующих процессов.

5. "Тегеранг" (*Cudrania Javanensis* Frescul) дерево, древесина которого содержит желтый сок.

6. "Кембанг рулу", также называемый кембанг кесумба (*Cartamus Tinctoria* L, а *Compositifecaeae*). Цветы этого растения дают красную краску.

7. Блендок трембало - насекомое, из которого получают особый смолистый лак карминного цвета.

8. "Сари кунинг" - ввозимые из Китая сухие цветы, содержащие желтый пигмент; их семена также содержат желтый пигмент, в Центральной Америке называемый "анафто" (*Sophora Japonica* L, а *Liguminosaeae*, *Bixa orillana* L, *Bixaceae*).

9. "Кунир" - куркума (*Curcuma Zedoria* Rose, *Curcuma Longa* L, *Cutaminaseae*), корни которой содержат желтую краску.

10. Гондорукем - смола, используемая для фиксации цвета⁴²).

Все вышеперечисленные ингредиенты, являются основными веществами, употребляемыми в качестве цветных пигментов на Центральной Яве. Каждый красильщик составляет из них свой собственный красящий рецепт. Процесс сога-коричневого крашения протекает так же как и при окраске в индиго; его усложненный характер является следствием употребления значительно большего ряда используемых компонентов. В Джокьякарте в среднем требуется от 3 до 8 дней, чтобы закончить одно-единственное коричневое крашение. В отдельных случаях этот срок значительно удлиняется. В Соло красящий процесс обычно занимает около 15 дней, причем чередование крашения и высыхания повторяется три раза в течение суток. В результате такой красящей операции получается очень теплый и глубокий темно-коричневый цвет. После того, как коричневое крашение завершено, батик стирают в чистой воде и после просушивания погружают в щелочной раствор. Затем ткань подвергается закрепляющей процедуре - погружении в смесь, состоящую из буры, квасцов, сахара и сока лимона, взятых в определенных пропорциях⁴³). Этот фиксирующий процесс, как правило, состоит из трехразового погружения тканей с последующей просушкой. Остается добавить, что покрытые воском части узора не подвергаются воздействию закрепителей, однако ткань, даже тщательно навоскированная, зачастую не остается абсолютно белой. Она обычно превращается в теплый, мягкий кремовый цвет - таким образом постепенно ослабляется значительный контраст между сине-коричневыми тонами и первоначально белым цветом полотна. Благодаря этому классическая триединая цветовая комбинация яванских батиков выглядит очень изысканно и гармонично.

Примечательно, что в этих же регионах иногда применяют с той же целью другой метод подготовки ткани к воскированию, для чего ткани опускают в особый раствор⁴⁴⁾, который придает материи единый оттенок желтовато-коричневого тона, после чего батиковщицы приступают к выведению восковых узоров.

Подводя итоги технической стороне изготовления центрально-яванских батиков, представляется необходимым отметить, что многие исследователи батиков в лице Супармана Хадисумарто и С.Сутопо, Стейнмана, Гурвича, Пангона, Фиегерта, Келлера и других⁴⁵⁾ более или менее подробно излагают особенности батиковой техники центрально-яванского региона, приводя разнообразные колористические формулы, описывая различие в приемах и методах подготовки тканей к батикованию и специфику нанесения батиковщицами воскового декора. Мы, со своей стороны, как уже упоминалось, остановились на наиболее распространенных и, на наш взгляд, наиболее традиционных технических приемах, практикуемых в этих районах при изготовлении ручных батиков-тулмс.

¹ Tirtaamidjaja N. Batik. Djakarta, 1966, с. 21.
Adam T. The art of Batik in Java N.Y. 1935, p. 3.

² Steinmann Al. Batik. A survey of Batik design. England. Essex, 1958, p. 13.

³ Hurwitz J. Batikkunst van Java, Rotterdam, 1962, с. 3.

⁴ Adam T.

⁵ Veldhuisen Al. - Djajasoebrata. Batik op Java. Museum voor Land en Volkenkunde, Rotterdam, 1972. Soeparman Hadisolmarto dan S.Soltopo. Penuntun Batik, Jogjakarta, 1953, Steinman Al., Tirtaamidjaja N. Irwin J., Murphy V. Batiks, Victoria and Albert Museum, London, 1969.

⁶ Wagner F.A. The art of an island group, Indonesia, London

⁷ Триссман В.Г. К истории развития индонезийской одежды (по материалам МАЭ в Ленинграде - МАЭ АН СССР вып. XXX. Л.,

1974, с. 164.

- 8 Irwin J., Murphy V., ук.соч., с. 6.
- 9 Hurwitz J., ук. соч., с. 15-16.
- 10 Adam T. ук. соч., с. 3.
- 11 Wagner F.A. ук. соч., с. 36-37.
- 12 Триссман В.Г. ук. соч., с. 164.
- 13 Irwin J., Murphy V., ук. соч., с. 8.
Adam T., ук.соч., с. 4.
- 14 Adam T., ук. соч., с. 4.
Irwin J., Murphy V., ук.соч., с. 6.
Tirtaamidjaja N., ук.соч., с. 21.
- 15 Adam T., ук.соч., с. 4.
- 16 Там же.
- 17 Там же.
- 18 Там же, с. 5.
- 19 Там же.
- 20 Irwin J., Murphy V., ук.соч., с. 7.
- 21 Триссман В.Г., ук.соч., с. 164.
- 22 Там же.
- 23 Там же.
- 24 Tirtaamidjaja N., ук.соч., с. 22.
- 25 Триссман В.Г., ук. соч., с. 164.
Tirtaamidjaja N., ук.соч., с. 22.
- 26 Adam T., ук.соч., с. 9.
- 27 Триссман В.Г., ук. соч., с. 164.
- 28 Tirtaamidjaja N., ук.соч., с. 22.
Adam T., ук.соч., с. 9.
- 29 Adam T., ук.соч., с. 7.
- 30 Там же.
- 31 Там же.
Irwin J., Murphy V., ук.соч., с. 8.
- 32 Adam T., ук.соч., с. 7.
- 33 Там же, с. 10.
- 34 Там же, с. 13.
Tirtaamidjaja N., ук.соч., с. 23.
- 35 Там же, с. 26.
- 36 Adam T., ук.соч., с. 10.
- 37 Tirtaamidjaja N., ук.соч., с. 22-23.
Adam T.,

- Adam T., ук.соч., с. 12.
 38 Там же.
 39 Там же.
 40 Там же, с. 13.
 Irwin T., urphy V., ук.соч., с. 7.
 41 Adam T., ук.соч., с. 12.
 42 Там же, с. 12-14.
 43 Там же, с. 14.
 44 Там же.
 45 Soeparman Hadisol arto dan S.Sotopo,
 Adam T.,
 Steinmann Al.,
 Fiegert In. Die Kunst des Battiken. Dresden, Verlag
 der Kunst 1963
 Mylius N. Indonesische Textilkunst, Batik., Jkat
 und Plangi. Wien, 1964.
 Pangon M. Lecours ecrites sur le batic. Paris, 1926.
 Keller P. Die Batik technik. Leipzig, 1969.

Т.Б.Шандицева

МАСКИ НАРОДА БАМБАРА

Ритуальные маски - одно из самых ярких и сложных явлений традиционной африканской культуры. Многообразие художественных образов, смелость пластических решений, выразительность, яркая декоративность делают их неповторимыми памятниками искусства, пользующимися мировой славой.

При всей кажущейся неупорядоченности форм масок, каждый тип, предназначенный для определенного ритуала, создавался в соответствии со сложившейся на протяжении длительного времени иконографией.

Разнообразие ритуальные и социальные функции масок определяют их сложную многозначную символику. Каждая маска представляет собой набор семантически значимых элементов, не всегда поддающихся расшифровке. На первый взгляд, ритуалы, в которых участвуют маски, набор связанных с масками религиозно-мифологических представлений, иконографические типы масок представляют ряд независимых друг от друга фактов. Выявить закономерности ритуального использования масок, проанализировать символику каждого типа, систематизировать насколько возможно, все факторы, имеющие отношение к маскам на примере одного из народов Западной Африки - бамбара и является целью настоящей работы.

Народ бамбара или бамана ¹⁾, населяет обширную территорию площадью около 30 тыс. кв. км, напоминающую по форме неправильный треугольник, находящийся в центральных областях Республики Мали между 11-14° с.ш. и 7-11° з.д. В настоящее время численность бамбара приближается к 1,5 млн. По физиче-

скому типу бамбара относятся к суданской подрасе негро-африканской расы, по языковой классификации - к северной группе манде-манде-тан.

Этногенез бамбара не вполне ясен. Сравнительные исследования, а также сведения, почерпнутые из анализа мифов, позволяют заключить, что бамбара пришли в район своего нынешнего обитания около XIII в. н.э. На протяжении длительной истории бамбара смешивались с различными народностями, что, несомненно, наложило отпечаток на их культуру. Вместе с другими народами группы манде бамбара входили в состав государства мандинго, распавшегося в XVII в. ²⁾

Основное занятие бамбара - тропическое земледелие: на полях, расположенных в саванне, они выращивают просо, сорго, маниоку; на берегах водоемов распространено поливное земледелие; на приусадебных участках - огородничество. Развито скотоводство и рыболовство. Из ремесел широко распространены гончарное и кузнечное дело, ткачество, резьба по дереву ³⁾.

Культура бамбара многообразна, и ее компоненты тесно взаимосвязаны, образуя систему социально-культурных организаций, религии, мифологии, права, традиции и т.д. Система эта развивалась и видоизменялась, оставаясь, тем не менее, в достаточной степени статичной.

Маски связаны практически со всеми компонентами этой системы, и классифицировать их можно по-разному: по заключенной в них религиозно-мифологической символике, по роли в ритуале, по стилистическим признакам или по материалу, из которого они изготовлены, а также по способу ношения: маски-личины, маски-шлемы, маски-наголовники и т.д.

Наиболее логично, с нашей точки зрения, расположить маски бамбара по ритуалам тайных союзов, и, в соответствии с этим, по символике.

Тайных союзов у бамбара несколько. Французская исследовательница В.Пак в своей работе, посвященной народу бамбара, говорит о четырех мужских: Вара, Дуга, Наго, Нья и двух женских: Ньяги и Канукуту. Другие ученые, как например, Д.Заан и Б.Холас, приводят названия шести мужских тайных союзов: Н'томо, Комо, Нама, Коно, Чи-Вара, Коре ⁴⁾. Осо-

бого внимания заслуживает сообщение малийского ученого Я.А.Кулибали, директора Национального музея Республики Мали, занимавшегося изучением тайных союзов бамбара и дающего те же названия и в той же последовательности ⁵⁾.

В течение своей жизни каждый мужчина - бамбара должен пройти через шесть тайных союзов, названия которых обозначают в переводе части тела человека, от ног к плечам: Н'томо - голеностопный сустав, Комо - колено, Нама - бедро, Коно - локоть, Чи-Вара - плечи и Коре - запястье. В этих названиях как бы символизируется движение личности по ступеням совершенствования ⁶⁾.

Осмысление частей человеческого тела - преимущественно ступней ног и кистей рук - как магико-религиозного символа характерно для многих народов земного шара и восходит к палеолиту ⁷⁾.

Все шесть тайных союзов имеют сложную разработанную обрядность, связанную с религией и магией, с весьма развитой мифологией. Миф является как бы сценарием, по которому строится обряд. Соотношение мифа и обряда идет по схеме обратной связи - ритуал сценически воспроизводит миф, который в свою очередь служит объяснением ритуала.

Союз Н'томо

Нижняя ступень тайных союзов - союз Н'томо. В него входят юноши, не прошедшие обряда посвящения.

Союз Н'томо подготавливает своих членов к жизни в общине. Юноши учатся обрабатывать землю, знакомятся с некоторыми религиозно-мифологическими знаниями сакрального характера, им внушают правила поведения, воспитывают в них такие необходимые качества как трудолюбие, сдержанность, терпение, учат соблюдать табу. В союзе Н'томо начинается формирование личности будущего члена общины ⁸⁾.

Описание масок Н'томо

Маски Н'томо антропоморфны, все человеческое в изображаемом существе подчеркнуто мягкой стилизацией. Композиция этих масок сводится к овалу, образующему человеческое лицо, которое увенчано несколькими рогами. Число, размещение и форма рогов варьируются от двух до десяти или, чаще, от

четыре до восьми; рога могут быть соединены полосой у вершины или расположены отдельно. Между рогами у некоторых масок Н'томо находится стилизованное изображение женской фигуры.

По способу ношения маски Н'томо - личины, согласно классификации, данной Авдеевым⁹⁾. Лица - овальная, удлиненная, черты лица моделированы резко и четко; лица как бы пересечены крестом, образованным линией глаз и прямым удлиненным носом; рот небольшой, полуоткрытый. В некоторых масках нос удлинен настолько, что захватывает подбородок; линия рта находится почти на краю маски и формой своей напоминает скорее пасть животного.

Маски темного цвета - дерево обугливали над огнем и затем слегка тонируют темной краской. Некоторые маски украшены раковинами каури и полосками меди.

В некоторых масках женскую фигуру заменяет изображение животного - обычно антилопы или крокодила¹⁰⁾.

Семантика

Иконография масок Н'томо определяется их семантическим значением. Семантически важные части масок: личины, рты, рога, скульптура на лбу, во-первых, присутствуют во всех типах масок Н'томо и, во-вторых, подвергаются условной деформации (непропорциональное уменьшение рта, увеличение рогов, подчеркнутые женские формы в скульптуре). Каждая из деталей несет определенную символическую нагрузку, некоторые из которых можно расшифровать.

Рога, количество которых варьируются от двух до семи (или восьми), служат основанием для классификации масок на женские и мужские - маски с числом рогов четыре или восемь воплощают женское начало; с тремя или шестью - мужское (число три символизирует мужскую силу). Маски с двумя длинными рогами и половиной рога и маски с семью рогами - двуполые - символизируют союз мужчины и женщины.

Маска с двумя рогами символизирует двойственность человеческой природы, объединяющей в одном существе человеческое и животное начала.

Маска с тремя рогами - символизирует мужчину, мужское

начало в природе; мужские качества - мужественность, импульсивность и желание.

Маска с четырьмя рогами символизирует телесную, физическую природу человека, подверженную страданиям и пассивную.

Маска с пятью рогами, напоминающими пять пальцев на руке, символизирует необходимость работы на общину.

Маска с шестью рогами символизирует шесть чувств, необходимых человеку для того, чтобы выжить в саванне: осязание, зрение, вкус, обоняние, слух и чувство ориентации. Маска эта намекает на необходимость изучения обычаев племени, помогающих жить в тяжелых условиях дикой природы.

Маска с семью рогами символизирует соединение мужского и женского начала, брак. Жизненная сила - ньяма заключена в рогах маски, три рога символизируют мужскую силу, четыре - женскую, совокупность их символизирует единство семьи.

Танец носителя маски с семью рогами - обязательная часть свадебной церемонии. Он символизирует воссоединение мужской и женской силы для продолжения рода, жизни.

Маска с восемью рогами, появляющаяся во время погребальных обрядов, символизирует собой единство бытия, отсутствие антинормии между жизнью и смертью, их неразрывность¹¹⁾. Восемь рогов, кроме того, символизируют восемь семян, из которых возник мир. Число восемь у бамбара имеет большое значение: восемь зерен жизни, которые заключены у человека в ключицах, являются его основой, подобно тому как восемь изначальных зерен - основа вселенной. Число "восемь" играет роль в планах застройки деревень, в архитектурном членении дома.

Носитель маски с восемью рогами одет в красный костюм - красный цвет - символ животворящего женского начала, земли, плодородия. По-видимому, в культуре Н'томо большую роль играет идея плодородия, - недаром носитель этой маски изображает в танце первого сеятеля - полубога, а церемонии Н'томо проходят часто на току¹²⁾.

Женская фигура, венчающая маску, изображает Мусо Корони Кунье - "Маленькую белую старуху". Мусо Корони представляет собой "женскую энергию" мужского божества Пемба.

Пемба — одно из верховных божеств бамбара, входящей вместе с Фаро и Телико в триаду главных божеств. Кому принадлежит главенство — фаро, властителю воды или Пемба, властителю земли и растений, — не вполне ясно. Пемба — бог, сотворивший вселенную, но хаотическую, неупорядоченную; Фаро — бог, привнесший во вселенную организующее начало.

В образе Пемба воплощается концепция мирового дерева. Как известно, мировое дерево является моделью мира, встречающейся в большинстве мифологических систем, "главным и организующим остальные элементы космическим представлением для целой эпохи в истории мировоззрения человечества" (4). Числовой символ Пемба — три — соответствует трихотомическому делению мирового дерева по вертикали: на небо, землю и подземный мир.

Первоначально Пемба находился в воздухе, но затем спустился на землю в виде семени акации, из которого выросло дерево баланза. Когда дерево высохло, остался прямоугольный брусок (пембеле), Пембеле создал Мусо Корони из кучи земли и листьев. Мусо Корони создала все растения и животных, дав им жизненную силу. Она обучила людей начаткам земледелия, открыла им множество тайн, ввела в обиход обряда инициации экцизию и обрезание, татуировку. Но, открыв тайные знания людям, она также внесла в мир беспорядок и смерть.

Ритуальные церемонии Н'томо

Обычно праздники Н'томо, особенно обряд инициации, проходят во время сухого сезона, в ноябре-декабре, в период молотбы. Празднику предшествует подготовительный период, во время которого обновляют маски и костюмы, собирают деньги. Юноши, объединенные в группу, выполняют некоторые сельскохозяйственные работы.

Сам обряд посвящения в члены союза Нтомо проходит в выбранный заранее день: начинается он после полудня и продолжается далеко за полночь. Во время обряда юноши обязуются соблюдать табу, смысл которых, как и смысл ритуальных жестов и танцев, они познают позже: не резать кожуру дерева Коре, не резать корень священного растения, не свистеть на флейте, сделанной из стебля проса.

Все эти запрещения вводят юношу в ту сеть регламент-

руемых социальных отношений, которая пронизывает все стороны жизни члена общины через систему тайных союзов.

Церемонии проходят в деревне, в поле, в священной роще, в специально отведенном месте или на току.

Обряд вступления в союз сопровождается жертвоприношением цыпленка. После жертвоприношения каждый из юношей простирается ниц перед священным деревом и дает обет хранить тайны союза.

Выступление масок является кульминацией праздника. Танец членов Н'томо никогда не сопровождается пением или чтением мифов — молчание масок символизирует необходимость сохранения в тайне сакральных знаний. Танцоры держат в руках прутья, которыми во время танца хлещут вновь посвященных, которые должны вынести боль мужественно, без звука, показав этим, что они достойные хранители тайн.

Из всех ритуальных масок бамбара, только маски Н'томо не обладают негативной магической силой, и поэтому их могут видеть и непосвященные (5).

Союз Комо

Союз Комой — "колено" — следующая ступень посвящения. Юноши, прошедшие все ступени Н'томо, переходили в Комо, состоявший из находящихся в иерархическом подчинении групп. Каждая группа объединяла людей, одновременно прошедших инициацию, каждая возрастная группа подчинялась более ранней по времени вступления в союз. Власть в союзе принадлежала членам старшей по вступлению в союз группы. Поскольку вступление в члены союза требовало значительных расходов, то юноши, принадлежащие к более зажиточным семьям, вступали в союз в более раннем возрасте и быстрее достигали наиболее влиятельной возрастной группы.

Социальной задачей союза Комо являлось хранение данных Фаро основных запретов, поддержание установленного им в мире порядка, т.е. соблюдение традиционных установок, морально-правовых норм. Союз регламентирует почти все стороны жизни члена общины. Члены союза, собираясь в священной роще, совместно решали вопросы о войне, о наказании колдунов, о ценах, о необходимых обрядах, обсуждали различные прои-

шествия и т.д. Запрет одних действий и разрешение других позволяли союзу Комо регулировать установленные общинные отношения¹⁶⁾. Преследуя всякое отклонение от традиционных норм и правил, союз Комо, как и другие союзы у бамбара, способствовал сохранению и воспроизведению в каждом поколении традиционных общинных отношений.

Члены союза Комо являются также хранителями мифов о верховных божествах, особенно о Фаро — властители воды и грома и о духах, связанных с Пемба.

Деятельность этого союза воплощалась как в ритуалах, закрытых для непосвященных, так и в конкретных действиях (наказание провинившихся, взимание налогов и т.д.). Ритуалы проходили с участием масок.

Человек, который во время церемонии носит маску Комо, считается воплощением Комо, вернее, воплощением мистической духовной силы Комо¹⁷⁾.

Дух — покровитель общества Комо обитает или часто посещает дерево, растущее в роце, в которой члены общества Комо производят свои церемонии.

Описание масок

Стиль, в котором выполнены маски Комо, отличается некоторой брутальностью, нарочитой тяжеловесностью, утрированной деталей.

Маски Комо представляют собой образы удивительных синтезированных существ, возникших в результате соединения зооморфных черт различных животных с антропоморфными, создающие ощущение томительной драматической напряженности. Композиция масок фантастична и прихотлива и строится на противопоставлении мягких пластических форм с угловатыми, заостренными.

По форме и способу ношения маски Комо — маски-шлемы, закрывающие полностью голову носящего их человека. Некоторые маски выполнены в форме человеческого лица с выдающимся вперед подбородком с открытым оскаленным ртом. От подбородка поднимаются маленькие рога и расположенные рядами перья, стрелы или иглы дикообраза, увенчанные птичьими головами. Зооморфные маски представляют обычно одного живот-

ного или иногда соединяют в себе черты нескольких животных, как например, маска из района Сороба, у которой череп и рога как у быка, челюсти крокодила, а украшена она перьями и головами птиц¹⁸⁾.

Маска из района Конодимини изображает пантеру, из Сонгоба — аиста, из Банумбугила — слона. Следует отметить, что в этих масках трудно различить черты того или иного животного.

Корпус маски делается из дерева или из кости — черепа человека или гнены и покрывается черной краской — цветом бога фаро. Маска покрывается толстым слоем земли, взятой с берега реки, смешанной с кровью жертвенных животных и с глиной. Таким образом, в маске соединяются основные элементы, составляющие вселенную: вода (земля с берега реки), земля — глина, перья и головы птиц символизируют воздух (ассоциация птица — воздух встречается у многих народов земли). Медные стрелы и медные пластины, которыми часто украшают эти маски, символизируют солнечный свет¹⁹⁾.

Интересны маски, изображающие птиц: тяжелые шлемы сферической формы, увенчанные резным гребнем, с круглыми глазами, иногда инкрустированными или окрашенными в белый цвет, с раскрытым плоским заостренным клювом аиста или тукана. Пластические формы маски состоят из очень напряженных полукруглых и полуовальных изгибов, что придает композиции весьма динамичный характер.

Встречается еще один тип масок Комо — крупные лицевые и шлемовидные маски, в которых сочетаются черты животных и людей — верхняя часть масок изображает человеческое лицо с несколькими стилизованными чертами, нижняя же выполнена в виде пасти пантеры или крокодила. Маски увенчаны тяжелыми рогами. Формы угловатые, композиция, построенная на сочетании тяжелых, нерасчлененных скульптурных масс, подчеркивается орнаментальными включениями, выполненными из различных материалов.

Маски Комо дополняются костюмами, выполненными из ветвей дерева. Костюм представляет собой балахон с двумя рукавами, которые заканчиваются медными крючьями, смазанными змеиным ядом. По-видимому, эти крючья могут служить оружием

во время исполнения масками каких-либо "полицейских функций" 20).

Семантика

Семантика масок Комо многослойна. На первом плане в иконографии масок стоят довольно просто расшифруемые изображения животных и птиц, явно восходящие к тотемистическим верованиям. Само название бамбара — "люди крокодила" подтверждает существование пережитков племенного тотемизма. "Тотемистический предок есть персонализация, впрочем, никогда не принимающая строго персональной формы, коллектива в зверино-мифологическом образе" 21).

Существуют мифы о зверях — предках того или иного исторического лица, превратившегося в эпического героя: мотив чудесного рождения царя мандингов Сундиаты от царя Матаи Кон Фатта, покровителем рода которого считался лев, и женщины — буйволицы Соголон (архипиты тотемистических предков) 22).

Тотемистические черты явно видны во всех масках, изображающих животных: гиен, крокодилов и пр. Животные символизируют одновременно различные уровни вертикальной модели мира: птицы — верхние, звери — средние и пресмыкающиеся — нижние, как бы маркируя их. (Согласно космогонии бамбара, мир разделен на четырнадцать подобных уровней: семь верхних и семь нижних 23).

Маски, в которых сочетаются человеческие и животные черты, также как и маски чисто зооморфные, отражают диффузность традиционного мышления, персонализацию природной среды. Пластическое соединение образа предка-человека и животного свидетельствует о вытеснении тотемистического культа культом антропоморфных предков.

Среди масок Комо есть один тип масок, воплощающих фавора — племенного бога, бога воды. Эти маски покрыты толстым слоем ила (как символа водной стихии, смешанного с жиром и жертвенной кровью). "Глаза масок достаточно велики для того, чтобы бог мог видеть и судить обо всем вокруг; ноздри широкие, чтобы он мог обонять и различать добро и зло во всех предметах и явлениях. Рот изогнут, потому что бог не гово-

рит, а только свистит и подает знаки. Огромные уши предназначены для того, чтобы бог мог все слышать, даже то, что не говорится вслух (что люди говорят про себя). Подбородок маски квадратный, что является знаком чистоты, решительности и ясновидения".

Во всех масках должна присутствовать жизненная сила — "ньяма", которая есть в любом живом существе и даже в неодушевленных предметах, и от возрастания или убывания которой зависит благополучие общины, племени, этнической группы. Жизненная сила должна войти в маску во время обряда и будет направлена на благо общества. Поэтому в маске соединяются множество элементов, каждый из которых обозначает какое-либо животное или природную субстанцию, также наполненную жизненной силой. Частицы эти — перья, рога, металл, глина, раковины — символизируют либо животных, растения и т.д., либо, являясь частью земли, воды, живых существ: глина, металл, ил, кровь, — носят в себе часть общей жизненной силы 24).

Ритуальные церемонии

Церемонии Комо проводятся несколько раз в год по решению высшей в иерархии группы или всех групп союза. Все церемонии начинаются жертвоприношением в честь предков, совершаемом на кладбище, этот факт говорит о том, что союз Комо, как и другие тайные союзы у бамбара, опирается в своей деятельности на культ предков. Собственно ритуальная церемония делится на два этапа. Во время первого, проходящего рано утром в роще, члены Комо, разместившись строго по группам, обсуждают вопросы, жизненно важные для общины или группы общин.

Вторая часть церемонии, в которой принимают участие маски, происходит обычно ночью в роще, называемой "Кусты Комо", расположенной в саванне недалеко от деревни. Как только члены союза услышат свист маски, они приближаются к месту церемонии группами. Первой следует наиболее старшая группа. Видеть церемонию Комо могут лишь посвященные.

Носитель каждой маски выбирается главой тайного общества. Он тщательно готовится к своей роли, т.к. ношение маски

связано с известным риском — дух, не вошедший в маску, может ему сильно повредить.

В день церемонии старейшины поят его допьяна пивом; перед одеванием к его животу и подбородку прикладывают фетиш "боли", чтобы обеспечить единение с духами. Затем на голову ему одевают маску, флейту он берет в рот, костюм закрывает его тело. В этот момент человек перестает быть самим собой, а перевоплощается в духа маски, он впадает в экстаз, чувствуя себя превратившимся в изображаемое животное ²⁵⁾.

Вера в оборотничество и в переселение душ умерших в животных связана с культом предков и распространена повсеместно ²⁶⁾. Бамбара, помимо идеи превращения носителя маски в изображаемого духа, верят также, что кузнецы, принадлежащие к касте саки, обладают способностью превращаться в гиен и называют их "маачлема" — оборотни.

Во время церемонии каждый носитель маски исполняет танец. У каждой маски — свой танец, свой музыкальный мотив и свой ритм. Основными музыкальными инструментами являются барабаны, сделанные из половинок калебасов, обтянутых кожей, флейты и колокольчики. Маски не только танцуют, но и испускают крики различной высоты и силы. Очень глухой горловой крик, называемый криком "гиены Комо", предназначен для устрашения присутствующих; высокий и короткий крик — "крик злой птицы" должен разнообразить танец, развлечь зрителей, и, наконец, длинный и более нежный крик — приветствует главу членов его возрастной группы и называется "криком предков" ²⁷⁾.

Союз Комо играет весьма важную роль в религиозно-мифологических представлениях бамбара. Считается, что при помощи своих святилищ, алтарей и масок союз Комо объединяет в единое целое духовные силы мужчин, животных и растений, защищает их души и хранит до конца мира. Когда исчезнет мир, жизнь на земле, и не будет больше ни животных, ни растений, ни людей — Комо пробудит души к новой жизни ²⁸⁾.

Союз Нама

Следующий союз — Нама — бедро, представляет собой еще более высокую ступень посвящения. Его область действия — взаимоотношения между мужчиной и женщиной, идея и природа брака. Сведений об этом обществе довольно мало. По утверждению Д. Заана, существует только три типа масок Нама ²⁹⁾.

Описание масок

Иконография масок Нама, по сведениям Заана, близка к маскам Н'томо: лицевые маски в форме овальных, удлиненных человеческих лиц с удлиненным носом, сильно выступающим вперед, заостренным подбородком и клювообразным ртом. Маски выполнены из легкого и светлого дерева и покрыты красной и белой красками. Стилистически эти маски также близки к маскам Н'томо, но формы их пластически более заостренные, и в композицию включены некоторые зооморфные детали (форма рта напоминает пасть животного, звериные уши) ³⁰⁾.

Семантика масок связана с основной мифологической бинарной оппозицией мужского и женского начал, что отвечает назначению союза Нама.

Основным символическим знаком, как и у масок Н'томо служат число рогов, их четное — женское или нечетное — мужское число. Наличие зооморфных черт в масках Нама, возможно, свидетельствует об остатках полового тотемизма.

Интерес представляет и цветовая символика, особенно противопоставление в орнаментальном декоре красного и белого цветов. Красный цвет, цвет менструальной крови, цвет земли, женского плодородного начала, символизирует цепочку: женщина-земля-луна; белый цвет мужского начала, цвет семени — мужчина-солнце-сила-предки ³¹⁾.

К сожалению, не удалось найти описания ритуалов Нама, несомненно, представляющих большой интерес.

К о н о

Союз Коно — талия, должен помочь члену общины определить свое место в природе, в обществе, соединить воедино телесное и духовное начала человеческой личности ³²⁾. Его за-

дачи, так сказать, более относятся к сфере сверхъестественного, чем у трех обществ, стоящих ниже его на иерархической ступени.

Маски Коно по иконографии и стилю близки к вышеописанным маскам Коно, но в них введены новые образы животных, и они больше по размеру. По-видимому, как маску союза Коно можно атрибутировать чрезвычайно интересную маску — наголовник бамбара из собрания ГМИИВ инв. № 4759.

Маска большая — 120 см. высотой, выполнена в типичном для масок этого союза экспрессивном стиле. В ней смешаны черты многих животных: горс и шея антилопы, голова крокодила с носом гены и глазами лошади, с ушами антилопы и тяжелыми изогнутыми рогами. Фигура фантастического животного уплощена, вытянута по вертикали, она практически не имеет фаса, зато в профиль воспринимается как сложная ажурная композиция.

Семантика масок Коно в какой-то мере совпадает с семантикой масок Коно. Так, образы животных, безусловно, указывают на остаточный тотемизм (бамбара — люди крокодила) на почитание предков в образе животных. "Животные здесь выступают уже не в качестве предков, а в виде символов или атрибутов духов-предков" ³³). Крокодил может также означать воду, водную стихию, а в сочетании с сухопутными животными, особенно с образом антилопы (см. ниже), основную природную оппозицию земли-воды. Соединение в одной маске черт животного и птицы можно интерпретировать как соединение земли и воздуха или телесного (земля) и духовного начал. Возможно, зооморфные маски в какой-то степени персонализируют духов саванны, и обряды Коно должны как бы ввести членов союза в мир окружающей природы.

Чи-Вара

Наибольшей известностью среди произведений искусства бамбара пользуются маски-наголовники союза Ты-Вара, или Чи-Вара (плечо), связанного с аграрными культами и охранительными общинными культами.

Основной социальный носитель этих культов — сельская община. Член союза Чи-Вара — земледелец, достигший высшего

посвящения в тайны земледельческой магии. Союз связывает человека с природой, с универсумом: солнцем и землей, звездами и сезонными изменениями, флорой и фауной ³⁴).

Маски Чи-Вара по праву считаются вершиной творчества бамбара. Они отличаются разнообразием форм, размеров, манерой стилизации — от почти натуралистических до совершенно абстрактных.

Слово "Чи" имеет в языке бамбара несколько значений, среди которых есть и "обработка земли", слово "Вара" означает "дикое животное"; но бамбара вкладывают в слово "Чи-Вара" значение "замечательный земледелец" ³⁵).

У бамбара существует серия мифов о Чи-Вара, который был сыном Мусо-Корони, наделенным отчасти ее магической силой. Он обрабатывал поле с помощью деревянной палки, превращал сорняки в сорго и просо. Он научил людей обрабатывать землю и выращивать зерно. Но когда зерна стало много, люди забросили работу и перестали заниматься земледелием. Чи-Вара очень огорчился и в отчаянии сжег себя. Когда он погиб, люди стали оплакивать его и в его честь начали вырезать маски-наголовники, напоминавшие о нем. Жизненная сила Чи-Вара входит в эти маски и помогает людям.

Описание масок Чи-Вара

Маска-наголовник, изображающая антилопу, крепится на маленькой шапочке из плетеной соломы или тростника. Она выполняется из легкого дерева, зачерненного на огне, и часто украшается нанесенным геометрическим узором, раковинами, фольгой или металлическими кольцами. Это не изображение реальной антилопы — это символ — знак животного. Делая маску, мастер прибегает к пластической идеограмме геометрического характера, вырезая ажурные силуэты, сплетая формы, заимствованные из фауны, комбинируя и соединяя их. В каждой маске присутствуют несколько основных элементов: маленькое тело, вытянутая морда, большие рога, удлиненная выгнутая шея. Эти элементы, соединяясь в самые неожиданные сочетания, создают подчас чрезвычайно сложные изображения, весьма далекие от реального образа. Существуют мужские и женские маски антилопы. Первые отличаются большим размером; тело антилопы

самца — небольшое, с подчеркнутыми признаками пола, с ажурной шеей тяжелой головой и длинными рогами. Шея и голова — наиболее подверженный стилизации элемент маски, и подчас они превращаются в фантастическую композицию.

Можно приблизительно выделить два основных стиля в масках: "вертикальный" и "горизонтальный", происходящих из разных районов: Голдуотер выделяет три основных стиля³⁶⁾, но все эти деления довольно приблизительны, так как стиль масок меняется от деревни к деревне. Для "вертикального" стиля (к нему можно отнести маски из МАЭ АН СССР и маски, опубликованные Лемом)³⁷⁾ характерно предельное уменьшение мастером тела антилопы. Основное внимание обращается на шею, морду, рога и гриву, которые исполняются в ажурной резьбе плавными линиями с неожиданными акцентами ритмов. Наголовники, изображающие самок, более просты, лишены грив, с более простой формой шеи. Изображение детеныша на спине крайне стилизовано и представляет собой сложно читаемую орнаментально-декоративную композицию. Эти маски происходят из северо-восточного района Мали.

Из северо-западного района Мали близ Бамако происходят горизонтальные наголовники-антилопы. Меньшего размера, чем вертикальные, они более реалистичны, в них слабее развито орнаментально-декоративное начало. Юги, туловище, голова и рога заметно пропорциональнее, зачастую они передают почти натуралистично. Техника их исполнения также другая: они не вырезаны из одного куска дерева, а части их — головы, а иногда и шеи, выполняются отдельно и соединяются с туловищем посредством металлических скоб. Мы почти с уверенностью можем отнести к этому типу маску из собрания МАЭ АН СССР³⁸⁾.

Наиболее сильно стилизованные маски происходят из юго-западного района Мали, близ Бугуни. В них также наиболее декоративной частью являются грива и рога — у мужских масок, или изображение детеныша — у женских, но они настолько застилизованы, формы их столь своеобразны, что не удается проследить почти ни единого естественного прототипа, за исключением нескольких деталей.

Именно к этому типу мы можем отнести маску из коллекции ГМИНВ (инвентарный номер 4529 П). Эта маска-наголовник, изо-

бражающая самку. Тело ее передано изогнутым в форме полумесяца куском дерева довольно сложной конфигурации, голова небольшая, удлиненная, с длинными ушами; на спине помещена ажурная сложная конструкция, увенчанная пятью рогами и парой длинных ушей.

Семантика

Семантика масок союза Чи-Вара многослойна. Маски союза Чи-Вара носят название сукуни-куи и заключают в себе набор знаковых форм, от индексального, как например, — указание пола, до сложного образа-символа, заключающего множество значений.

Маска Чи-Вара, в первую очередь, — воплощение образа культурного героя. "Культурный герой" — это мифическое лицо, которому в легендах и преданиях приписывается введение каких-либо обычаев и обрядов, обучение людей пользованию огнем, какими-либо навыками"³⁹⁾.

Образ Чи-Вара можно интерпретировать и как духа-покровителя земледелия, "демона плодородия" по терминологии В. Вундта⁴⁰⁾.

Культе Чи-Вара в религиозной системе бамбара носит ярко выраженный характер аграрного общинного культа, что подтверждается цикличностью обрядов, регулируемых цикличностью земледельческих работ. Сам образ Чи-Вара несет в себе черты "умирающего и воскресающего духа растительности", что подтверждает и символика маски. Черный цвет ее символизирует смерть, красный цвет волокон, из которых сделан костюм, — жизнь; витые рога антилопы, по данным В. Фэгга, символизируют цикличность жизни, вечно повторяющейся⁴¹⁾.

Пара масок, мужская и женская, представляют собой символическую систему, основанную на символике "парных отношений" (больше-меньше, свет — тьма); в данном случае оппозиция мужское — женское передает соотношение космического порядка солнце — земля, солнце — луна⁴²⁾.

Ритуальные церемонии

Церемонии союза Чи-Вара проходят в конце сухого сезона во время расчистки новых участков под посевы или в начале се-

зона дождей, перед посевом. Маски присутствуют в поле, а затем возвращаются в деревню и перед всеми жителями исполняют танец, имитирующий обработку поля Чи-Вара. Во время танца мужская и женская маски ни в коем случае не должны разделяться, ибо тогда исчезнет сила "Ньяма", связывающая их. Если кто-либо нечаянно во время танца станет между масками, то "Ньяма" убьет его ⁴³⁾.

Союз Коре

Союз Коре - вершина иерархической системы тайных мужских союзов бамбара. В него входят старейшие члены общины, прошедшие все предыдущие ступени посвящения. Союз Коре заканчивает моральное и умственное формирование личности члена общины, подготавливает его к переходу в иной мир, мир духов; союз должен дать человеку соединиться с Пемба и одержать победу над смертью.

Коре делится на 8 групп соответственно степени посвящения. Первые четыре объединяют людей, находящихся в подчинении у членов четырех высших групп. Знания, которыми обладают члены союза также подразделяются на две ступени: на обыкновенную мудрость, доступную человеку и на высшую, небесную сакральную мудрость ⁴⁴⁾.

Описание масок

Каждая из групп имеет свой символ: маску или фетиш. Маски карау - высшей группы выполнены в форме плоских прямоугольных дощечек на закругленном основании. Это собственно не маски, а маскоиды, носимые танцорами перед собой (основание опирается на землю). Размеры масок более метра. Они покрыты геометрическим узором, состоящим из ломанных линий и точек, выполненными белой и красной красками ⁴⁵⁾.

Маски второй иерархической группы - диарау изображают льва. Стилизованные геометрические формы маски подчеркиваются орнаментальным декором из красных раковин. Члены этой группы - носители глубокого и спокойного "царственного" знания.

Очень интересна маска третьей группы - коре дуга, которую часто называют основной маской Коре (Голдуотер Лем).

Маска выполнена в виде шлема, впереди в центре увенчанного выступом или рогом, на макушке укреплен фигура лошади ⁴⁶⁾.

Носитель маски Коре Дуга во время ритуальной церемонии выполняет роль трикстера, шута и трюкача, осмеивающего все действия других, "серьезных" масок. Жесты его и слова непристойны, он ест всяческие, крайне несъедобные вещи.

Символом следующей группы является не маска, а пучок соломы, который члены группы носят прикрепленным на головном уборе. Во время церемонии солому поджигают ⁴⁷⁾.

Четыре следующих группы сосредотачивают человеческое знание, противоположное божественному.

Старшая из них - суруку, члены которой появляются в масках гиены с антропоморфными чертами (овал личины). Лоб маски резко выступает вперед и имеет два шарообразных выступа, вогнутые щеки контрастируют с нависшим лбом, нос прямоугольной формы, пасть широко открыта. Маска черного цвета, декорирована красными бусинами и белыми раковинами каури ⁴⁸⁾. Носитель маски должен охранять лес и священные эзотерические церемонии от непосвященных.

Следующие две группы масок не имеют, последняя же - салау, обладает маской, выполненной в виде морды обезьяны. Маска-личина выполнена почти натуралистично, хотя черты и несколько деформированы, геометричны: рот в виде щели, прямой выступающий нос ⁴⁹⁾.

Семантика

Маски Коре - и каждая в отдельности, и вся система масок - набор символов, связанных несколькими религиозными культурами: культом предков, земледельческим культом плодородия, культом фаро и Пемба, культом духов природы и т.д.

Культом предков - религиозная основа всей системы союза Коре. Восемь составляющих его групп символизируют восемь предков-старейшин, принесших себя в жертву священному дереву, так сказать на заре истории бамбара ⁵⁰⁾. Разделение на две большие группы - верхнюю и нижнюю как бы сверхъестественную и человеческую символизируют дух предка, представляющего собой нечто среднее между человеком и духом.

Числовую символику в системе Коре можно интерпретиро-

вать как отголосок космогонических мифов: разделение нижней и верхней ступени Коре на четыре группы соответствует четырем стихиям, составляющим вселенную: огонь, земля, вода, воздух; восемь групп символизируют, по-видимому, также восемь зерен, знаков, которые фаро передал людям.

Космогонический символизм представлен в масках Коре также сочетанием цветов; особенного белого и красного: белый символизирует мужчину — небо-солнце, красный — женщину-луну-плодородие ⁵¹).

Цветовая символика связана, как говорилось выше, и с земледельческим культом. По-видимому, как отголосок этого культа можно интерпретировать танец носителя маски Коре-Дуга: он изображает борьбу духа воздуха (название Коре-Дуга переводится как гриф Коре) со злыми духами, которые пытаются задержать дождь на небе ⁵²).

В маске Коре Дуга есть и символ бога фаро, бога водной стихии: лошадь — животное фаро, рог или выступ на лбу маски также символизирует фаро ⁵³).

Маски высшей группы — карау, выполненные в виде прямоугольного бруска, символизируют Пемба. Пемба в мифологии дал людям бессмертие. Старейшины, достигшие этой ступени посвящения, владели всем тайным сакральным знанием ⁵⁴).

Ритуальные церемонии

Место отправления культа Коре находится в роще, расположенной к западу от деревни, вокруг "дерева Коре". На это дерево спускаются духи с небес, чтобы принять жертвоприношения. Церемонии проходили в конце сухого сезона на ежегодном празднике; наиболее важной церемонией является инициация, проводимая раз в семь лет, во время которой происходит посвящение новых членов общества. Церемонии сопровождаются эротическими обрядами, целью которых является обеспечение плодородия земли ⁵⁵).

Посвящение в члены общества проходит в два этапа, разделенное друг от друга двумя годами. Инициация включает длительный период обучения, во время которого вновь посвященные находятся в священной роще, соблюдая запреты и подвергаясь тяжелым испытаниям. Обучение состоит в разъяснении

вновь посвященным значения 240 священных предметов, которые являются символами составляющих вселенную элементов, и в изучении сакральных мифов ⁵⁶).

х х х

Как видно из вышеизложенного, в масках бамбара находят воплощение система религиозно-мифологических представлений, таких, как культ предков, аграрный земледельческий культ, культ племенных богов и т.д. Маска является носителем закодированной в символы информации, пластической идеограммой сложных понятий. Передача и закрепление информации происходит во время обряда.

Обряд несет не только религиозную, но и социальную функцию. Во время обряда сакрализуются, получая санкцию высших сил, обычаи, регулирующие жизнь общины, моральные нормы и правила; бытовая жизнь как бы одухотворяется ⁵⁷).

Маска служит не только воплощением сверхъестественных сил, но и посредником между этими силами и человеческими существами, с помощью которого потусторонние существа помогают смертным.

Понятие "маска" в обряде должно употребляться не только в качестве синонима скульптурного изображения, но в более широком смысле, скорее отвечающим определению маски, принятому в литературоведении и социологии: маска, как целостный образ, как синоним социального ролевого предназначения, как выражение основной идеи религиозной стороны ритуала — идеи преобразования носителя маски в того представителя сверхъестественных сил, которого он изображает.

Объединяясь по тайным союзам, маски у бамбара в свою очередь образуют систему, возможно, иерархическую.

Говорить о едином стиле масок бамбара вряд ли возможно, слишком уж велико их стилистическое разнообразие, но маски каждого тайного союза, а еще точнее, каждый тип маски имеет свою иконографию и свои стилистические особенности пластики, выработанные в течение длительного времени.

В последнее время маски у бамбара отчасти утратили свое сакральное значение. Так, у бамбара, живущих в районах Сегу, существует театр марионеток, в котором принимают участие маски. Танцы масок можно видеть и во время официальных госу-

дарственных праздников. Маски остаются удивительными памятниками искусства бамбара, полного выразительности и динамики форм, вызывающего богатейшую гамму эмоций.

1) Существуют несколько точек зрения на этимологию самоназвания бамбара; наиболее распространены три:

1) от "бамма" - люди крокодила (V.Pagues, Les Bambara, Paris, 1948).

2) от "ба" - черный (Ch.Monteil, Les empires du Mali, Paris, 1930, и др.);

3) "отказ от хозяина, неповиновение" - (Deluffose. Haute-Senegal-Niger).

2) Paris, 1912, Ук.соч., p. 34.

3) V.Pagues, Ук.соч., p. 85.

4) V.Pagues; D.Zahan. Societe d'initiation Bambara, Paris, 1960;

4) Б.Оля. Боты Тропической Африки. М., 1976, с. 187.

5) G.G., A.Coulibaly, Les bambaras: formation de l'homme Art et creation. "Etudes maliennes", 1972, mai, p. 25.

6) Там же, с. 26-29.

7) Вяч.Вс.Иванов. Об одном типе архаичных знаков искусства и пиктографии. Сб. "Ранние формы искусства", М., 1972, с. 105-148.

8) G.Diterlen. Essai sur la religion Bambaras. Paris 1951, p. 48.

9) Авдиев. Маска. "Сборник МАЭ, ХУП, М.-Л., 1957, с. 232-345.

10) G.Lem. Les sculptures soudanaises. Paris, 1948, fig. 22, 23; C.Kjersmeir, Centes de stile de la sculptures negro-africaine. Copenhagen, t, II, pl. 23, 24.

E.Leuzinger, L'art du peuple noire. Paris, 1962, fig.39.

Маски Н'томо из собрания МАЭ АН СССР; инв. № 6384/1, 6385/1, 6541-18, 6541-19.

11) Coulibaly. p. 20-21. D.Paulme. Les sculptures de l'Afrique noire. Paris, 1956, p. 56-60.

12) J.Diterbeu. Essai sur religion Bambaras, p. 51, I - V, Thomas et Luneau. Les religion de l'Afrique Noire. Paris, 1969, p. 76.

13) Пересказ мифов дается по Ж.Дитерлену Essai sur., а так же J.Diterlen. Textes sacres de l'Afrique Noire, Paris, E.C.Котляр. Миф и сказка Африки. М., 1975.

14) Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976, с. 214.

15) Coulibaly Ук.соч., p. 20-21.

16) J.Diterlen. Essai sur la religion bambaras, p.70-81.

17) Шаревская. Ук.соч., с. 135. R.J.Goldwater. Bambara sculpture from the Western Sudan, N.Y. 1960, p. 19.

18) C.Kjersmeix. Centres de stile de la sculpture negro-africaine. Paris, Copenhagen, t. II, p. 18. Chef de l'art, N 85, p. 1321.

Маски Комо из собрания МАЭ СССР - № 6381/1, 1688-18.

19) D.Zahan, Signification et fonction de l'art dans la vie d'une communaute africaine: Le bambara: "Ier Festival mondial des Arts negres". Paris - Dakar, 1966, p. 571.

20) Coulibaly. Ук.соч., p. 23.

21) А.Золотарев. Пережитки тотемизма у народов Сибири. Л., 1934, с. 6.

22) С.Е.Котляр. Ук.соч., с. 149-156..

23) J.Diterlen. Essai sur..., p. 56..

24) Представление о "жизненной силе", которую народы Западного Судана называют "ньяма" существует у многих народов Африки, Америки, Океании и т.д. Различные советские и зарубежные ученые исследуя это религиозное представление интерпретировали его по-разному, См.: G. Lehman. Mana. Leipzig. 1922. R. Codrington. The Melanesians. L., 1891. С.А.Токарев. Ранние формы религии, М., 1964, Б.И.Шаревская. Старые и новые религии Тропической и южной Африки, М., 1964, и др., но по-видимому можно говорить, что "ньяма" не отдельный вид религии, а религиозное представление, связанное с тотемизмом, магией и культом предков и анимизмом.

25) J.Diterlen. Essai..., p. 44.

26) Э.А.Соколова. Культ животных в религиях. М., 1972, с. 104-108.

27) J.Diterlen. Essai..., p. 145.

28) Там же, с. 157.

29) D.Zahan. Ук.соч., p. 569.

30) F.Monti. Le mashere africana. Milano. 1966, p. 4.

В пояснениях к таблице не дана принадлежность маски к какому-либо тайному союзу, но иконография и стиль ее совпадают с данными Д.Зааном описанием.

- 31) С. Е. Котляр. Ук. соч., с. 84-96, 124.
- 32) Coulibaly. Ук. соч., р. 25.
- 33) З. П. Соколова. Культ. животных в религиях, с. 134.
- 34) Berholles. Permanenes de la parure et du masques africaines, Paris, 1966, p. 16.
- 35) Coulibaly. Ук. соч., р. 25.
- 36) R. Goldwater, Ук. соч., р. 36.
- 37) F. Lem. Les sculptures soudanaises. Paris, 1948, fig. 27.
- Маска из собрания ГМИИВ, инв. № 4487, маска из МАЭ АН СССР, инв. № 1688-12, инв. № 6541-15, 1688-16.
- 38) Маски из собрания МАЭ АН СССР инв. № 6258-1, 6318-1.
- 39) З. П. Соколова. Ук. соч., с. 136.
- 40) В. Вундт. Миф и религия, с. 358.
- 41) W. Fagg. Merveilles de l'Art nigerien, Paris, 1963, p. 41.
- Витые рога-спираль можно интерпретировать и как символ времени. Б. А. Рыбаков считает спираль восходящим к палеолиту символом времени. Б. А. Рыбаков. Космогония и мифология земледельцев энеолита. "Советская археология", 1965, № 1-2.
- 42) D. Zahan, Ук. соч., р. 520.
- 43) J. Diterlen, Essai..., р. 195.
- 44) Coulibaly, Ук. соч., р. 27.
- 45) Chef d'oeuvre de l'art, N 85, p. 1322.
- 46) F. Lem, Ук. соч., р. 28.
- 47) Coulibaly, Ук. соч., р. 27.
- 48) F. Mouti, Ук. соч., fig. 5. Маска из собрания МА МГУ инв. № 228-1, маски из собрания МАЭ АН СССР, инв. № 6541-21, 1688-18.
- 49) Coulibaly, Ук. соч., р. 28.
- 50) Е. Е. Котляр. Ук. соч., с. 120.
- 51) Там же.
- 52) J. Diterlen. Essai..., р.
- 53) Там же, р.
- 54) Coulibaly, Ук. соч., р. 28.
- 55) Там же, р. 29.
- 56) Там же, р. 28.
- 57) В. Суханов. Обряды и обычаи. М., 1976, с. 30-39.

Т. Б. Шандицева

МАСКИ НАРОДА СЕНУФО

Пластическое искусство народа сенуфо принадлежит к ряду основных культурных ценностей, созданных народами Западной Африки. Традиции этого искусства, его своеобразного "видения", основанного на сочетании условных форм-символов с реальными, наиболее ярко проявились в масках.

Маски сенуфо отличаются удивительным стилистическим и иконографическим разнообразием. Объединяющую роль в данном случае играют не признаки единого стиля, а скорее функционально-типологические свойства масок.

Народ сенуфо или с'иена обитает в обширном, тянущемся с севера на юг из зоны саванны в лесосаванну, районе Западного Судана ^{х)}. Территория их расселения входит в состав республик Мали, Берега Слоновой Кости и Верхней Вольты. Численность сенуфо приближается к 1 миллиону. По языковой классификации они относятся к группе гур, или центрально-бантоидной группе 1).

Известный французский исследователь начала XX в. М. Дедафосс считал сенуфо автохтонным населением, сформировавшимся как этническая общность в районе своего нынешнего обитания ²⁾. По мнению современного африканиста Б. Оля, сенуфо ранее занимали северную часть Западного Судана и были оттеснены на юг воинственными племенами мандинго.

х) Западный Судан - понятие, употребляемое в африканистике для обозначения части обширного региона, расположенного между Сахарой и зоной лесов Гвинеи.

Основное занятие сенуфо — земледелие. Они выработали весьма эффективные способы возделывания земли, интенсивно ведя хозяйство, так что в районах их расселения необработываемой земли почти нет. Чтобы избежать истощения почвы, сенуфо применяют севообороты. Скотоводство среди сенуфо распространено довольно мало, так как районы их расселения, особенно в южной части, заражены мухой цеце. Довольно широко распространены ремесла. Каждая группа ремесленников составляет особую касту: "фоно" — кузнецы, обрабатывающие железо, "лорхо" — медники, изготавливающие браслеты, кольца, кулоны, "диели" — кожевники ³⁾.

Социальный уклад сенуфо базируется на общине, возглавляемой вождем. Их иерархически организованное общество мало изменялось до последнего времени, сохраняя почти до наших дней институт возрастных классов, институт "владык земли", и, по утверждению М. Делафосса, до начала XX в. — патриархальное рабство ⁴⁾.

Все традиционные институты общественного устройства сенуфо поддерживали общину как звено социального единства, воспитывая и формируя человека как члена социальной группы, обязанного соблюдать установленные нормы социального поведения. Через систему традиций идет и воспроизводство духовной культуры сенуфо. Новым поколениям передаются социальные, бытовые и религиозные знания. Приобщение личности к жизни общины происходит и во время обыденной жизни, и во время обрядов, являющихся одним из средств социального регулирования ⁵⁾.

У сенуфо обряды проходят в рамках тайного союза Поро, или Ло — одного из самых распространенных и могущественных тайных союзов в Западной Африке ⁶⁾.

Организация различных ритуальных циклов союза Поро иногда варьируется даже в пределах одной деревни. В каждой общине имеется свой ритуал. Основным является культ священного дерева, растущего в роще, вблизи деревни. Под этим деревом собирались предки — основатели племени (деревни). Дерево сохраняется и почитается, так как сенуфо считают, что души предков любят посещать это место, куда они приходили еще при

жизни. Все сенуфо проходят инициацию, связанную с культом священного дерева. Инициация имеет два этапа — время ученичества, которое длится от 8 до 10 месяцев, и посвящение, после которого вновь посвященным разрешено присутствовать на различных церемониях.

Всего существует три цикла инициаций: детский, который проходят дети от 7 до 15 лет, юношеский и высший, который проходят уже зрелые мужчины. Женщины проходят два цикла инициаций.

Первые религиозные, бытовые и социальные знания дети получают в семье. Дальнейшее обучение их обычаям племени проходит уже под эгидой союза Поро. Оно охватывает весь круг знаний, в котором, как считают сенуфо, нуждается человек в жизни. Если у бамбара многоступенчатость посвящения находит воплощение в культе разных, иерархически расположенных тайных союзов, то у сенуфо в структуре союза Поро заложена идея постепенного приобщения к тайнам религии, праву власти и т.д. Как говорилось выше, системы инициаций варьируются, но неизменными сохраняются три основных цикла; первый и третий из них делятся на периоды. В первом цикле, называемом поволо и длящемся 7 лет, вновь посвященные проходят долгую стадию ученичества, разделенного на четыре периода; особенно интересен второй период, во время которого юношу посвящают в земледельцы.

Второй цикл-куонло также длится семь лет, но не делится на периоды. Во время этого цикла юноши должны соблюдать определенные запреты, например, целый месяц жить в саванне, не общаясь с родителями. В этот период основное внимание уделяется социальному воспитанию неофита, а также его военной подготовке. Всю группу делят на части, выделяя будущих знахарей, жрецов, гадателей и т.д., у которых свои особые предметы изучения. Заканчивается этот цикл сложной церемонией, во время которой вновь посвященный должен перенести тяжелые испытания и доказать свою ловкость и силу.

Завершает цикл посвящений этап Тило, длящийся на 12 периодов. Во время этого цикла неофиты изучают мифологию племени, приобщаются к тайнам культов. Этот этап носит

еще название зинзанга. Этим же словом обозначают священный лес, в котором происходят обряды, и куда входят могут лишь посвященные. Зинзанга означает и слияние земного со сверхъестественным, точку, в которой соединяется мир сверхчувственный и мир обыденный, микрокосм и макрокосм, место, куда приходят духи ⁷⁾.

Маска в культуре сенуфо, как и в других традиционных культурах, имеет несколько функций, тесно связанных одна с другой, например социальная, коммуникативная, знаковая, религиозная и т.д. Активное действие маски осуществляется у сенуфо как во время ритуала, так иногда и вне его.

Иконографический характер масок сенуфо — зооморфизм. В них преобладают образы животных саванны в сочетании с антропоморфными деталями. Маски можно разделить по композиции на две группы: увенчанные рогами и без рогов. Можно разделить и по иной иконографической схеме: маски с антропоморфной личиной и полностью зооморфные. По способу ношения, согласно классификации Авдеева, маски сенуфо относятся к маскам-личинам, маскам-шлемам и маскоидам ⁸⁾.

Что же касается общих стилистических особенностей, характерных для масок сенуфо, то следует отметить несколько грубоватую динамику форм, резкость пластической моделировки, обобщенность формы, стремление к орнаментальному схематизму, несомненную своеобразную выразительность.

Основной материал, из которого делают маски — дерево, впоследствии раскрашенное или обугленное на огне. Классифицировать маски по ступеням инициативного цикла не представляется возможным из-за отсутствия данных в литературе. Тем не менее, мы постараемся расположить их в зависимости от той роли, которую они играют в ритуалах.

Маска, играющая основную роль в обрядах посвящения Поро, носит название "крониуго", что в переводе означает голова или лицо Поро. Это маски-шлемы фантастических существ с тяжелой, сильно выдвинутой вперед нижней челюстью, заканчивающейся пастью серповидной формы и огромными клыками. Глаза большие, миндалевидной формы, широко открыты. Маска увенчана большими изогнутыми рогами, между которыми помещено изображение птицы калао (тукан) или хамелеона. Все фор-

мы сильно акцентированы, заострены. Маска покрыта черной и красной красками и орнаментирована глубоко врезанной извилистой линией. На темени маски находится небольшая чашка, которую поддерживают хамелеон или калао. Чашка носит название ВА, и в нее наливают перед ритуальной церемонией особую жидкость; согласно мифологическим представлениям сенуфо, эта жидкость обладает огромной агрессивной магической силой и должна обеспечить успех ритуала.

Маска крониуго — семантически сложный образ, в сложении иконографической схемы которого главную роль играли зооморфные образы, связанные с культом предков в образе животных, восходящих к тотемистическим представлениям пяти священных животных сенуфо: гиена, хамелеон, калао (тукан), черепаха, змея, которые согласно мифу о сотворении мира были созданы первыми, они представляют собой мифологические образы тотемистических предков ¹⁰⁾ и олицетворяют пять основных племен сенуфо. В масках крониуго сочетаются символические знаки, означающие гиену (у маски пасть гиены), хамелеона и птицу — скульптурные изображения.

Извилистая линия на маске символизирует питона Себе, фигурирующего во многих мифах сенуфо как оплотворяющее мужское начало, фаллический символ и символ воды, дающей жизнь ¹¹⁾ — символика основных космических элементов. Отожествление образа змеи и воды характерно для очень многих народов — от Австралии до Китая и Центральной Америки (майя называли океан "могучей змеей", в австралийских мифах змея часто символизирует воду) ¹²⁾. Возможно, зооморфные детали символизируют также духов природы, властителей стихий ¹³⁾.

Космогонические мотивы в семантике маски связаны с образом Куло Тиоло, творца мира, преобразовавшего первоначальный хаос или, как называется это состояние в мифах сенуфо — "первоначальную хлябь", в организованную вселенную. Куло Тиоло ассоциируется с "сущностью", с создателем, с высшей силой, животворящим мужским началом.

Элементы маски можно интерпретировать и как эпизоды мифа творения. Субстанция ВА символизирует первоначальную хлябь, так сказать, неорганизованную материю; образ птицы — традиционный символ небесного свода — сотворение неба, верх-

него мира; змея — создание воды, хамелеон символизирует не разделенную на элементы первоначальную субстанцию.

Сочетание символов птицы, животного и змеи можно расшифровать и как воплощение символической трихотомной модели вселенной: верхняя часть — небо — птица, средняя часть — земля-гиена, нижняя часть — вода — змея.

Во время обряда носитель маски исполняет танец, в котором изображаются все этапы сотворения мира, начиная с "первоначальной хляби", "начала-начал". Акт творения мыслится как противопоставление хаоса организующему началу. Возвращение к "началу начал" объясняет происхождение макрокосма, моделирует его существование как циклическое, замкнутое в повторяющейся ситуации между периодами неорганизованного хаоса, небытия, сакрализует существующий миропорядок, в том числе и социальный. Интересно существование у сенуфо понимание хаоса как изначальной бесформенной материи, возможно, привнесенное из христианских или мусульманских религиозных концепций. Вероятно, как и у других народов Африки, черный цвет, введенный в маску, можно ассоциировать с мраком и хаосом ¹⁴⁾.

Танец носителя маски, сопровождаемый музыкой, исполняемой на ударных инструментах, проходит в священном лесу, воспринимаемом как модель вселенной. В лесу находится конической формы алтарь, посвященный Куло Тиоло и воспринимаемый как центр вселенной ¹⁵⁾.

Маской—"патровом" обрядов посвящения считается маска, носящая название "кпели". Это маски-личины, с антропоморфными узкими лицами с тщательно моделированными чертами, слегка стилизованными: удлиненным подбородком, длинным, чуть вздернутым носом, высокими дугами бровей, узкими глазами и большим выпуклым полукрытым ртом. На щеках — татуировка в виде ромбов. От лица отходят крохотные рудиментарные ножки, вероятно, признанные символизировать отсутствующее тело. По бокам — стилизованные геометрические формы, покрытые простым геометрическим орнаментом. Стиль масок кпели неповторим и индивидуален. Вытянутые по пропорциям, пластичные в своем сочетании вогнутых и выпуклых объемов, четких и плавных обобщенных контуров, лаконичные по решению, они

оставляют удивительное впечатление гармонии и принадлежат к высшим достижениям искусства сенуфо.

В музеях СССР хранится несколько масок этого типа ¹⁶⁾.

В собрании ГМИИВ находится двойная маска кпели — инв. № 4217. Небольшая по размеру — 24 см в высоту, плоско срезанная сзади, с двумя стилизованными удлиненными, вогнутыми лицами. Линии, ограничивающие объемы, довольно плавны, по плоскости резко ограничены друг от друга; пластические формы сплошь полукруглые и полуовальные, резко обрывающиеся. Форма выступающих лбов близка к треугольной; щеки чуть впалые, глаза небольшие с тяжелыми полукруглыми веками. Маленькие подбородки выдаются вперед, заканчиваясь традиционно прямоугольной плоскостью с резко прорезанной прямой линией рта. Традиционные декоративные элементы обрамления невелики и покрыты рельефным геометрическим орнаментом. Маска увенчана изображением большеклювой птицы со сложенными крыльями, которая стоит наклонив голову к лапам, так, что тело ее образует как бы замкнутый сферический объем. Птица с длинным носом может быть идентифицирована с встречающимся в лесосаванне калао (туканом) — одного из пяти основных священных существ сенуфо, хотя некоторые этнографы считают ее орлом или, возможно, мифологическим существом, у которого тело, наподобие птицы феникс, составлено из частей тела различных птиц. Внизу от маски отходят маленькие ножки, напоминающие птичьи лапы или лапы черепахи.

Семантика масок кпели связана со всем комплексом религиозно-магических представлений у сенуфо, в первую очередь с культом предков, анимизмом, культом племенного бога. Отношение сенуфо к духам предков двойственное: их и боятся, и почитают, им приписывают разные козни и от них ждут помощи. Они могут послать обильные дожди и обильный урожай, но могут послать и засуху, болезни и т.д. "Культом предков, несомненно, представляет собой фантастическое отражение той огромной роли, какую в роде и племени играют узны кровного родства, того почитания, которым пользуются старики, хранители традиций общины. Они нуждаются в жертвоприношениях, чтобы продолжать существование в ином мире и чтобы снова возродиться в потомках. Живым же необходима помощь приобретших сверхестественное могущество предков" ¹⁷⁾.

Образ почитаемого предка, по мнению С. Н. Токарева, складывается из трех первичных представлений: идеи души умершего, тотемических представлений и семейно-родового покровителя (18).

Помимо смертного тела, у человека, по мифологии сенуфо, есть еще две души: "пиль" и "нери". "Пиль" — понятие сложное; слово это переводится и как "душа" и как "разум", а также как "моральный контроль". Именно "пиль" мертвых предков снова проявляется в новорожденном, обеспечивая связь между умершими и потомками, круговорот движения души, между деревней мертвых предков — "Кубеле Ка" и миром живущих. Она должна войти в тело человека во время обрядов инициации и заполнить его. Этой силой "пиль" обладают также все животные.

Кроме силы "пиль" маска аккумулирует и другой компонент души, носящий название "нери" и являющийся синонимом понятия "жизненная сила". "Нери" может быть носителем как доброжелательной, так и темной силы, злого начала. Эта сила мертвых предков, которые могут вмешаться в дела живых. Так, например, "нери" жертвы убийства может мстить своему убийце, "нери" старика, при похоронах которого не были выполнены все необходимые обряды, может причинять живым всяческий вред.

В маске кпели антропоморфный образ предка воплощает оба духовных начала: "нери" и "пиль"; по мнению С. А. Токарева, именно "идея души умершего поддерживает антропоморфность, индивидуальную определенность почитаемого предка, его близость к жизни".

Птица калао — воплощение тотемического предка. Изображение этой птицы в скульптуре сенуфо носит название "порним", что в переводе значит: "элемент, из которых состоит общество людей".

Птица является также символом неба, обиталища духов, соединение в маске образа птицы и изображения ног можно истолковать как оппозицию верх-низ, верхнего мира духов и нижнего мира.

В образе семейного родового предка — покровителя соединены довольно сложные религиозные идеи, восходящие, по мне-

нию В. Я. Проппа, к аграрным культам. Земледельцам нужно не столько телесное воскрешение умерших, сколько передача их силы всему живому и прежде всего — полям. Культ умерших и культ растений связан генетически.

В маске кпели это положение подтверждается символами мужского и женского начала, их детородных органов. В некоторых масках кпели изображение птицы заменено фаллическим символом; женское начало символизирует ромб, вырезанный на щеках почти у всех масок этого типа.

Изображение ромба у большинства народов Западной Африки символизирует женское начало, способность женщины к продолжению жизни, плодородие вообще.

Соединение символов мужского и женского начала также является символом плодородия.

Возможно некоторые обряды, в которых участвуют маски кпели, имеют магический характер и направлены на обеспечение плодородия земли. Во всяком случае, можно сказать, что маска кпели связана как с родовыми культами — таким, по терминологии Токарева, является культ предков, так и аграрными, общинными, а также племенными — культ племенного бога. По исследованиям Холаса, маска кпели иногда связывается с образом Ка Туелео — "матери прародительнице" всего живого. На это указывает и изображение женского символа — ромба.

Ритуалы с участием масок кпели происходят поздно ночью или на рассвете. Маски кпели участвуют в погребальных церемониях, а также в высшем этапе посвящения сенуфо, в цикле тиоло, и именно ее носитель подвергает неофитов жестоким испытаниям. Кпели должна напомнить им о несовершенстве и ненадежности человеческого существования.

В обрядах инициации высших групп посвященных большая роль отводится маске коробла, особенно в обрядах касты кожевников. Маска коробла участвует также в погребальных церемониях. По способу ношения — это маска-шлем, с круглой головой, увенчанной рогами. Стилистически маски коробла резко отличаются от масок кпели — для них характерна заостренная грубость черт, жесткий геометризм, повышенная стилизация. По стилю они близки к маскам крониуго. Их также отличает монументальность объемов, пластическая заостренность зоо-

морфных форм; поверхности их, почти не обработанные, покрыты черной краской с разбросанными красными пятнами.

Маски изображают фантастических животных с головой сферической формы, круглыми выступающими глазами и огромной частью гиены с треугольными клыками.

Некоторые маски увенчаны изображением камелеона. Часто маски коробла двойные, части расположены по обе стороны шаровидного шлема, на поверхности которого нанесены извилистые линии.

Маски коробла обильно украшены пучками перьев, иглами дикообраза, поверхность их покрыта геометрическим узором в виде извилистой линии. Иногда в маске делаются отверстия, в которые вставляются рога антилопы.

Носитель маски коробла одет в костюм из хлопчатобумажной ткани ярко-красного цвета; на груди — изображение бабуина. Бабуин изображен и на маленьком барабане, который носитель маски держит в руках.

Символика масок коробла связана с тотемическими и анимистическими представлениями. В маске соединены признаки нескольких животных: обезьяны, антилопы, змеи, гиены, образ которой преувеличивает над остальными. Гиена — одно из пяти священных животных, покровитель одного из племени сенуфо. Гиена — герой многих мифов, космогонического и особенно этнологического характера. Извилистая линия — символ змеи, питона Себа (см. выше), перья, естественно, символизируют птиц, а иглы и рога — различных животных, живущих в саванне. Жизненная сила этих животных после их смерти должна воплотиться в маски.

Маску коробла можно интерпретировать как некую модель обитаемого мира: птицы символизируют воздух, животные — землю, змея — воду. По-видимому, наличие в маске символов основных элементов природы должно увеличить ее магическую силу.

Очень интересно изображение бабуина на костюме носителя маски и на его барабане. Иногда шерсть бабуина приклеивается к маске. Возможно, маска коробла одновременно является и воплощением духов бандегуэле.

Бандегуэле-духи, обитающие в саванне, с телом челове-

ка и головой обезьяны — бабуина. Они обладают большой оккультной силой, преимущественно негативной²⁵⁾.

Возможно маска коробла связана и с духами кафигуэле, наделенными многочисленными магическими свойствами²⁶⁾. Скульптура, изображающая кафигуэле, имеет некоторые детали, аналогичные декоративным дополнениям маски коробла: пышные султаны из перьев, птичьей головы, иглы дикообраза²⁷⁾, что возможно указывает на их генетическую близость.

По-видимому то, что в маске коробла заключена, помимо всего прочего, и магическая сила духов саванны, наделяет ее в глазах сенуфо чрезвычайно оккультной негативной силой.

Непосвященным в тайны Поро видеть эту маску строжайше запрещено, так как это может иметь для них фатальные, даже смертельные последствия²⁸⁾.

Анимистические образы злых духов восходят к отдельной форме религиозно-магических представлений, которые можно определить как ведовство, вредоносная магия, колдовство.

У сенуфо, как и у большинства сохранивших традиционную культуру народов, магические представления и магические обряды можно разделить на "колдовские" и "антиколдовские". Колдуны, согласно представлениям сенуфо, активно действуют в обществе, причиняя людям множество неприятностей: посылают болезни, выгрызают печень у человека; превращаясь в гиен, нападают на людей; превращаясь в обезьян, уничтожают посевы и т.д.²⁹⁾.

Для защиты от их вредоносного влияния существует целая система мер, в том числе нейтрализация их влияния с помощью магических действий масок во время специальных обрядов. Маска коробла — активно действующее лицо в подобных обрядах, "охотник за колдунами".

Чрезвычайно интересны маски типа "дегуэле", распространенные среди тех групп сенуфо, которые наиболее сохранили свою архаическую культуру. Эти маски принимают участие в различного рода погребальных церемониях, а также в церемониях посвящения в Поро, но более низшей ступени. Маски выполнены из дерева в виде шлема сферической или прямоугольной формы; на месте лица — отверстие, занавешенное куском материи с вышивкой, выполненной раковинами каури. Мас-

ки увенчаны выполненными в весьма экспрессивной манере фигурами мужчины или женщины с подчеркнутыми признаками пола. Торсы фигур решены обобщенно: они лишены рук и плеч, ноги короткие, грубо моделированные, тело покрыто узором, состоящим из параллельных горизонтальных полос. Головы большие, украшенные крутыми рогами или изображением хамелеона или сколопендры. Лица менее условные, гармоничные, выполнены в виде суживающегося книзу овала (сердечком), вогнутые; глаза и рот четко околочены. Нос удлиненный, прямой. Трактовка лиц в целом напоминает маски "кпели". Скульптуры имеют очень выразительный, по-разному воспринимающийся в профиль и в фас силуэт.

Мужская и женская маска участвуют в обрядах местных общинных объединениях Поро вместе — они неразлучны. Маска должна защищать Поро с помощью магических стрел от непосвященных и от любых вредоносных действий.

Маски дегуэле являются, по-видимому, носителями жизненной силы первой человеческой пары, созданной богом Куло-Тиоло из глины, согласно одному из эпизодов мифа о сотворении мира. Мужчину звали Вуло То, что в переводе значит "наш отец", "наш прародитель"; женщину — "Вало — Те" — "наша мать", прародительница". Символика масок дегуэле, таким образом, связана с культом предков — покровителей рода и этнологическими мифами. Возможно, образ пары первопредков привнесен в мифологию сенуфо из христианской религии, наложившись на местный широко распространенный культ. Образы Вуло То и его супруги имеют черты "культурного героя". Ему приписываются различные деяния: изобретение земледелия, ремесел, особенно гончарного производства, использование огня, создание первого дома и т.д. ³¹⁾ Возможно, пара первопредков сенуфо воплощают общину в целом, социум ³²⁾.

Помимо Поро, у сенуфо существует ее один тайный союз, именуемый Никари. Это объединение, так сказать, профессиональное, специализированное, в отличие от Поро доступное лишь для некоторых посвященных — знахарей, занимающихся лечебной и охранительной магией. Основная задача этого союза — борьба против колдовства. Животным — символом Никари — является бык.

Основные маски этого союза — Навиге, Насоло. Они сплетены из стеблей растений, иногда с введенными скульптурными изображениями.

Первая из них представляет собой длинный треугольной формы мешок, на котором раковинами каури вышиты глаза и геометрический орнамент красного, белого и черного цветов. Маска эта иногда бывает увенчана изображением человеческой головы. По типу ношения она представляет собой маскоид длиной около двух метров и высотой в метр. Подобного же типа маска насоло еще более длинная, достигающая трех метров, и носят ее два человека ³³⁾.

По утверждению Б.Оля, семантическое значение этих масок близко к значению масок крониуго, т.е. в них воплощаются образы тотемических животных и сверхъестественных духов, символизирующих природные феномены.

Маски навиге и насоло, помимо обрядов общества Никари, принимают участие и в обрядах Поро, преимущественно в погребальных обрядах и ритуалах, связанных с годовыми сельскохозяйственными циклами ³⁴⁾.

Заканчивая описание масок, существующих у сенуфо, следует отметить, что в отличие от бамбара, маски у сенуфо не служат эмблемативным знаком степени посвящения, движения личности по ступеням совершенствования. Маски у сенуфо более сакрализованы — не существует масок, которые доступны для обозрения непосвященным. Так же как и у бамбара, маска у сенуфо — культовый объект, объект почитания и поминания.

¹⁾ E. Holas. Le senoufo (y compris miniaka). Paris, 1957, p. 14.

²⁾ M. De la Fosse. Haute-Senegal — Niger. Paris, 1912, t. III, p. 194.

³⁾ E. Holas. Le senoufo. p. 38-65.

⁴⁾ M. Delafosse.

⁵⁾ В. П. Левкович. Обычаи и обряды. Сб. "Социальные исследования", вып. 4, М., 1970, с. 19-98.

⁶⁾ Б. Оля. Боги тропической африки. М., 1976, с. 140. Le senoufo. E. Holas. Arts de la Cote d'Ivoire. p. 61.

- 7) Изложение дано по Б.Оля. Боги тропической Африки, с. 124-127. В. Holas. Le senoufo...p. 80 - 97.
- 8) А.Авдеев. Ук.соч., с.338.
- 9) J.Laud. Les art de l'Afrique Noire. Paris, 1966, fig. 137. В.Holas. Arts de la Cote d'Ivoire. p. 73-75. D.Paulme, p. 64.
- 10) В.Holas. Le senoufo, p. 40.
- 11) Там же, с. 41.
- 12) М.Шахнович. Первобытная мифология и философия. Л., 1971, с. 164-168.
- 13) С.А.Токарев. Ранние формы религии, М., 1964, с.18-22, 29-30.
- 14) Мелетинский. Поэтика мифа, М., 1972, гл. III-У.
- 15) У.Тернер. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах. Сб. "Семиотика и искусствометрия", М., 1972, с. 50-81.
- 16) Маски из МАЭ АН СССР; инв. № 6541-23, инв. № 6541-24; маска из ГМИИВ, инв. № 4489 П.
- 17) Б.И.Шаревская, Старые и новые религии Тропической и Южной Африки. М., 1964, с. 206.
- 18) С.А.Токарев, Ук.соч., с. 277.
- 19) В.Holas. Le senoufo, p. 137-138.
- 20) С.А.Токарев, Ук.соч., с. 277.
- 21) В.Я.Пропп. Русские аграрные праздники. М., 1968, с. 60-69.
- 22) Г.Л.Чернова, "Искусство Тропической Африки" в музеях СССР". М., 1967, т. 87.
- 23) P.Angi. Reflexion sur le simboles d'Art Negre. Bulletin de l'enseignement superieur du Benin. 1968 N 5, p.45-46.
- 24) Lem. Ук.соч. fig. 52, 53. Chef d'oeuvre de art, N 85 l'art, N 85, p. 1324.
- 25) В.Holas. Le senoufo. p. 101.
- 26) Там же, p. 103.
- 27) В.Holas. L'art de la Cote d'Ivoire. p. 79, fig.24.
- 28) Там же, с. 65.
- 29) Б.Оля. Боги Тропической Африки, с. 148-149.
- 30) В.Holas. Le senoufo, p. 80.
- 31) Там же, p. 80.

- 32) Мелетинский. Ук.соч., p. 190-193.
- 33) В.Holas. Arts de la Cote d'Ivoire. p. 64.
- 34) Б.Оля. Боги Тропической Африки. М., с. 140.

Т. А. Шумейко

ИСПАНО-МАВРИТАНСКАЯ КЕРАМИКА В СОБРАНИИ ГМИНВ

Государственный музей искусства народов Востока обладает небольшой коллекцией испано-мавританской керамики (18 предметов), представленной вещами 17-19 веков. Часть коллекции поступила в ГМИНВ в 1933 году из музея Керамики (г. Кусково), часть - в 1935 году из Политехнического музея, остальные предметы были приобретены из частных собраний. Научный интерес из этой коллекции представляет майолика 17 века, как образец хотя и позднего, но еще сохраняющего традиции самобытного искусства средневековых мавританских мастеров, создавших на испанской земле удивительные по своей форме и росписи изделия, которыми теперь по праву гордятся многие музеи мира. Своеобразные формы этих фаянсов, причудливый орнамент, а главное - характерный металлический блеск составляют незабываемую прелесть испано-мавританской керамики.

Значение термина "испано-мавританская" керамика объясняется историей возникновения фаянсового производства на Пиренейском полуострове. С приходом арабов в 10 веке Испания пережила один из самых ярких периодов в своей истории. В II веке жители североафриканского побережья - мавры пришли на Пиренейский полуостров и стали достойными преемниками высокой культуры своих предшественников - арабов. В это время там создавались удивительные по замыслу и отделке дворцы мавританских государей, собирались ценные библиотеки, высокого уровня достигли музыка, литература, стихосложение. Это было время взлета всей культуры страны.

После завоевания Гранады - последней опоры мавров -

войсками Фернанда Арагонского и Изабеллы Кастильской, часть мавров ушла в Северную Африку, другие же, официально подчинившись христианской церкви, остались в Испании, получив название "морисков". В их руках продолжало оставаться все ремесленное производство страны. В 1609 году из-за постоянного гонения со стороны испанцев последние мориски были вынуждены покинуть страну¹⁾.

Из этого краткого исторического обзора становится ясно, почему приемлем термин "испано-мавританская" керамика, а не "испано-арабская", т.к. найденные образцы керамики датируются 14 веком и далее, т.е. "относятся ко времени господства, а затем порабощения мавров в Испании - народа, хотя и обязанного своей культурой арабам, но все же не лишеного самобытности"²⁾.

Историей производства испано-мавританской керамики занимались многие западные и советские ученые. Многочисленные исследования в этой области значительно помогли автору этой статьи атрибутировать коллекцию испано-мавританской керамики в собрании ГМИНВ, найти стилистические аналоги среди опубликованных коллекций ведущих музеев мира³⁾.

Вопрос о происхождении испано-мавританской керамики впервые был научно освещен Давилье (Davillier) в 1861 году. Последующий труд А.Фан де Пуа имел огромное значение для дальнейших исследований в этой области. Советский искусствовед А.Н.Кубе в своей книге "Испано-мавританская керамика" дал историю возникновения люстрового производства в Испании, стилистически классифицировал валенсийскую керамику, составил каталог на коллекцию испано-мавританской майолики, хранящейся в фонде Государственного Эрмитажа.

Возникновение особой люстровой керамики связано с мусульманской религией, запрещающей употребление утвари из золота и серебра. Но непреодолимая восточная любовь к роскоши нашла свое выражение в стремлении придать глиняному сосуду вид изделия, сделанного из драгоценного металла. Эти фаянсы вскоре завоевали себе большую славу и стали пользоваться широким спросом не только в Испании, но и далеко за ее пределами.

В 14 веке одним из ведущих центров производства люстро-

вого фаянса становится город Валенсия, вернее, его пригороды: Манисес, Мислата, Дезарте и Патерна. Однако термин "валенсийская керамика" остается общепотребительным и объединяющим производство всех этих маленьких городков, так как Валенсия являлась местом вывоза за границу изготовлявшихся в ее окрестностях фаянсов⁴⁾.

Разнообразные по форме вазы для фруктов, чашечки для питья, тарелки, большие блюда утилитарно-декоративного характера были покрыты люстром. Люстром называют как сам состав, так и тонкую пленку на поверхности глазури, дающую в силу оптических явлений радужные цвета. Люстр является результатом восстановительного обжига красочного состава, в который входят, в первую очередь, медь, серебро и золото. Эта роспись, исполненная золотистым с металлическим отблеском люстром различных цветов, мягко сочетается с оловянной глазурью, имеющей цвет слоновой кости⁵⁾. Секрет изготовления люстровой керамики передавался из поколения в поколение. Эпохой расцвета валенсийской керамики является 15 - начало 16 веков. Изделия этого периода отличаются сложностью форм (встречаются блюда с двумя вертикальными бортами и скрепами по краю борта, цилиндрические сосуды типа "альбарелли", чашечки, так наз. "Scudelles ab orelles", вазы с гофрированными стенками), продуманностью и тщательностью исполнения узора, позволяющим подчеркнуть и выявить основную форму предмета. На блюдах и тарелках орнамент располагается концентрическими кругами, либо образует секторы одинаковых размеров, заполненные различными штриховками, переплетениями, растительными мотивами.

В композиции органично слились изобразительно-декоративные элементы и утилитарно-обусловленная форма. Вся поверхность предмета покрыта орнаментальной росписью, среди которой искусно вписаны изображения птиц, львов, собак, быков и т.д. К началу 16 века густая темно-синяя краска в сочетании с зеленовато-золотистыми тонами сменяется золотым люстром, что еще больше усиливает впечатление позолоченного металлического предмета. К этому времени пышно расцветает декоративность. В моду входят различные рельефные украшения: дно блюда имеет резко выступающую центральную часть, так

наз. омбилик; на широких бортах появляются рельефные ложки или слегка оттиснутые в глине ветки, цветы, плоды, отдельные листья. Всем этим достигается стремление усилить "игру" люстра.

В начале 17 века валенсийская керамика отличается исчезновением строгости распределения геометрического узора, более насыщенной ковровой трактовкой исключительно растительного орнамента, появлением небрежности и сухости в передаче самого рисунка. Но главным признаком поздних валенсийских изделий является появление медно-красного люстра по глазури цвета слоновой кости⁶⁾. В этот период мастерство валенсийских керамистов достигает высокого уровня. Они легко заполняют пространство, свободно вылетая в причудливый узор, покрывающий изделия, изображения птиц и животных. Такое органичное соединение орнаментальной росписи с формой сосуда создает изделия, отличающиеся пластической завершенностью, эстетической полноценностью.

Так в коллекции ГМИИВ хранится небольшая часть изделий, относящихся к 17 веку (6 предметов). Цель автора этой статьи - дать первичную атрибуцию этих произведений искусства⁷⁾. Отличительной особенностью этих сосудов является характерный для 17 века медный люстр. Сосуды сделаны на гончарном круге из светлой массы. Тесто хорошо промешано и обожжено, черепок на изломе - светло-глиняный. Все сосуды покрыты росписью люстром по оловянной глазури.

I. Неглубокая чашечка с округлыми стенками на низком поддоне с двумя плоскими ручками, так наз. "scudelles ab orelles" (т.е. "чаши с ушами"). Внутри, в центре чаши среди растительного орнамента, состоящего из тонких, спирально закручивающихся побегов, изображена летящая птица. Чтобы усилить мерцание люстра, мастер старается равномерно расположить рисунок на поверхности предмета. Роспись исполнена произвольно медным люстром по желтоватой глазури. Декорировка обратной стороны несколько небрежна. На фоне, заполненном точками, изображены крупные цветы с листьями, объединенными в концентрический пояс. В каталоге А. Карбонера и в эрмитажном каталоге А. Н. Кубе имеются изделия, стилистически близкие этой чашечке: они сходны по форме - это неглубокие

чашечки на низком поддоне, украшены декоративными плоскими ручками, имеющие обрезанные по форме листьев края; по размерам они приблизительно одинаковы⁸⁾. Расписаны чашечки таким же растительным узором в виде тонких, спирально закручивающихся побегов. В центре вписана летящая птица. Обратная сторона чашечки украшена концентрическим поясом в виде крупных цветов на усеянном точками фоне. Люстр медно-красного цвета. На основании указанной полной аналогии чашечек, можно справедливо отнести чашечку из собрания ГМИИВ к середине 17 века. В.-4,9; Д.-11,6; инв. № 1143 П.

2. Небольшая тарелка, со слегка углубленным плоским дном, постепенно переходящим в борт, без поддона. Венчик чуть отогнут наружу и скруглен. Растительный орнамент в виде тонких, спирально закручивающихся побегов сплошным ковром покрывает поверхность изделия. В центре, в гуще растительного узора, изображена летящая птица. Характерно, что изображение птицы дается мастером не самостоятельно, а в общедекоративной композиции, как часть орнамента. Обратную сторону тарелки украшает цепочка стилизованных цветов на усеянном точками фоне. Роспись исполнена медно-красным люстром по желтоватому фону. В.-2,3; Д.-16,8, инв. № 1148 П⁹⁾.

3. Невысокая ваза, биконической формы, т.е. с расширением тулова в средней части и резким сужением к горловине и ко дну. Высокое горло заканчивается скругленным венчиком, профилированным снаружи желобком. Две изящные плоско-выпуклые ручки, профилированные двумя продольными желобками, соединяют верхнюю часть горловины с туловом сосуда. Тулово сосуда, сужаясь книзу, переходит в невысокий плоский поддон, профилированный желобком. На корпусе вазы, среди орнамента из тонких спирально закручивающихся растительных побегов, вписаны четыре птицы: под ручками — две небольшие летящие птицы, по центру, с двух сторон — две большие птицы, как бы клюющие плод. Изображения птиц вплетаются в общий орнамент. Ваза расписана красноватым люстром цвета меди по желтовато-белой поливе. В.-22; Д.-15,4, инв. № 1024 П¹⁰⁾.

4. Блюдо с углубленным дном, приподнятым широким бортом, скругленным и отогнутым наружу венчиком на плоском поддоне. Блюдо украшает изображение большой летящей птицы среди

растительного орнамента в виде стилизованных кустов с цветами на фоне, усеянном мелкими точками. Наружная сторона орнаментирована двумя концентрическими поясами из завитков. Роспись исполнена медно-красным люстром. В.-6; Д.-20,7; инв. № 1330 П.

5. Небольшая тарелка с равномерно углубляющимся дном, вертикально стоящим скругленным венчиком, на низком плоском поддоне. Поверхность тарелки расписана крупным эскизным растительным орнаментом. В центре — большая летящая птица. Изображение летящей птицы часто встречается на испано-мавританской керамике. Оно подчиняется единой орнаментальной композиции и индивидуального значения не имеет. На обороте — крупный цепочкообразный орнамент. Роспись исполнена коричневато-красным люстром по бело-кремовой глазури. В.-6; Д.-20,7; инв. № 4306 П¹¹⁾.

Все эти предметы можно объединить по сходству массы, глазури, технике росписи, цветовым характеристикам и орнаментальным мотивам в одну стилистическую группу, несмотря на художественное своеобразие отдельных изделий. В коллекции Государственного Эрмитажа можно найти полные или частичные аналогии испано-мавританской майолики этой группы¹²⁾. Известная атрибуция и датировка этих вещей позволяют дать изделиям из собрания ГМИИВ предположительную датировку и отнести их к группе валенсийской керамики середины 17 века.

А.Н.Кубе отмечает появление во второй половине 17 века нового оригинального стиля, характерным элементом которого являются веерообразные кусты с симметрично расположенными цветами гвоздики. В собрании ГМИИВ хранится небольшая тарелка, стилистически подобная этой группе предметов.

6. Тарелка с углубленным дном, с приподнятым бортом, без поддона. Венчик скруглен и профилирован желобком. В центре изображен веерообразный куст с тремя цветками гвоздики. Вокруг на усеянном точками фоне располагаются отдельные мелкие кусты с цветком. Роспись исполнена медно-красным люстром. В.-4,7; Д.-18,7; инв. № 1149 П.

Тарелки с аналогичным орнаментом хранятся в фонде Государственного Эрмитажа¹³⁾. Все это позволяет нам предположительно отнести нашу тарелку к изделиям валенсийской майолики и датировать ее концом 17 века.

В собрании ГМИИВ находятся изделия, относящиеся и к более поздним образцам испано-мавританской майолики — к 18–19 векам. Изготовление фаянсов в Валенсии продолжалось, как кустарное производство, вплоть до наших дней ¹⁴⁾. Однако в XVIII и XIX вв. художественный уровень испано-мавританских изделий падает: изящная декорировка, продуманность каждого мазка кисти, свежесть воспроизведения орнаментального мотива сменяется небрежностью, размахистостью рисунка, эскизной манерой исполнения. Мастера, пытаясь возродить былую красоту майолики, старались воспроизвести не только прежнюю форму, но и орнамент, присущий более ранним образцам. Но орнамент поздних изделий всегда более крупный и грубый. На стенках декоративных блюд появляются различные растительные мотивы, одним из которых является так называемая "вилая листва" ¹⁵⁾, чередование сетчатого узора с растительным ¹⁶⁾. Широкие борта украшают рельефные ложки ¹⁷⁾, слегка отгиснутые в глине отдельные цветы, листья, плоды ¹⁸⁾, синяя краска используется для раскрашивания отдельных деталей декора ¹⁹⁾. Обратная сторона, в противоположность более ранним образцам, декорируется грубо написанными завитками, концентрическими кругами, быстро написанной перистой листвой ²⁰⁾. В целом орнаментальная роспись поздней керамики отличается сухостью исполнения, нарочитым подражанием ранним образцам и приемам. Пытаясь возродить старые традиции, мастера не смогли создать какой-нибудь новый стиль в декорировке изделий, что дало бы возможность говорить о возрождении валенсийских фаянсов. Прозаическое сувенирное производство, почти безразличное к художественному качеству, несколько оживило кустарное производство майолики, но, в конечном итоге, привело к постепенному падению художественного уровня лостровых изделий.

Большое число поздних сосудов из тонкой хорошо отмученной глины, черепок красноглиняный (ярко-розового цвета), хорошо обожженный. Типы сосудов повторяют ранние образцы: это — тазы, тарелки, вазы, блюда. Но они уже лишаются своей утилитарности. Это — декоративные изделия, исполненные в традиционных формах и украшенные традиционным орнаментом. Но от-

рубление, тяжеловесность рисунка, сглаженный тон колорита придают изделиям холодность и маловыразительность. В каталоге музея Керамики (Париж) опубликован список изделий испано-мавританской керамики, включая и вещи 18 века, однако автору этой статьи не удалось найти воспроизведение хотя бы одного сосуда этого периода среди опубликованных образцов ²¹⁾. Каталоги музеев ограничиваются воспроизведением изделий валенсийской майолики 14–17 веков ²²⁾. Это, конечно, затрудняет атрибуцию и точную датировку поздних изделий. Но вовсе не считается со значимостью поздних изделий не совсем справедливо, т.к. они позволяют нам лишней раз убедиться в преемственности традиций в прикладном искусстве, а в будущем их изучение значительно облегчит задачу восполнения пока еще значительных пробелов в истории лостровой майолики.

1) И.Ю. Крачковский, "Арабская культура в Испании", изд. АН СССР, 1937 г. A. van de Put. "Hispano-oriental Ware of the 15th Century", London, 1904; G. Papillon, "Musée de Ceramique", p. 64.

2) А.Н. Кубе, "История фаянса", 1923 г., с. 44.

3) Во многих ведущих музеях представлены коллекции испано-мавританской майолики:

1. Лувр, Париж
2. Музей искусства, Метрополитен, Вашингтон
3. Музей искусства, Барселона
4. Музей искусства, Мюнхен.
5. Кенсингтонский музей, Лондон
6. Коллекция Годмана, Лондон
7. Музей Керамики, Париж
8. Государственный Эрмитаж и другие музеи СССР.

4) А.Н. Кубе, "Испано-мавританская керамика", 1940, с. 8.

5) А.И. Миклашевский, "Технология художественной керамики", 1971, с. 285.

Э.К. Кверфельдт, "Керамика Ближнего Востока", 1947, с. 41.

6) А.Н. Кубе, "Испано-мавританская керамика", с. 25.

R. Koechlin. "L'art de l'Islam". La ceramique, p. 58.

7) Автор статьи благодарит ст. науч. сотр. Гос. Эрмитажа, хранителя западноевропейского фаянса и стекла Михайлову О.Э. за помощь в атрибутовании коллекции испано-мавританской керамики в собрании ГМИНБ.

8) В фонде Государственного Эрмитажа имеются чашечки, датированные серединой 17 века и близкие по форме и росписи чашечкам из собрания ГМИНБ: инв. №№ 2790, 2789, 3322. А.Н.Кубе в каталоге своей книги "Испано-мавританская керамика" опубликовал аналогичную чашечку 17 в. - табл. XI (инв. 2789).

А.Карбоньером в Каталоге предметов глиняного, фаянсового и майоликового производств" опубликована чашечка 17 века № 595; в Гос. Эрмитаже эта чашечка значится под инв. № 3275.

9) В коллекции Гос. Эрмитажа имеются изделия 17 века с аналогичным орнаментом (инв. №№ 2790, 2789, 3275) - насыщенный растительный узор в виде тонких, спирально закручивающихся побегов, в центре - летящая птица, искусно вписанная в гуду орнамента.

10) В Государственном Эрмитаже хранится аналогичная ваза 17 века (инв. № 3325): по форме и по размерам эта ваза близка вазе из собрания ГМИНБ - тот же орнамент в виде тонких, спирально закручивающихся побегов с изображением птицы в гуде узора.

11) В коллекции Гос. Эрмитажа хранится тарелка 17 века, стилистически подобная тарелке из собрания ГМИНБ (инв. № 1820): как по форме, так и по размерам, а так же по орнаменту - крупный, эскизный по манере исполнения растительный орнамент с изображением летящей птицы. Люстр коричнево-красный.

12) В Государственном Эрмитаже имеются изделия 17 в., стилистически близкие вещам из собрания ГМИНБ (инв. №№ 3274, 2790, 2789, 3322, 3275, 3325, 1820).

13) В фондах Гос. Эрмитажа находятся тарелки 17 века с аналогичным орнаментом (инв. №№ 1819, 2105, 3344, 3233): в центре изображен веерообразный куст с цветками гвоздики. Фон усеян точками, отдельными мелкими кустиками с цветком. Люстр медно-красный.

14) Фаянсовое производство в Валенсии, а вернее, в ее

пригороде существовало в 18-19 веках и дожило до наших дней. Маленькие мастерские старались возродить славу валенсийского фаянса. Их изделия стали пользоваться большим спросом у туристов.

De Laborde "Itineraire descriptif de l'Espagne", Paris, 1808.
E.Garnier, "Catalogue du Musee Ceramique", Paris, 1897, p. 3. Par Raymond Kechlin "L'art de l'islam", p. 57.

15) А.Н.Кубе в своей работе "Испано-мавританская керамика" подробно классифицирует валенсийскую керамику по орнаментальным мотивам. В собрании ГМИНБ хранится блюдо инв. № 1384 П В. -6,8, Д. -40,5.

16) ГМИНБ: инв. № 1401 П, В. -4,5; Д. -37.

17) ГМИНБ: инв. № 1401 П, В. -4,5; Д. -37.

18) ГМИНБ: инв. № 1677 П, В. -4,8; Д. -38,5.

№ 1329 П, В. -5; Д. -37,5

№ 1356 П, В. -5; Д. -40,5

19) ГМИНБ: инв. № 1384 П, В. -6,8; Д. -40,5

№ 1352 П, В. -6,5; Д. -37.

20) ГМИНБ: инв. № 1401 П, В. -4,5; Д. -37

№ 1329 П, В. -5; Д. -37,5

№ 1384 П, В. -6,8; Д. -40,5

21) E.Garnier "Catalogue du musee ceramique", Paris, 1897.

22) Maiolica catalogue, the Asthmolean museum, Oxford,

Fortnum collection, Spanish art by Juan F. Riano. South Kensington museum. Histoire des Poteries, Faïences et porcelaines, M.S.Marryat, Paris, 1866. Maiolica, E.Fortnum, G.Darry. Oxford, 1896.

Каталог предметов глиняного, фаянсового и майоликового производства А.А.Карбоньер, 1899 г.

Guide de L'amateur de Faïences et Porcelaines. Demmin, Paris, 1873 1p. A.Darcel, "Collection Brasilewsky". Указатель Голицынского музея, Москва, 1822.

Каталог музея императорского об-ва Посещения художеств. СПб., 1901 г.

Художественные сокровища России. А.Бенуа, т.1, 1901 г.

Louvre-museum. Mussulman Art. by A.Migeou, Paris, 1922.

The Godman collection of Oriental and Spanish Pottery and Glass. 1865-1900.

Собрание М.П.Боткина, 1911 г.

Н.С.Сычева

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА
В 1975-1976 гг.

В 1975-1976 гг. работа Государственного музея искусства народов Востока была в основном сконцентрирована на вопросах, связанных с подготовкой к XXV съезду КПСС и 60-летию Великого Октября. За эти два года были закончены крупные монографии, ряд каталогов, экспонировались интереснейшие выставки, расширилась собирательская деятельность, проведены конференции, вышли в свет очередные сборники "Научные сообщения ГМИНВ", опубликованы материалы конференций, которые музей проводил в предшествующие годы. Значительное место в работе музея занимали вопросы организации научной работы.

Важнейшим фактором в улучшении организации научной работы стала новая структура, введенная в марте 1976 г., согласно которой в музее были созданы новые и реорганизованы существовавшие ранее научные отделы. В настоящее время в музее функционируют следующие научные отделы: Отдел Советского Востока, Отдел Восточной и Центральной Азии, Отдел Южной Азии, Отдел Юго-Восточной Азии, Австралии и Океании, Отдел Ближнего, Среднего Востока и Африки, Отдел выставок и экспозиций, Отдел научной информации и документации, Отдел научной пропаганды и Отдел научной обработки учета, хранения, консервации и реставрации музейных ценностей.

Значительным событием в научной жизни музея была организация нового состава Ученого Совета, в который вошли такие видные ученые, как академики Гафуров Б.Г. (1908-1977), акаде-

мик Коростовцев М.А. член-корреспондент АН СССР Федоренко Н.Т., член-корреспондент АН СССР Веймарн Б.В., член-корреспондент АН СССР Замошкин А.И., доктора наук Арутюнов С.А., Бонгард-Левин Г.М., Литвинский Б.А., Федоров-Давидов Г.А., Тюляев С.И., Стратанович Г.Г., Эйдлин Л.З. и другие представители научно-исследовательских институтов АН СССР и МК СССР, директора крупнейших музеев Москвы.

Деятельность Ученого Совета позволила проработать важнейшие вопросы научной деятельности музея, а именно: пятилетний план работы на 1976-1980 гг., структуру музея, тематико-экспозиционный план нового здания.

В 1976 г. музею был предоставлен статус научно-исследовательского учреждения и утверждены основные направления научной работы:

1. Комплексное изучение развития искусства в республиках Закавказья, Средней Азии и Казахстана.

2. Исследование художественного наследия, состояния и перспектив развития современного искусства зарубежного Востока и Африки.

В результате этих мер музей значительно улучшил научно-исследовательскую, экспозиционно-выставочную, научно-собирательскую и научно-популяризационную работу, повысив качество своих постоянных экспозиций, временных выставок, научных трудов.

Особенно плодотворной в 1975-1976 гг. была экспозиционно-выставочная работа. За это время в музее экспонировалось 23 выставки, в том числе 18 зарубежных. Кроме выставок афро-азиатского искусства стали экспонироваться выставки искусства народов Латинской Америки ("Графика республики Куба", "Акварели Мексики", "Графика кубинских художников", "Искусство маяя".)

Большое внимание научные отделы уделяли организации временных выставок из собрания музея. Многие из них явились своего рода первой публикацией. Среди них выставки "Народное искусство Киргизии с древнейших времен до наших дней", "Искусство Индонезии", получившие высокую оценку общественности и прессы.

Готовясь к XXV съезду КПСС, музей значительно обновил

постоянные экспозиции "Искусство Китая", "Искусство Индии", "Искусство Японии" и подготовил две временные выставки "Наше время" (живопись, графика, скульптура Отдела Советского Востока) и "Произведения стран Дальнего Востока из собрания В.С.Калабушкина".

В различных городах страны - Вильнюсе, Риге, Астрахани, Даугавпилсе, Душанбе, Караганде, Саранске работала передвижная выставка "Японская гравюра", составленная из музейного собрания. Обновляя и расширяя тематику передвижных выставок, музей подготовил из своих фондов выставку "Декоративно-прикладное искусство Индии".

Специальным разделом выставочной работы, над которым трудится научный коллектив сотрудников совместно с группой художников, является подготовка постоянных экспозиций в новом здании музея по Суворовскому бульвару 12 и 12а. В течение 1975-1976 гг. Ученым Советом музея разработаны и одобрены планы экспозиций по залам, отработан тематико-экспозиционный план. Проблема нового музея Востока стала темой выступления директора музея Попова Г.П. на Всесоюзном семинаре по научно-исследовательской работе музеев (Ленинград, Эрмитаж, 1975 г.), где им были изложены принципы и проект экспозиции в новом здании.

Качественные изменения произошли в научно-собирательской деятельности музея, который использовал в этом направлении самые разнообразные формы. Прежде всего была продолжена практика выездных экспедиций по выявлению и приобретению произведений искусства в республики Советского Востока. В 1975-1976 гг. состоялось шесть таких экспедиций: две в Казахскую ССР, Киргизскую ССР, Грузинскую ССР, Азербайджанскую ССР и на о. Сахалин.

Систематическая работа с коллекционерами позволила получить коллекцию современной графики Японии от Коломиец А.С., коллекцию ковров от Керимова Л., первоклассную коллекцию произведений искусства стран Дальнего Востока (более 300 экспонатов), переданную в музей В.С.Калабушкиным и имеющую характер национального достояния.

Ряд экспонатов поступил в музей с выставок, экспонировавшихся в выставочных залах Москвы, и с зарубежных выставок, которые работали в ГМИИВ.

Пополнение коллекций проводилось также через археологические экспедиции. Если в начале своей деятельности музей имел только одну археологическую экспедицию на Кара-тепе, в Старом Термезе, то в 1975-1976 гг. сотрудники музея приняли участие в работе археологических экспедиций в Узбекистане (Кара-тепе), Южном Таджикистане (городище Сайед и Каменное городище), Хакассии, Поволжье (городище Селитренное), на Украине.

Кроме того, сотрудники музея в качестве консультантов принимали участие в археологических работах за рубежом: в Шри Ланка (Н.С.Сычева) и Монголии (В.Е.Войтов).

В результате активной научной экспедиционной работы, проводимой музеем, найдены, сохранены и изучены целые пласты культуры и искусства народов Востока. Научно-собираТЕЛЬСКАЯ деятельность музея 1975-1976 гг. ликвидировала некоторые лакуны в коллекциях музея и сделала коллекции музея в значительной степени научно-систематизированным собранием памятников.

На этой основе музей систематически ведет многообразную научно-исследовательскую работу по изучению подлинников восточного искусства, начиная с научной инвентаризации, атрибуции и каталогизации и кончая обобщающими исследованиями. Научная каталогизация и атрибуция памятников - специфически музейный вид научной работы - создает базу, необходимую для любого обобщающего теоретического исследования. В частности в эти годы завершена работа над каталогами "Ковры и ковровые изделия Туркмении" (Береснева Л.Г.), "Неполивная керамика Средней Азии и Казахстана" (Сычева Н.С.), "Костюм народов Средней Азии и Казахстана" (Мясина М.Б.), "Современная живопись Вьетнама" (Кузьменко Л.И.), "Японские кимоно и ткани" (Поликарпова Р.М.). В настоящее время в работе находятся 12 каталогов.

Закончена работа над четырьмя монографиями: "Настенные росписи Бирмы эпохи Паганского королевства XI-XII вв." (Ожегова Н.И.), "Современное декоративно-прикладное искусство Индонезии" (Чукина Н.П.), "Эволюция стиля бронзовой буддийской скульптуры" (Ганевская Э.В.), "Маски народов Западного

Судана" (Шандицева Т.Б.). Эти монографии открывают неизвестные ранее страницы в отечественном востоковедном искусствоведении.

В последние годы возросла роль музея как научного и методического центра для республиканских и зарубежных музеев, научно-исследовательских и учебных институтов. Музей проводит для них консультации, принимает сотрудников на стажировку, оказывает практическую помощь по вопросам научно-исследовательской, хранительской, собирательской и экспозиционно-выставочной деятельности. Ярким проявлением этой возрастающей роли музея как научного центра являются систематически проводимые в музее научные сессии, конференции и семинары. В 1976 г. музей организовал и провел научную конференцию "Мозаики Северной Африки и античного мира". Кроме того, в 1975-1976 гг. музей принял участие в работе целого ряда конференций: Ленинград, Государственный Эрмитаж - конференция по искусству Византии (Высоцкий А.М. "Страны Закавказья и Малая Азия: параллели в архитектуре в византийскую эпоху"), Москва, ИВАН СССР - III Всесоюзная конференция индологов (Ганевская Э.В. "Опыт атрибуции бронзовой буддийской скульптуры"), Тбилиси - конференция "Античные, византийские и местные традиции в странах Восточного Причерноморья" (Пичикиян И.Р. "Методика реконструкции ордерных памятников"), Ереван - Международная конференция по античному искусству, литературе и археологии (Пичикиян И.Р. "Алтарь Девы в Херсонесе"), Москва, Институт истории и теории искусства МК СССР (Сергеева Т.В. "Реалистические традиции в монгольской живописи кон. XIX - нач. XX вв. и творчество Марзан Шарав"). Совместно с институтом искусств АН Армянской ССР музей в 1976 г. организовал Всесоюзный симпозиум по проблемам искусства и архитектуры Армении.

Доклады, прочитанные на конференциях, организуемых музеем, издаются специальными сборниками. В 1975-1976 гг. музей издал сборник материалов II Всесоюзной конференции по искусству и археологии Ирана. Параллельно с этим подготовлен и сдан в печать сборник материалов III Всесоюзной конференции по проблемам искусства народов Закавказья, Средней Азии и Казахстана. Помимо сборников материалов конференций музей

периодически выпускает сборники научных сообщений, в которых публикуются работы сотрудников музея. В 1975-1976 гг. вышел очередной сборник "Научные сообщения ГМИНВ" вып. УШ. В начале 1977 г. вышел из печати сборник "Научные сообщения ГМИНВ" вып. IX с материалами научной сессии "Символика и изобразительные мотивы в декоративном искусстве Китая".

Наряду с научными изданиями музей издал ряд буклетов, каталогов, листовок, афиш о выставках и постоянных экспозициях.

Значительный раздел в работе Музея занимает научная пропаганда искусства, которая проводится как с детской, так и со взрослой аудиторией. В работе с детской аудиторией активно используются самые разнообразные формы кружков. В музее работает школьный кружок для учащихся 5-7 классов, "Клуб юных востоковедов" для учащихся 8-10 классов, кружок "Юный археолог". Для взрослой аудитории в музее созданы два лектория - воскресный и "Наши субботы".

1975 г.

1 ноября 1974 г. -
20 июня 1975 г.

Выставка "Живопись, скульптура и графика республик Закавказья и Средней Азии. Новые поступления (из собрания ГМИНВ)". Авторы С.Ерлашова, М.Мясина

20 декабря 1974 г. -
9 июня 1975 г.

Выставка "Живопись и прикладное искусство Королевства Иордания" (Королевство Иордания). Автор А.Бердников

5 января -
7 февраля
11 февраля -
16 июня

Участие в работе археологической экспедиции в Шри Ланка ученого секретаря ГМИНВ Н.Сычевой.
Выставка "Искусство Индонезии" (из собрания ГМИНВ, Государственного Эрмитажа, МАЭ и частных коллекций.)
Автор Н.Чукина

21 марта - 13 мая Выставка произведений Фукуда Хэйхати-тиро (из собрания ГМИИВ). Авторы Н. Каневская, О. Шмотикова

4 июня - Выставка "Живопись и прикладное искусство Народной Демократической Республики Йемен" (НДРЙ). Автор А. Бердников

15 сентября Выставка "Живопись Г. Якулова". К 90-летию со дня рождения (из собраний музеев Москвы, Ленинграда, Еревана). Совместно с картинной галереей Армении. Автор С. Ерлашова

26 июня - Участие в работе археологической экспедиции в Хакасии сотрудника музея В. Войтова

10 августа Экспедиция по выявлению и закупке произведений искусства в Грузинскую ССР в составе М. Мясинной и И. Пичикяна

15 июля - Археологическая экспедиция на Каратепе в Старый Термез (Узбекская ССР) с участием сотрудника музея А. Бердникова (совместно с Государственным Эрмитажем и ВЦНИЛЖР)

28 августа Выставка "Народное искусство Киргизии с древнейших времен до наших дней" (из собрания музеев и институтов Москвы, Ленинграда, Фрунзе). Автор Л. Береснева

17 августа - Выставка "Графика Республики Куба" (Республика Куба). Автор Т. Метакса

5 сентября Участие в работе Южно-Таджикистанской археологической экспедиции сотрудника музея И. Пичикяна

1 сентября - Экспедиция по выявлению и закупке произведений искусства в Казахскую ССР в составе В. Шляховой и Е. Древиной (Алма-Атинская и Тургайская области)

16 октября

2 сентября -

8 декабря

18 сентября -

6 октября

26 сентября -

14 ноября

12 октября -

1 ноября

18 октября - Экспедиция по выявлению и закупке произведений искусства в Киргизскую ССР в составе Н. Сычевой и О. Шмотиковой

30 октября Выставка "Живопись и графика Садекена" (Исламская республика Пакистан). Автор Н. Карпова

18 ноября - Выставка "Молодые художники Грузии" (совместно с СХ СССР). Автор С. Ерлашова

8 декабря с переходом на 1976 г.

28 декабря -

1976 г.

26 декабря 1975 г. - Выставка "Молодые художники Грузии" (совместно с СХ СССР). Автор С. Ерлашова

9 февраля 1976 г.

13 января - Выставка "Произведения стран Дальнего Востока" (собрание В. С. Калабушкина, переданное в дар музею), Авторы Н. Каневская, Л. Кузьменко.

25 мая Выставка "Наше время" (живопись, графика, скульптура Отдела Советского Востока). Автор С. Ерлашова

20 февраля - Выставка "Античная мозаика и шедевры изобразительного искусства Туниса" (Тунисская республика). Автор А. Бердников

7 апреля Археологическая экспедиция на Каменное городище (Таджикская ССР) в составе И. Пичикяна, В. Войтова, А. Дубровина, А. Колпакова

23 апреля - Научная сессия "Мозаики Северной Африки и античного мира"

7 июня Экспедиция по выявлению и закупке произведений искусства в Казахскую ССР в составе В. Шляховой и Е. Древиной (Алма-Атинская и Кокчетавская области)

23 апреля - Выставка "Живопись М. Дурры" (Иорданское Хашимитское королевство). Автор Р. Поликарпова

14 мая

29 апреля -

19 мая -

5 июня

28 мая -

5 июля

18 июня - Выставка "Акварели Мексики" (Мексиканские Соединенные штаты). Автор М.Талалян
 27 июля

25 июня - Выставка "Персидские ковры. Новые поступления". (из собрания ГМИИВ). Авторы Р.Поликарпова, К.Кинаева
 2 августа

29 июня - Участие в работе Поволжской археологической экспедиции сотрудника музея
 17 июля В.Шляховой

30 июня - Участие в работе Белгород-Тирской археологической экспедиции сотрудника музея
 14 июля Л.Кузьменко

16 июля - Выставка "Народное творчество Лаоса" (Королевство Лаос). Автор Н.Ожегова
 29 июля

18 июля - Участие в работе Белгород-Тирской археологической экспедиции сотрудника музея
 31 июля В.Шляховой

26 июля - Участие в работе совместной советско-монгольской археологической экспедиции
 10 сентября сотрудника музея В.Войтова

3 августа - Выставка "Современная графика Японии" (из собрания ГМИИВ). Автор Н.Каневская
 29 ноября

10 августа - Выставка "Изобразительное искусство Непала" (Непал). Автор Э.Ганевская
 30 сентября

27 августа - Выставка "Изделия национального промысла республики Чад". (Республика Чад)
 20 сентября Автор Т.Шандицева

30 августа - Экспедиция по выявлению и закупке произведений искусства на о.Сахалин в составе
 18 сентября О.Шмотиковой и Е.Левинштейна

19 сентября - Археологическая экспедиция на Кара-тепе в Старый Термез (Узбекская ССР) с участием
 21 октября сотрудника музея А.Бердникова (Совместно с Государственным Эрмитажем и ВЦИЛКР)

3 октября - Археологическая экспедиция на Каменное городище (Таджикская ССР) в составе
 3 ноября И.Пичикяна, А.Дубровина, А.Колпакова, В.Сарабьянова

15 октября - Экспедиция по выявлению и закупке произведений искусства в Азербайджанскую ССР в составе
 30 октября К.Кинаевой и Н.Некрасовой

27 октября - Выставка "Декоративно-прикладное искусство Алжира". (Алжирская Народная Демократическая республика)
 17 ноября Автор Т.Шумейко

24 ноября - Выставка "Графика кубинских художников" (Республика Куба). Автор С.Хромченко
 24 декабря

10 декабря - Выставка "Искусство майя". (Мексиканские Соединенные штаты) Авторы О.Румянцева и М.Талалян
 с переходом на 1977 г.

УЧАСТИЕ СОТРУДНИКОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ
ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА В АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ
ЭКСПЕДИЦИЯХ 1975 г.

Научные сотрудники ГМИНВ ежегодно участвуют в археологических экспедициях Института археологии АН СССР, Института этнографии АН СССР, Московского государственного университета им. М.В.Ломоносова, Гос. Эрмитажа и ВЦНИЛКР^а.

В начале 1975 г. по приглашению министерства культуры Республики Шри Ланка с целью оказания методической помощи и проведения археологических раскопок были приглашены Н.С.Сычева (ученый секретарь Музея) и Т.И.Зеймель — сотрудник Гос. Эрмитажа. Археологические раскопки проводились в Акуругоделле для выяснения стратиграфии места, где ранее, в 1951 году, С.Е.Подакумбура открыл известный эпиграфический памятник, датированный первыми веками до н.э. При раскопках С.Е.Подакумбура было установлено, что памятник состоял из колонны, укрепленной в грунте с помощью валунов и каменных плит, на одной из которых была вырезана надпись на брахми. В надписи упоминается имя владельца Пусадевы и имя Махараджо. С.Е.Подакумбура предположил, что имя Махараджо можно отождествить с правителем Кавангиссой, и датировал надпись по данным палеографии первыми веками до н.э.

При содействии Археологического департамента республики в нескольких метрах от местонахождения колонны и плиты с надписью в 1975 году была разбита раскопачная площадка в 60 кв.м, на которой был заложен пробный шурф. Здесь была продемонстрирована советская методика ведения раскопок посредством стратиграфических шурфов для точного комплексного определения датировки памятников. Кроме того, советские

специалисты дали консультации по системе ведения полевых записей, по вопросам первичной камеральной обработки, принципам отбора и фиксации материала.

Советская методика получила высокую оценку со стороны руководителей Археологического департамента. Заместитель главы департамента С.Карунаратне подчеркнул, что "теоретические и практические консультации по овладению новой методикой исследований, несомненно, улучшат организацию и планирование фронта археологических работ, внесут большой вклад в развитие культурных связей между СССР и Шри Ланка".

Основные работы археологическая группа ГМИНВ вела на территории СССР. В Арташате — древней столице Армении античного периода, находящейся у современного села Лусарат Ара-ратского р-на, (нач. экспедиции академик АН Арм. ССР Б.Н. Аракелян; в основном отряде экспедиции Ж.Р.Хачатряна участвовал сотр. Музея И.Р.Пичикиян) продолжалось исследование городских кварталов УП холма. Были открыты памятники трех строительных периодов. Материалом стен служил местный твердый брекчиевый известняк, базальт, гранит и хорвирабский мрамор, место рождение которого и в настоящее время разрабатывается прямо у подножия холмов. Массовый материал, представленный находками местной и импортной керамики, большое количество хорошо датированных стеклянных изделий надежно определяют хронологию всех трех строительных периодов рамками первых веков нашей эры.

Помимо исследований на городище было начато изучение некрополя древнего Арташата, давнее уже при открытии первого погребения прекрасные золотые ювелирные изделия и серебряные монеты эллинистического времени.

В Бичвинтской археологической экспедиции (нач. доктор ист. наук Г.А.Лоркипанидзе) в Пицунде (Груз.ССР) продолжались раскопки римской цитадели. При участии сотр. Музея И.Р.Пичикияна были раскрыты центральные ворота, участок оборонительных стен около 15 м и монументальная угловая башня. Строительным материалом построек служил конгломерат, рыхлый оолитовый известняк и галька. Наряду с местным керамическим материалом (черепицы, пифосы, колхидские и импортные, понтийские амфоры) было найдено большое количество форм красной лаковой посуды и стекла римского времени.

Совместной экспедицией Института Востоковедения АН СССР, Института истории им. А.Дониша АН Тадж.ССР, Гос. Эрмитажа и Гос. музея искусства народов Востока (начальник проф. Б.А.Литвинский) продолжалось комплексное исследование археологических памятников юга Таджикской ССР. В Калаи Кафирниган (в основном отряде работал ст. научный сотрудник экспедиции И.Р.Личикян) был открыт буддийский храм с девятью глиняными скульптурами в центральном зале (зал девяти статуй) и двухфривозой росписью (в обходном коридоре): верхний фриз — Будда на лотосе, нижний — шествие дароносцев. Перед храмом были открыты базы четырехколонного портика. Памятник датируется VI в. н.э.

В Каратепинской археологической экспедиции Гос. музея искусства народов Востока и ВЦНИЛКРа (нач. канд. ист. наук Б.Я.Ставицкий) при участии А.Ф.Бердникова продолжались раскопки Старого Термеза первых веков н.э. на трех комплексах "Б" "В" "Г". На вершине холма было открыто банное помещение для ритуальных омовений и остатки общественного здания. В комплексе "В" была открыта пещерная келья буддийского монаха (6,9 x 9 м и высотой свода 2,60 м) с крупной нишей для статуи в северо-западной части и малой для светильников в восточной стене. Стены пещеры были обмазаны ганчевой штукатуркой и плоскость стены украшена росписью с выделением цоколя до 1 м с полихромными панелями, поверх которых шел геометрический орнамент из сходящихся красных треугольников. Вся найденная в пещере керамика датируется II—IV вв. н.э., то есть временем существования буддийского монастыря на Кара-Тепе.

Синхронной по времени и аналогичной по конструкции оказалась открытая в 1975 году пещера № 4, отделенная от третьей тонкой перегородкой 0,3 м, рухнувшей еще в древности. В пещере были найдены два черепка с надписями "брахми".

У подножия холма, при начатых раскопках комплекса "Г" у монастырской кельи был обнаружен упавший с фасада кельи фрагмент белой ганчевой штукатурки, на которой красной краской изображен буддийский символ-колесо закона.

Открытые раскопками 1975 года пещерные и наземные соору-

жения дали новый материал по одному из равнин в Средней Азии буддийских центров Кушанской Бактрии.

В.Е.Войтов участвовал в составе Хакасской археологической экспедиции МГУ (нач. проф. Л.Р.Кызласов) при исследовании древнехакасского замка VIII—IX вв. н.э. в Усть-Абаканском районе. Замок был возведен из сырца. Были раскрыты внешние контуры здания и полностью расчищена его восточная стена. Вторая половина экспедиции была посвящена разведочным исследованиям южных районов Красноярского края: вдоль реки Абакан, у оз. Баланкуль, оз. Тус, оз. Беле, о-в Тагарский. На вновь открытых памятниках производились сбор подъемного материала, графические съемки и фотофиксация археологических объектов, снимались эстампажи петроглифов, представляющих большой научный интерес.

Поволжской археологической экспедицией МГУ и Института археологии АН СССР, руководимой проф. Г.А.Федоровым-Давыдовым, при участии В.И.Шляховой начаты большие исследовательские работы на Сарай-Бату — первой столицы Золотоордынского государства, основанной в 1270—1280 гг. В результате археологических работ 1975 года была открыта гончарная мастерская с хорошо сохранившимися горнами, которые предназначались для обжига поливной архитектурной и бытовой керамики. В ямах вблизи горнов было найдено много керамического брака, заготовок для посуды и изразцов и печной припас. Керамические изделия представлены фрагментами поливных чаш и мисок с полихромной росписью по гладкой и рельефной поверхности под бесцветной глазурью, с черной росписью под бирюзовой глазурью "тимуридской керамики", поливными изразцами с тонкой вязью эпиграфических и растительных орнаментов, а также фрагментами мозаик с надглазурной росписью золотом, — то есть всем богатством и разнообразием форм, характерным для керамической продукции золотоордынской столичной гончарной мастерской. Керамический комплекс датируется сопутствующими монетными находками XIV веком.

Возле горнов были обнаружены две сырцовые землянки и подвал большого кирпичного дома глубиной в 2 м с лестницей и нишами в стенах. В подвале хранилось сырье, заготовки и полуфабрикаты. В наземной части работали ремесленники-кера-

мисты. Раскопки гончарной мастерской дали первый археологический пример "кархана" — одной из рабских мануфактур с большим количеством ремесленников, известных по историческим источникам в XIУ в. в Иране. Наличие таких мануфактур до этих раскопок лишь предполагалось в Золотой Орде.

Второй раскоп, заложенный на самой границе городища, вскрыл небольшой кирпичный мавзолей XIУ века, давший материалы для характеристики монументальной архитектуры средневекового Нижнего Поволжья. Мавзолей представляет собой однокамерную, квадратную в плане усыпальницу с порталом-пештаком, украшенным куполом. Стены мавзолея облицованы глазурированными кирпичами и мозаикой. Конструктивные формы и декоративные особенности мавзолея родят его с аналогичными среднеазиатскими памятниками, характерными для этого времени.

Экспедиции регулярно пополняют коллекцию ГМИНВ найденной в результате раскопок керамикой и предметами прикладного искусства древних цивилизаций, находящихся на территории Советского Востока.

Н.С.Сычева, А.Ф.Бердников, В.Е.Войтов,
В.И.Шляхова, И.Р.Пичикиян

И.Р.Пичикиян, В.Е.Войтов,
А.Ф.Бердников, А.Ф.Дубровин,
В.Д.Сарабьянов, А.А.Колпаков

КРАТКИЙ ОТЧЕТ О РАБОТЕ СОТРУДНИКОВ ГМИНВ В АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ ЭКСПЕДИЦИЯХ 1976 ГОДА

В отчетном году научные сотрудники ГМИНВ участвовали преимущественно в археологических экспедициях, проводимых на территории Средней Азии и МНР (В.Е.Войтов). В 1976 году Музей включился в состав Южно-Таджикистанской археологической экспедиции для работы на Каменном городище. В мае и октябре того же года Южно-Таджикистанская археологическая экспедиция (нач. Б.А.Литвинский возобновила раскопки на Каменном городище, начатые директором Музея восточных культур Б.П.Денике в 1928 и продолженные А.М.Мандельштамом в 1956 году. Раскопки осуществлялись археологической группой Музея в составе И.Р.Пичикияна, В.Е.Войтова, А.Ф.Дубровина, А.А.Колпакова, В.Д.Сарабьянова, представителем Института истории им. А.Дониша АН Тадж.ССР С.Ф.Арабовым и Н.Н.Бусятской — сотрудницей ИНИОН АН СССР¹⁾.

К сожалению, до сих пор результаты разведочных исследований Б.П.Денике (1928 г.) и А.М.Мандельштама (1956 г.) на Каменном городище не нашли отражения в печати. В 1950 году памятник осматривал М.М.Дьяконов. Ему городище и обязано своим названием.

М.М.Дьяконов дважды упоминает Каменное городище. В отчете 1946 г. он отмечает: "Очень интересен весь Кобадиянский район: старая переправа Айвадж (древний Убадж) и развалины Тахт и Комад, особенно эти последние. По-видимому, именно

там, а не в самом Кобадiane, был найден знаменитый "Амударьинский клад". Распространенное мнение о том, что находка была сделана в Кобадiane (вблизи районного центра Микоянабад), основано на недоразумении²⁾.

Т.И.Зеймаль и Е.В.Зеймаль, а вслед за ними Е.Е.Кузьмина — исследователь Амударьинского клада, в вышедшей недавно монографии "В стране Кавата и Афрасиаба" приводит свидетельство Н.А.Маева в пользу находки вещей на самом слиянии Вахша с Пянджем в развалинах очень древнего города Тахты-Куват³⁾.

Другое, более пространное описание дано М.М.Дьяконовым в отчете о работах 1950—1951 гг. "Выше по течению Аму-Дарьи у слияния Вахша с Пянджем, на правом берегу Вахша расположены два городища, — пишет М.М.Дьяконов. — Одно из них не могло быть обследовано. Другое, названное отрядом Каменным городищем, по-видимому, и является развалинами Утер-Кала, отмеченными на карте 1885 г. Это прямоугольное городище размером 200 x 250 м⁴⁾, ориентированное углами по странам света, с прямоугольной цитаделью, примыкающей изнутри к центру юго-восточной стены. Самым интересным является, пожалуй, то обстоятельство, что стены городища выложены из небрежно отесанного мергелистого известняка. На территории городища в нескольких местах видны каменные стены каких-то сооружений, торчащие из земли.

На городище разбросаны различные архитектурные детали из известняка: части баз, профилированных карнизов и даже обломки статуй. В центре городища лежал хорошо обработанный фуст колонны из известняка. Когда мы стали его осматривать и перевернули, то на нем оказалась надпись химическим карандашом: "Отправить в Московский музей...". По-видимому, это следы пребывания на городище сотрудников экспедиции Музея восточных культур, работавшей в 1926—1928 гг. в Термезе и его окрестностях под руководством Е.П.Денике.

На городище еще отчетливо видны три раскопа, вероятно заложенные этой экспедицией. Все они расположены у стен: один — рядом с цитаделью, северо-восточнее ее, другие два — с внешней стороны северо-западной стены. Эти работы экспедиции Музея восточных культур нигде не отражены в печати. Не

удалось даже выяснить, кто именно был на городище и производил раскопки, несмотря на то, что М.М.Дьяконов обращался к участникам экспедиции П.Е.Корнилову и Б.В.Веймарну. Судя по всему, работы производились в 1928 г., так как работы 1926 и 1927 гг. достаточно хорошо известны.

"Подземный материал с городища, — продолжает М.М.Дьяконов, — только античный. Этот памятник, судя по описанным выше остаткам архитектуры, представляет совершенно исключительный интерес для историка и археолога. Можно предположить, что эти развалины являются остатками поселения Мела, известного нам по письменным источникам как одна из важных переправ на Аму-Дарье. Здесь заканчивался путь, шедший из глубин Средней Азии по правому берегу Вахша. Крепость Тахти-Кобад и охраняла эту переправу, составляя, таким образом, единый комплекс с Каменным городищем. Эта переправа использовалась в основном в древности. Возможно, в едином комплексе состояло и близкое городище, стоящее на Вахше"⁵⁾.

В задачу нашего Тахтикуватского отряда входило топографическое изучение Каменного городища и стратиграфическое исследование центрального холма города.

Как показало изучение топографии местности, Каменное городище состоит из собственно города прямоугольной формы (165 x 225 м), его сельскохозяйственной округи и некрополя (наусы и курганы). Городище построено на правом берегу Амударьи, у самого места слияния Вахша и Пянджа. С запада оно примыкает к Тешик-Ташскому хребту. Типологически его следует отнести к небольшим хорошо защищенным крепостям кушанского времени.

Древний сай, в прошлом довольно многоводный, давал естественное заполнение рва глубиной до 3 м. Таким образом, крепость, с запада защищенная горным хребтом, с востока Амударьей, с севера и юга двойным рядом оборонительных стен, — была неприступна с суши благодаря стратегически продуманному выбору места. Кроме того, пешеходный перевал сквозь ущелье Тешик-Таша с запада исключал эффективность блокады.

В восточной половине крепости расположена площадь-двор, вымощенный квадратными кирпичами 55x50, 50x50. На западной половине, в целом значительно более возвышенной (разница

около 3 м), выделяются 4 холма: Центральный, Северо-Западный, Северный и Южный (последний отождествлялся М.М.Дьяконовым с цитаделью).

На городище три шурфа. Один из них - с внешней стороны западной оборонительной стены (раскопки Б.П.Денике 1928 года). Два последних шурфа - раскопки А.М.Мандельштама в 1956 году.

Для выяснения конструкции оборонительной системы города в его юго-восточной части, в месте, где оборонительную стену пререзает современная дорога, был заложен шурф 6 x 4 м. Выяснилось, что город обведен высокой каменной стеной мощностью в 2,20 м. Со всех четырех сторон городская стена укреплена прямоугольными башнями, а с юго-востока и цитаделью. Максимальная сохранность стен не более 6 м, глубина прилегающего к ней рва около 3 м. Кладка оборонительной стены бутовая на глине из крупных, подтесанных камней панциря и более мелких камней ядра местных каменоломен. С внешней стороны вдоль стены выступает однорядный цоколь. С внутренней стороны у южной стены - жилые и хозяйственные помещения.

Как только под насыпью был обнажен культурный слой помещения, работы у внутренней стены были приостановлены, чтобы препарировать слой по всей его площади, значительно превышавшей размеры северной части шурфа. Насыпь светло-серого цвета с большим количеством мелких и крупных камней была почти лишена находок. Культурный слой - темно-коричневый суглинок, насыщенный перегнившими органическими остатками, с прокаленным кругом очага диаметром 0,7 м был отделен от насыпи тонкой прослойкой горелого слоя серого цвета мощностью в 3-5 см.

Для исследования стратиграфии городища в центре на одном из самых крупных всхолмлений был заложен Центральный раскоп 10 x 15 м (квадраты I - 6). На квадратах I-6 открыты части крупного общественного здания с тремя строительными периодами. Наибольшая глубина раскола на квадрате I - 5 м. Раскоп доведен до материка.

Из открытых на Центральном холме построек самые монументальные сооружения принадлежат первому строительному периоду. К нему относится общественное здание, сырцовые стены

которого возведены от материка до современной дневной поверхности на высоту около 5 м. До настоящего времени не удалось вскрыть ни одного помещения целиком. Тем не менее, представляется возможным трактовать открытые остатки, как принадлежащие культовому сооружению.

Сразу после снятия дернового слоя на Центральном раскопе появились сырцовые кладки, тесно примыкающие друг к другу. Верхний третий строительный период представлен фрагментами стен, приставленных вплотную к стенам первого строительного периода с частичным использованием в качестве фундамента стен второго строительного периода. Их планирование свидетельствует о двух обстоятельствах: во-первых, о стабильности общих принципов архитектурного комплекса на протяжении длительного времени; во-вторых, о вероятности сохранения первоначального функционального назначения сооружения как центрального общественного здания; в-третьих, наибольшая монументальность в первый строительный период, приходится, очевидно, на наивысший период расцвета города.

Третий строительный период в южной части кв. I представлен кладкой I а, построенной на верхней поверхности стены 2 а второго строительного периода. Уровень пола I, 20 м от современной дневной поверхности. Кладка I а так же, как и кладка I б на кв. 2, пристроена только с северной стороны вплотную к стене 3 а первого строительного периода и идет параллельно ей. Правда, стена I а сохранилась значительно хуже остальных, ее длина 1,80 м, толщина 0,79 м, высота - 1,18 м. Размеры кирпича: длина 0,33; 0,30; 0,34; высота 0,15-0,16 м - в целом совершенно аналогичны кладке I б третьего строительного периода.

На квадрате 2. Кладка № I б о юга, вплотную примыкающая к стене № 3 б, прослежена до подошвы, находящейся на глубине 1,20 м, то есть на 3,8 м над материком. Высота стены 0,83 м. Размеры кирпичей: высота 0,16 м, длина 0,34 - 0,35 м. Пол третьего строительного периода хорошо прослеживается на глубине 0,95 м. В юго-западном углу кв. 2 открыта примитивная каменная база, состоящая из квадратного постамента и небольшого выступа - начала ствола колонны. Размеры базы: 0,45 x 0,45, высота 0,21 м, диаметр ствола 0,40 м (I8 - постамент и

3 см высота основания ствола). Основание базы лежит на глубине 1,30 м от современной дневной поверхности. Ось отстоит от стены I а на 1,80 м, что составляет нормальную величину существовавшего пролета. Основная масса находок в виде невыразительных обломков кушанской керамики концентрировалась на стыке 2 и 3 строительных периодов на гл. I, 10 - 1,30 м, то есть на уровне пола третьего строительного периода и под ним на 0,20 м.

Ко второму строительному периоду относятся открытые на кв. I панцири двух параллельных кладок, образующих простенок шириной около 3 м. Кладка 2 а расположена под кладкой I а третьего строительного периода в южном борту кв. I, выступая у основания на 1 м из южной бровки. Она приставлена к стене 3 а первого строительного периода и играла, по-видимому, роль контрофорса. Высота стены местами достигала 2 м. Уровень ее подошвы на 2 м выше материка. Длина открытой части 4 м. С внешней, северной стороны сырцовый стены выступает однорядный сырцовый цоколь на половину ширины кирпича. Размеры кирпичной стены 2 а, так же как и стены 2 б, в профиле 38-37 x 12-10 см. Вертикальные прослойки 3, 4, 6, 8 см, горизонтальные 4-5 см. Аналогичный по конструкции панцирь стены 2 б, выступающий на 1 м из северного борта, значительно поврежден последующими перекопами. Простенок между панцирями стен 2 а и 2 б был замощен вымосткой из рваного известняка, сглаженной трамбовкой на глубине 8 м от дневной поверхности и на 2 м выше материка. На вымостке-трамбовке у внешней стороны стены 2 а лежало большое количество рогов: 2 - оленьих, 4 - крупного рогатого скота, 4 - джейрана, около 20 - мелкого рогатого скота. Прцентное соотношение остальных костей - 5%, сопутствующие находки отсутствуют. Проваливающийся грунт вдоль северной половины простенка указывал на наличие громадной ямы. Открытие рогов вдоль стены второго строительного периода, в свете этнографических параллелей, вызвало первое предположение, впоследствии утвердившееся, о культовом назначении открываемого сооружения.

На том же кв. I были выявлены стены первого строительного периода с шириной простенка в 3 м. Стены первого строи-

тельного периода точно соответствовали разбивке квадратов, словно разбивка была заведомо предreshена расположением открываемых архитектурных остатков. В бортах раскопа были открыты кладки первого строительного периода: в южном - фас кладки 3 а, в западном - 3 б, южном - 3 в, составляющих "Г"-образную конфигурацию в зеркальном изображении. Кладка 3 а длиной в 1,80 метра выступает на 1 м из северного борта, расстояние между ней и параллельной кладкой 3 а - 4 метра в нижней части.

Кладки первого строительного периода за № 3 обозначены буквами алфавита. № 3 а, б - образуют "Г"-образную фигуру с основанием на запад. Кладки № 3 б, г, д, образующие букву "П", - представляют, по-видимому, айван, обращенный к восточной площади. Он составлен из стены № 3 б, идущей с севера на юг на кв. 3 и 4 длиной в 10 м и перпендикулярных ей стен № 3 г, д, отходящих от нее на восток и по 6 м в сторону Большой площади города. Стена № 3 б с запада открыта на высоту около 5 м. 21 ряд крупных сырцовых кирпичей, в верхней части чередующихся с пахсовыми прослойками, с востока - эта же стена обнажена лишь частично на высоту 2,20 м на 10 рядов кладки. Находки в твердом серовато-коричневом суглинке над предполагаемым айваном почти полностью отсутствуют. Снятие слою первого и второго ярусов почти полностью стерильны. Исключение составляют несколько невыразительных, слабо заизвесткованных обломков кушанской красноглиняной керамики средней величины с острыми краями. Единственный обломок солена, найденный вместе с ними, не позволяет пока утверждать, что перекрытие имело черепичную кровлю.

Квадрат 2, расположенный южнее кв. I и западнее кв. 4, позволил открыть угловую часть внутреннего помещения центрального общественного здания, точнее его северо-восточный угол, образованный кладками № 3 б и № 3 а. Стена № 3 а стоит на материке и сохранилась до современной дневной поверхности кв. 2. Высота стены 5 м, длина открытой части 6,30 м, ширина 1,75 м. Она сложена из крупных кирпичей, хорошо читаемых в плане. Высота кирпичей - 0,11 - 0,13 м. Нижние части кладок № 3 а, б сложены из кирпичей 0,47 - 0,48 x 0,11 - 0,13 м. В верхних частях стены № 3 а, б, в, г техника кладки меняет-

ся: сырцовые кирпичи чередуются с пахсовыми прослойками.

Исследование рыхлого основания северной половины вымостки второго строительного периода привело к открытию уникального сооружения, трактованного нами как ботрос — яма со сбросом посвященного храму культового инвентаря, вынос которого за пределы священного участка недопустим. Аналогии функционального назначения этому объекту в античном мире многочисленны, но подобная конструкция сооружения встречается впервые. Чаще всего культовым инвентарем забрасывали пришедший в негодность водоем⁶⁾. В нашем случае на Каменном городище для сброса посвященного инвентаря использовалась овальная яма, имевшая в своем основании большое, пришедшее в негодность цилиндрическое сооружение, длиной 3,70 в центральной части и 3,40 м в нижней, максимальной шириной 1,1 м, высотой около 1 м, представляющее собой глубокое ладьевидное сооружение.

Это сооружение со сбросом храмового инвентаря было открыто в центре северной половины кв. 1 и в северо-западной стороне кв. 2. Его борта были облицованы ганчем, покрытым тончайшим слоем фольги.

Основание ямы лежит на 0,30 м над материком, горловина оштукатуренной части на 1,40 м над уровнем материка. Выше горловины на 20 см яма имеет более расширенные, в плане овальные очертания, сохраняя прежнюю форму, но отдельные стрелы и кости встречаются и в твердом окружающем яму грунте светлокоричневого цвета. На уровне 2 м от материка, т. е. на уровне вымостки второго строительного периода, на полу простенка между кладками 2 а и 3 в лежали рога жертвенных животных: оленей, коз, баранов и джейранов. На уровне 1,55 м над материком прослеживались четкие края самой ямы, заполненной рыхлым темно-серым суглинком. На уровне 1,40 м над материком центральная часть оштукатуренного ботроса была заполнена костями жертвенных животных. Примечательно, что среди множества костей черепов найдено не было.

При зачистке дна этого сооружения были обнаружены рухнувшие борта нижней ганчевой облицовки ботроса. Прямо над ней на 3–5 см выше шли находки большого количества высококачественных бронзовых, железных, стеклянных и костяных предметов —

преимущественно оружия и украшений. Это могло произойти только вследствие того, что ладьевидное сооружение потеряло свое первоначальное назначение и стало забрасываться культовым инвентарем, также очевидно непригодным, но который нельзя было выносить за пределы храма. Все находки были горизонтально уложены поверх штукатурки, за исключением железного меча-ксифоса, вонзенного острием вниз. Яма разбиралась по слоям в 20 см.

Из наиболее интересных находок в устье ямы следует отметить бронзовую монету кушанского времени, бронзовую пластину с вычеканенным изображением амура, бегущего с цветком лотоса в вытянутых руках. Рядом с ямой на том же уровне были найдены еще три пластины с силуэтным изображением двух птиц и фигурка амура, играющего на лире. В центре ямы были найдены наконечники 44 стрел, две панцирные пластинки, полированный костяной фрагмент тора базы и куски алебаstra. Впервые на этой глубине 1,55 м над материком в комках земли и на мелких обломках ганча появились мелкие фрагменты золотой фольги. На расстоянии 30 см в борту ботроса шляпками к стенкам ямы было приставлено более 10 железных "гвоздей" (длина 27 см). До глубины 1,40 м над материком плотным слоем в 45 см лежали кости жертвенных животных. Основные находки были сделаны на глубине 1,40 — 1,20 м над материком. Особенный интерес представляют находки бронзового ромбовидного умбона от овального щита, ажурная обивка торца колчана, полая бронзовая цилиндрическая ручка палатки, фрагментированная чаша и серебряная нашивная пряжка с растительным орнаментом. Среди этих предметов были найдены фрагменты стеклянных сосудов, навершие каменной булавы и железные предметы, правда очень фрагментированные и плохой сохранности. Хорошо сохранились лишь большие железные пластины панциря катафрактария I0 — II x 4 x 0,4 см. Находки сопровождалось большим количеством разрозненных костей жертвенных животных. Заполнение ботроса стало значительно более твердым и сменилось по цвету. Появился твердый серо-коричневый суглинок. Следует отметить, что большое количество железных предметов, гвоздей или дротиков, обращенных к центру своими окончаниями, были уперты в борт ботроса, так что

в целом открывать яму с довольно четкими очертаниями и хорошо отделившимся заполнением было легко.

С глубины 1,20 до 0,30 - 0,40 м среди большого количества мелких алебастровых обломков участились находки фольги, наконечников стрел и совершенно расслоившихся железных предметов. Бронзовые предметы в большом количестве были уложены на рухнувшие на дно облицованные борта ладьевого сооружения: бронзовое зеркало (сложенное в несколько раз) с небольшой ручкой и остатками полотняной ткани, фрагменты бронзовых браслетов, пластинка в форме цветка лотоса (аналогичная тому, который держал амур) и небольшой круглый цит (?) (30 x 32 см) со сквозными отверстиями и местами крепления рукояти. Интересна находка микробазы из известняка с основанием колонны 114 см. Кость представлена предметом сердцевидной формы с трапециевидным выступом и двумя сквозными отверстиями, прямоугольной пряжкой с неподвижным язычком. Тут же были найдены две овальные раковины с отверстиями в центре - "наглазники". Все те же остатки гвоздей или дротиков интервалом в 20 см приставлены основанием-шляпками к борту - острием к центру ямы. Участились находки стрел и панцирных пластин. В этом ярусе ямы найдено два ножа, копье и большое количество железных предметов, назначение которых возможно проявится после реставрации.

У самого основания ямы на 3-5 см выше рухнувших бортов из алебастра, покрытого золотой фольгой, лежали бронзовый слиток, расширяющийся к краям (вес до очистки 622 г 740 мг, после снятия окислов - 543 г), 10 бронзовых гвоздей и 9 бронзовых бусин, горло стеклянного сосуда, керамический открытый чорок, большое количество фольги и парча, сотканная из золотых нитей. Крайний интерес для оценки античного влияния на кушан представляет находка окаймляющего парчу миниатюрного меандра, сплетенного из золотых тончайших полосок. Тут же были найдены 150 наконечников стрел, дротик, копье, 4 железные панцирные пластины и воткнутий острием вниз меч. Все группы находок требуют в ближайшее время специального рассмотрения в виду уникальности комплекса и его важности для датировки материальной культуры Кушан.

Рядом с восточным окончанием ботроса на вымостке из

сырцового кирпича в углу между стенами 3 в и 3 б на уровне 0,70 м над материком стоял хум на трех ножках с двумя ручками, твердо забитый глиной. Несколько костей и три невыразительных обломка стенок красноглиняного сосуда составляло его заполнение. Плечики хума по кольцу между ручками украшены фризом из ангоба темно-красного цвета, а по краям вырезаны кружки. Рядом был найден фрагмент круглого поста-мента от микробазы (6 см в диаметре) из кости. На уровне 1,10 - 1,20 м над материком несколько восточнее устья хума лежало скопление приблизительно из 660 стрел, выкованных из железа, среди которых одна стрела была бронзовая, двухпоя-рая, втульчатая.

Из случайных находок на городище следует отметить бронзовые монеты Канишки и Хувишки, железный перстень. На территории северной "хоры" хорошо видны выступающие на поверхность стены усадеб и отдельно стоящих домов. Были найдены два барабана неканнелированных колонн, трехлопастная втульчатая бронзовая стрела, серебряный перстень и обломки зернотерки. На южной "хоре" открыта каменоломня. К западу от городища легко читаются курганы диаметром около 3 м и близкие им по размерам, но прямоугольные наусы. Резко выделяется на их фоне циклопический курган "Белый камень", состоящий из наваленных белых и серых громад известняка.

Не вызывает сомнения, что открытый комплекс находок на Центральном холме Каменного городища после его обработки представит чрезвычайный интерес для хронологии, истории и культуры южного Таджикистана кушанского времени.

х х х

Шестнадцатый полевой сезон провела на Кара-тепе (Термеа) совместная экспедиция Всесоюзной центральной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации музейных художественных ценностей Министерства культуры СССР, Эрмитажа и Музея искусства народов Востока (нач. экспедиции Б.Я.Ставиский, зам. нач. - ст. научн. сотрудник Музея - А.Ф.Бердников). Как и в предыдущие годы, раскопки велись на южной вершине этого трехглавого холма. Исследовались располагавшиеся на северном склоне этой вершины комплексы "В" и

"Г" буддийского культового центра Термеза II-IY вв. н.э.

В комплексе "В" раскапывался большой прямоугольный в плане двор, на южном краю которого размещались шесть арочных ниш с пятью входами в пещеры: шестая ниша представляла собой небольшое помещение, открытое в сторону двора. Завершены раскопки восточной части пещеры 4. Эта пещера по ее планировке отличается от всех изучавшихся ранее на Кара-тепе: ее восточная часть первоначально представляла собой длинный сводчатый коридор, от которого (в 2,6 м от южного края) отходил под прямым углом на запад другой сводчатый коридор (или большая ниша).

В комплексе "Г" расчищена южная часть храмового двора, имевшая вид портика с четырьмя колоннами; от трех из них сохранились каменные базы аттического типа, от четвертой — отпечаток основания такой же, видимо, каменной базы. По краям айвана в его южной стене находились две арочные ниши с входами, ведущими вглубь холма — в пещерный храм II-I. В центре же этой стены размещалась большая арочная ниша, предназначавшаяся, скорее всего, для крупной буддийской статуи. Оба входа в пещерный храм снаружи, со стороны двора, были заложены сырцовыми кладками, что на Кара-тепе обычно свидетельствует об использовании в конце IY в. покинутых буддийских пещер в качестве мест для групповых захоронений. Сырцовая закладка обнаружилась и в верхней части парадной ниши. После ее расчистки выяснилось, что за задней стеной этой ниши располагался тайник — пещерная сводчатая комната (размером около 3,0 x 1,2 м); тайник был опустошен и, позднее, когда на его полу скопился уже слой песка и мусора (толщиной до 20-30 см), использован для захоронения двух покойников. Вместе с ними найдены две медные монеты, причем одна — в руке погребенного. Эти монеты позволяют датировать захоронения концом IY в. Ко времени, предшествующему захоронениям, относится найденное на стене входной части пещерного храма II-Y изображение стоящего в полный рост сасанидского царя, процарапанное по глиняной штукатурке.

Среди наиболее интересных находок истекшего сезона — каменная капитель пилястра с резной двухпоясной композицией, в верхней части которой были помещены изображения зебу и кры-

латого львиноголового грифона, а в нижней — полуфигура женщины с гирляндой цветов в руках. Следует упомянуть также глиняную булду со штампованным изображением сидящего Будды в лучистом ореоле, медные кушанские монеты, черепки с индийскими надписями, керамические сосуды и плоские светильники.

х х х

Ст. научный сотрудник ГМИНВ В.Е.Войтов с июля по сентябрь работал в Кара-Корумском отряде (нач. отряда Н.Сэр-Оджав) в составе Советско-монгольской историко-культурной экспедиции. В Центральном аймаке при его участии исследовался жертвенно-поминальный комплекс эпохи ранних кочевников, известный под названием "Унгетский памятник". Он был открыт Н.М.Идринцевым в 1891 г., а в 1925 г. Г.И.Боровко заложил здесь две разведочные траншеи.

Комплекс представляет собой прямоугольную, ограниченную валом глинобитную площадку (20 x 40 м), вытянутую с северо-запада на юго-восток. Ширина вала 6-9 м, высота до 35 см. С внутренней стороны вала проходит ров шириной 2-3 м и глубиной около 2 м. На площадке находится большой жертвенный ящик, сложенный из четырех гранитных плит, а также не менее 30 антропоморфных изваяний или их обломков. К юго-востоку от вала на расстоянии 2,2 км тянется ряд балбалов. В ряду насчитывается более 550 каменных столбов, большей частью поваленных на землю.

На центральной части памятника исследована площадь в 180 кв.м. Основное внимание уделялось стратиграфическим наблюдениям в районе каменного ящика. На памятниках этого типа впервые прослежено наличие двух строительных горизонтов. На первом этапе застройки был выкопан ров, насыпан вал, площадка вымощена толстым слоем серой глины, а в юго-восточной части площадки возведено кирпичное здание с черепичной кровлей (размеры кирпичей 35 x 15 x 7,5 см). Само здание не раскапывалось, но о его существовании в прошлом свидетельствует огромное количество строительных остатков, найденных в разведочном шурфе площадью 17 кв.м.

На следующем этапе была произведена перепланировка памятника — частично износившийся глиняный пол засыпан толстым

слоем щебенки, поверх которого нанесен новый слой серой глины. В это же время был сооружен каменный ящик, наружные стенки которого украшены ромбическими узорами, и установленные изваяния и балбалы. Вокруг ящика расчищены основания 14 столбов, служивших каркасом для легкой постройки квадратной формы. Вход в виде тамбура располагался с северо-западной стороны. Площадь постройки 25 кв.м.

Унгетские антропоморфные изваяния представляют собой своеобразный тип монументальной скульптуры кочевников. Изображения лиц высеклись в верхней части каменных столбов на широких или узких плоскостях. Головы сильно вытянуты кверху. Глаза и нос очерчены одной углубленной линией. Усов нет; отсутствуют также наборные пояса, чаши, оружие и другие аксессуары, обычно изображаемые на тюркских, уйгурских и полонезских изваяниях. Рельефно выделяются руки с подчеркнутой мускулатурой. Руки сложены или скрещены на груди, причем иногда правая ладонь с растопыренными пальцами перекрывает левую. Три обломка и одно целое изваяние найдены при раскопках 1976 года. В Юго-Восточной части площадки расчищено гранитное изваяние льва. Для изготовления одного из изваяний был использован "оленный" камень. Определить время создания Унгетского комплекса трудно, поскольку отсутствуют надежные датировочные материалы. Памятник представляет большой интерес и требует дальнейшего полного исследования.

В Увурхангайском аймаке, в сомонном центре Худжирте, раскопаны каменная насыпь диаметром 8 м и прямоугольная ограда, сложенная десятью валунами. Оба объекта находок не дали. Они, очевидно, являются частью обширного погребально-жертвенного комплекса курганов типа курексур, расположенного на юго-западной окраине поселка.

В Архангайском аймаке основные работы производились в районе столицы древнемонгольского государства Кара-Корум. На самом городище собран многочисленный подъемный материал — керамика, монеты, оружие, украшения и др. На юго-западной и западной окраинах городища производились раскопки погребений.

Могильник "Луван Джалба Толгой". Здесь исследован курган монгун-тайгинского типа. Каменная насыпь кургана (диаметр 10 м, высота 45-50 см) двухслойная — внизу крупные обломки

скальных пород, уложенные от центра к краям в виде панциря, а сверху слой мелких камешков и речной гальки. Могила расположена в средней части курганной насыпи. Стенки ее сложены в виде цисты. Могила размером 2 x 3 м вытянута с запада на восток. В ней найдено сильно поврежденное грабителями погребение. Скелет лежал горизонтально, вытянутый, на спине, головой ориентирован на запад. Вещей нет.

На могильнике "Западном", расположенном в 200 м от дворца Угадея, раскопаны два небольших кремационных погребения. Могильные ямы отсутствуют. Кучки кальцинированных костей лежали на древнем горизонте, на глубине 20-30 см. Из находок следует отметить следующие: 2 бронзовых монеты типа Юань-фэн (1078-1085 гг.), обломок шестигранной бипирамидальной бусины, изготовленной из белой пасты, медный посеребренный перстенок с гладким щитком, железные гвоздики, обломки керамики и фарфора. Обе эти могилы являются новым типом погребений в Монголии начала II тыс. н.э. Для установления их этнической принадлежности требуется продолжение раскопок на "Западном" могильнике Кара-Корума.

1) Осенью в раскопках принимали участие студенты Таджикского Гос. университета: Е.Н.Додов, И.З.Юсупов, Е.Г.Демин, Л.В.Трухова и Б.Т.Таджикулова. Водителям автомашин В.С. Мишакину и Н.Сафарову экспедиция приносит свою благодарность за безотказную работу в трудных условиях.

2) М.М.Дьяконов, Работы Кафирниганского отряда. МИА, № 15, 1950, с. 188. Оспаривается впервые мнение О.Дальтона, теперь окончательно отвергнутое.

3) Т.И.Зеймаль и Е.В.Зеймаль, Еще раз о месте находки Амударьинского клада — Известия отделения общественных наук Тадж. ССР, 1962, I (28), стр. 40. См. также Е.Е.Кузьмина, В стране Кавата и Афрасиаба, М., 1977, с. 47. Правда, в примечание Е.Е.Кузьминой вкралась ошибка: М.М.Дьяконов никогда не отождествлял Тахти-Куват с Каменным городищем — обе крепости стоят на берегу Аму-Дарьи на расстоянии 5 км. одна от другой. Клад скорее всего был найден на Тахти-Кувате, так как на Каменном городище нет столь ранних слоев.

4) Расстояние между осями противоположных стен
165 x 225 м - И.П.

5) М.М.Дьяконов, Археологические работы в нижнем течении реки Кафирнигана (Кобадман), в 1950-1951 гг., МИА, № 37, 1953, с. 265.

6) Е.И.Леви, Материалы ольвийского теменоса, с. 132, 136. Заслуживают повторения наблюдения Е.И.Леви: "Ямы с культовыми материалами сосредоточивались либо непосредственно вблизи храмов, либо по краям теменоса. На месте и в ближайшем окружении храма Зевса III в. до н.э. находилось 7 ям, на месте храма Аполлона Дельфиния вблизи него 9 ям... В эпоху эллинизма основным местом сброса храмового инвентаря служила цистерна, потерявшая свое первоначальное назначение водохранилища, уже в III в. до н.э. - с. 132. И далее: все ранние углубления и ямы, как правило, перекрыты слоем утрамбованной глины (трамбовка), достигающем толщины до 0,40 м - с. 133, - см. сб. Ольвия, Теменос и агора, М.-Д., 1964.

ВЫСТАВКИ ИЗ СТРАН ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ В 1976 г.

За последние годы выставочный план нашего музея стал более разнообразным, и теперь широкий круг зрителей имеет возможность познакомиться не только с культурой и искусством стран Азии и Африки. 1976 год знаменателен тремя выставками древнего и современного искусства Латинской Америки.

С 18 мая по 27 июня в Музее была открыта выставка "Акварели мексиканских художников".

Акварельная живопись в Мексике - искусство древнее и в то же время новое. Еще недавно считалось, что в этой стране акварель не имела своих традиций. Но это мнение не совсем верно. Живопись водяными красками известна на американском континенте издавна. Ее применяли для росписи стен в храмах и керамических изделий, для написания иероглифов в древних рукописях. Подлинный расцвет акварельной живописи в Мексике относится к концу 50 - началу 60 гг. XX в. когда, благодаря усилиям Мексиканского Института искусства, эта техника получает заслуженное признание и когда можно уже сказать о создании школы акварельной живописи в стране.

На выставке были представлены работы четырех художников акварелистов, с именами которых связан яркий расцвет акварельной живописи в Мексике. Это - Игнасио М. Бетета, Альфредо Гуати Рохо, Рафаэль Муньос Лопес и Хоакин Мартинес Наваррете. Они представили на выставке 57 работ, выполненных в основном между 40-70 гг. Все эти произведения отличаются яркой индивидуальностью и зрелостью исполнения. Работам также присущи тонкость цветовой гаммы, прекрасный рисунок и законченность композиционного построения.

Для работ Альфредо Гуати Рохо характерно не только своеобразное живописное исполнение, отличающееся от характерной манеры акварельной живописи, но и глубокий философский смысл, заложенный в каждой из его картин.

Наиболее интересным среди представленных художников является Рафаэль Муньос Лопес, работы которого поражают своим необыкновенным разнообразием. Порой даже трудно сказать, что все эти работы принадлежат одному мастеру. Например картина "Красный берег" — чисто акварельная, а "Автопортрет с надписями майя" по своей живописной структуре более напоминает технику маслянной живописи.

Почти все работы Хоакина Мартинеса Наваррете посвящены образу города — старого и нового. Наиболее интересны "Вид на Мехико с севера" и "Тепоцетлан", отличающиеся необыкновенной чистотой красочной гаммы.

Игнасио М. Бетета — один из старейших мастеров акварельной живописи в стране. Его произведения очень лиричны и индивидуальны по внутреннему настрою, а цветовое решение тонко и изыскано.

С 24 ноября в течении месяца была открыта выставка "Графика кубинских художников", организованная Министерством Культуры СССР и Национальным советом по культуре Республики Куба.

Двадцать один художник представил на выставке тридцать девять графических работ, выполненных за последнее время. Свою графику в Советском Союзе впервые представляли такие мастера, как дизайнер и плакатист Феликс Белтран, преподаватель художественной школы Роберто Фабело, книжный график Антонио Канет, керамист Альфредо Сосабраво, Зайда Сарол, руководитель и организатор художественных мастерских Хосе Контино и другие художники. Работы Нельсона Домингеса экспонируются на выставке в ГМИИВ уже второй раз.

Молодых кубинских художников объединяет интерес к явлениям современной жизни, стремление отразить ее многообразие, а также внимание к человеку, к миру его чувств и переживаний.

Графические листы, наряду с глубиной содержания, показывают интерес к техническим возможностям линогравюры, лито-

графии, офорта. В них органически соединяются традиции и лучшие достижения современного искусства.

С 10 декабря 1976 по 13 февраля 1977 г. в ГМИИВ экспонировалась выставка "Искусство майя. Скульптура и керамика", представленная частным коллекционером Мануэлем Барбачоно Понсе. Она была организована Министерством культуры СССР, Посольством Мексиканских Соединенных Штатов в СССР и Мексиканским Национальным Советом по туризму.

Значение выставки "Искусство майя" не только в том, что ее экспонаты имеют большую художественную и историческую ценность. Она дала богатый и интересный исследовательский материал для многих специалистов — искусствоведов, археологов, этнографов и даже лингвистов, так как многие статуэтки, керамические сосуды и блюда покрыты иероглифическими надписями.

На выставке было представлено 175 экспонатов, которые по времени охватывают период с III в. до н.э. до начала XVI в., что позволяет наглядно проследить этапы развития искусства мелкой пластики и керамики майя.

Все экспонаты выставки можно как бы разделить на три группы — это статуэтки, изображающие богов и богинь, жрецов, воинов, животных, причем многие из них являлись в то же время свистульками, возможно имевшими какое-то ритуальное назначение. Затем керамические сосуды самой разнообразной формы, выполненные порой в виде человеческой головы или животного. Они были или расписные, или с рельефной резьбой, либо просто гладкие. Третью группу составляют большие расписные блюда на трех или четырех ножках. Эта форма традиционна для керамики майя.

Большой интерес представляют маленькие статуэтки с острова Хайна, штат Кампече. Они отличаются реализмом исполнения, необыкновенной пластичностью и тонкостью лепки. Почти все статуэтки ранее были расписаны красками. По своему стилю они стоят несколько в стороне от традиционной скульптуры майя.

Во время экспонирования выставки состоялась научная конференция по культуре и искусству майя. В ее работе приняли участие американцы ведущих научных учреждений столицы:

Института Археологии АН СССР, Института Этнографии АН СССР, Института Латинской Америки. Важно отметить, что это первая конференция в нашем музее, посвященная проблемам культуры и искусства стран Латинской Америки.

С. Хромченко
М. Талалян

А. Бердников

БИБЛИОГРАФИЯ ТРУДОВ Б.Я.СТАВИСКОГО ¹⁾
(к 50-летию со дня рождения)

На протяжении многих лет деятельность члена Советского Комитета по изучению цивилизации Центральной Азии, действительного члена Географического общества СССР и Парижского Азиатского общества (Сосьете Азиатик) Б.Я.Ставиского связана с ГМИНВ: с 1961 г. по настоящее время он возглавляет совместную экспедицию учреждений Министерства культуры СССР (в том числе и ГМИНВ) на Кара-тепе, в 1965-1968 гг. работал в штате музея, а в настоящее время состоит членом Ученого Совета ГМИНВ ²⁾.

1948

1. Некоторые вопросы истории и топографии древнего Согда - Вестник Ленинградского университета, 1948, № 3, с. 118-126. (рец. В.М.Массон. К локализации Согда, Труды САГУ, вып. XI, Ташкент, 1950, с. 171-178/.

1949

2. Исследования маздеистского некрополя древнего Пянджикента. - Сообщения Тадж. ФАН СССР, вып. XIX, 1949, с. 38-40.

¹⁾ В библиографию не включены хроникальные заметки и статьи в массовых периодических изданиях и газетах.

²⁾ Краткие биографические сведения о Б.Я.Стависком см.: С.Д.Милибанд. Библиографический словарь советских востоковедов, М., 1975, с. 527.

1950

3. Раскопки жилой башни в кухендизе панджикентского владельца - Труды СТАЭ, т. I (МИА, 15), М.-Л., 1950, с. 94-99.

1952

4. К вопросу об идеологии домусульманского Согда - Сообщения Республ. Историко-краеведческого музея. Тадж.ССР, вып. I, Сталинабад, 1952, с. 32-58.
5. Археологическое исследование Таджикистана - ВДИ, 1952, № I, с. 162-168.
6. Культура и искусство народов Средней Азии (путеводитель по выставке Государственного Эрмитажа), М., 1952, 40 стр. (совместно с Г.Н.Балашовой, Е.Я.Мончадской, К.А.Ракитиной, под ред. А.Ю.Якубовского).

1953

7. Раскопки жилого здания на шахристане древнего Панджикента в 1950 г. - Труды ТАЭ, т. II (МИА, № 37), М.-Л., 1953, с. 59-63.
8. Панджикентский некрополь - Труды ТАЭ, т. II (МИА, № 37), М.-Л., 1953, с. 64-98 (совместно с О.Г.Большаковым и Е.Я.Мончадской).

1954

9. Панджикентский некрополь как памятник культуры Согда УП-УШ вв. (автореферат канд. диссертации), Л., 1954.
10. Памяти А.Ю.Якубовского - сб. "Советская археология", XIX, 1954, с. 238-307 (без подписи).
11. Выставка культуры и искусства народов Средней Азии - СТЭ, вып. УI, 1954, с. 12-13.

1955

12. Древнейшие бронзовые изделия Чача в Государственном Эрмитаже - КСИИМК, вып. 60, 1955, с. 125-129.

1956

13. О двух памятниках согдийского изобразительного искусства - КСИИМК, вып. 61, 1956, с. 63-64.
14. Кушанское царство - в кн. "Очерки по истории СССР. Первобытно-общинный строй и древнейшие государства". М., 1956,

с. 537-554 (совместно с Ю.А.Заднепровским).

15. Изменения на выставке "Культура и искусство народов Средней Азии" - СТЭ, вып. X, 1956, с. 8-9.

1957

16. Дворцовое хозяйство панджикентского владельца - Советское востоковедение, 1957, № I, с. 86-94.
17. Рецензия: Археологические исследования на городище Варахша и в Бухарском оазисе в 1947-1953 гг. - СА, 1957, № 4, с. 229-231.

1958

18. Городище Кулдор-тепе (работы 1955 года) - СА, 1958, № I, с. 231-235 (совместно с М.Х.Урмановой).
19. Раскопки Кулдор-тепе в 1955-1956 гг. - СТЭ, вып. XIV, 1958, с. 54-57.
20. Медный ключ из Кулдор-тепе - КСИЭ, XXX, М., 1958, с. 88-92.
21. Хутталь в сообщениях китайских путешественников Сюаньцзяна и Хой Чао - Изв.отд.обществ.наук АН Тадж.ССР, № 14, 1957, с. 87-90.

1959

22. Раскопки городища Кулдор-тепе в 1957 г. - СТЭ, вып. XV, 1959, с. 57-59.
23. Исторические сведения о верхней части Зеравшанской долины (до арабского завоевания) - ИМКУ, вып. I, Ташкент, 1959, с. 79-93.
24. Новое о древнем Панджикенте - сб. "Археологи рассказывают", Сталинабад, 1959, с. 38-66 (совместно с А.М.Беленицким).
25. Археологические работы в бассейне Магиан-дарьи в 1957 г. - сб. "Археологические работы в Таджикистане в 1957 г." (Труды АН Тадж. ССР, т. СII), 1959, с. 65-81.

1960

26. Самаркандские чернильные приборы IX-X вв. в собрании Эрмитажа - СА, 1960, № I, с. 278-281.
27. Археологические работы Отдела Востока в Средней Азии в

- 1959 г. - сб. "Тезисы докладов научной сессии, посвященной итогам работы Госуд. Эрмитажа за 1959 год", Л., 1960, с. 38-39.
28. О датировке и происхождении эрмитажной серебряной чаши с изображением венчания царя - СГЭ, вып. XVII, 1960, с. 67-71.
29. О международных связях Средней Азии в V - середине VIII вв. (в свете данных советской археологии) - Проблемы Востоковедения, 1960, № 5, с. 108-118.
30. Раскопки городища Кулдор-тепе в 1956-1957 гг. - СА, 1960, № 4, с. 113-121.
31. "Ампула святого Минны" из Самарканда - КСИИМК, 80, 1960, с. 101-102.
32. Из истории археологического изучения Пянджикента и его окрестностей. - Изв. отделения обществ. наук АН Тадж. ССР, № I (22), 1960, с. 129-141.

1961

33. Геммы - печати хионитов. - сб. "Тезисы докладов научной сессии, посвященной итогам работы Госуд. Эрмитажа за 1960 г.", Л., 1961, с. 9-10.
34. Хионитская гемма - печать. - СГЭ, вып. XX, 1961, с. 54-56. (отклик W.B. Henning, A Bactrian Seal-inscription, BSOAS, vol. XXV, 2, 1962, p. 335).
35. Осуарии из Бия-Наймана. - Труды Госуд. Эрмитажа, т. V, 1961, с. 162-176.
36. Археологические работы в районе Магиан-дарьи в 1957-1959 гг. - СГЭ, вып. XXI, 1961, с. 57-60.
37. Основные этапы освоения земледельческим населением горных районов верхнего Зеравшана (Кухистана) - сб. "Материалы по этнографии (Геогр. общество СССР), вып. I, Л., 1961, с. 38-49.
38. О северных границах Кушанского государства. - ВДИ, 1961, № I, с. 108-114.
39. Работы Магианской группы в 1958 г. - сб. "Археологические работы в Таджикистане в 1958 г." (Тр. АН Тадж. ССР, т. XXVII), 1961, с. 101-112.

40. Notes on gem-seals with kushana cursive inscriptions in the Collection of the State Hermitage - Professor A.S. Altekar Commemoration. Volume (Journal of Numismatic Society of India, vol. XXII, 1960), Banaras, 1961, p. 102-108.
Journal of Numismatic Society of India, vol. XXIII, 1962).
41. Antichita dell'Asia centrale (Jino al sec. VI) - "Leningrado - Museo statale dell'Ermitage" "Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale", Roma, 1961, p. 558-559.

1962

42. Раскопки буддийского монастыря Кара-тепе в Старом Термезе. - сб. "Тезисы докладов научной сессии, посвященной итогам работы Госуд. Эрмитажа за 1961 год", Л., с. 20-22.
43. Работы Магианской группы в 1959 г. - сб. "Археологические работы в Таджикистане", вып. VII, (1959 год)/Труды АН Тадж. ССР, т. XXX, 1961 (вышел в 1962 г.), с. 101-107.

1963

44. Раскопки Кара-тепе - буддийского пещерного монастыря I-III вв. в Старом Термезе. - сб. "Тезисы докладов научной сессии, посвященной итогам работы Госуд. Эрмитажа за 1962 год", Л., 1963, с. 38-39:
45. Двадцать пять веков среднеазиатской культуры (путешествия в прошлое по залам Эрмитажа), Л., 1963, 72 стр.
46. (а) Культура и искусство народов Средней Азии I тыс. до н.э. - IV в. н.э. в кн. "Культура и искусство народов Советского Востока. Средняя Азия и Кавказ (путеводитель по залам Госуд. Эрмитажа)", Л., 1963, с. 7-20
(б) Культура и искусство народов Средней Азии III-IV вв. - там же, с. 21-37.
(в) Культура и искусство народов Средней Азии IX-XII вв. - там же, с. 38-51 (совместно с Г.Н. Балашовой).
(г) Культура и искусство народов Средней Азии XIV-XV вв. - там же, с. 59-71 (совместно с Г.Н. Балашовой).
(д) Культура и искусство народов Средней Азии XVI-XVII вв. - там же, с. 72-73 (совместно с Г.Н. Балашовой).

47. Раскопки Кара-тепе в Старом Термезе в 1961 г. - СТЭ, вып. XXIV, 1963, с. 58-60.
48. Средняя Азия под властью ахеменидов (VI-IV вв. до н.э.) - в кн. "История таджикского народа", т. I, М., 1963 (глава IV), с. 189-230 и 514-521 (примечания).
49. Средняя Азия в кушанский период - в кн. "История таджикского народа", т. I, М., 1963 (глава УШ), с. 341-400 и 540-549 (примечания).
50. В.В.Бартольд, Сочинения, т. II, ч. I, М., 1963, 1020 стр. (составление тома и примечаний совместно с В.А.Ромодинным).
51. Kara Tere - Remains of the Buddhist Monastery of the Kushan period in Old Termez (Preliminary Communication on Excavations of 1937 and 1961. - Indo-Asian Studies, Part I, New Delhi, 1963, p. 193-202.

1964

52. Раскопки Кара-тепе в Старом Термезе и открытие первых надписей "кушанским письмом" на территории Узбекистана - сб. "Тезисы докладов сессии, посвященной итогам научной работы Госуд. Эрмитажа за 1963 год", Л., 1964, с. 49-51.
53. Раскопки квартала жилищ знати в юго-восточной части Пенджикентского городища (объект VI) в 1951-1959 гг. - Труды ТАЭ, т. IV (МИА, № 124), М.-Л., 1964, с. 121-181.
54. Работы Магианской группы в 1961 г. - сб. "Археологические работы в Таджикистане", вып. IX (1961 год) /Труды Института истории АН Тадж.ССР, т. X II, 1964, с. 127-130.
55. Всадники (фрагмент стеной живописи). Пенджикент, конец УП-нач. УШ вв. - в кн. "Эрмитаж. 1764-1964" под общей ред. М.И.Артамонова. Л., 1964, рис. и текст № 40.
56. Средняя Азия. Индия. Рим. (к вопросу о международных связях в кушанский период) - сб. "Индия в древности", М., 1964, с. 166-187. /рец. G.Glasser "East and West", vol. 16, N 1-2, Rome, 1966, p. 160).
57. Ред.: сб. "Кара-тепе - буддийский пещерный монастырь в Старом Термезе" (Материалы совместной экспедиции на Кара-тепе (I)/, М., 1964, 110 стр.

57. а) От редактора - там же, с. 5-6.
б) Основные итоги раскопок Кара-тепе в 1961-1962 гг., там же, с. 7-61.
в) Summary там же, с. 105-106.
58. Составитель прим. к статьям "Несколько слов об арийской культуре Средней Азии" (с. 322-332); "Греко-бактрийское государство и его распространение на северо-восток" (с. 455-460); "К вопросу о языках согдийском и тохарском" (стр. 461-470); "Место домусульманского культа в Бухаре" (с. 471-481) - в кн. В.В.Бартольд. Сочинения, т. 2, ч. 2, М., 1964.

1965

59. Работы Среднеазиатской экспедиции в 1964 г. - сб. "Тезисы научной сессии, посвященной итогам работы Госуд. Эрмитажа за 1964 год", Л., 1965, с. 23-24.
60. Раскопки Кара-тепе в Старом Термезе в 1962 г. - СТЭ, вып. XXVI, 1965, с. 57-59.
61. Некоторые вопросы истории буддизма в Средней Азии (Из итогов раскопок Кара-тепе - буддийского пещерного монастыря в Старом Термезе) - Доклады по этнографии (Географ. общество СССР), вып. I (4), Л., 1965, с. 28-40.
62. Калаи - Мир. - СИЭ, т. 6, 1965, с. 884-885.
63. Калаи - Муг. - СИЭ, т. 6, 1965, с. 835.
64. Кангюй - СИЭ, т. 6, 1965, с. 954-955 (без подписи).
65. Кусайр - Амра - СИЭ, т. 8, 1965, с. 329.
66. Кушанское царство. - СИЭ, т. 8, 1965, с. 342-343.

1966

67. Новые данные о Кара-тепе. - сб. "Тезисы докладов научной сессии, посвященной итогам работы Госуд. Эрмитажа за 1965 год", Л.-М., 1966, с. 23-24.
68. Раскопки в Старом Термезе в 1963-1964 гг. - СТЭ, вып. XXVII, 1966, с. 86-87.
69. Между Памиром и Каспием (Средняя Азия в древности), М., 1966, 327 стр. (рец. G.Glasser. "East and West", vol. 17, N 1-2, Rome, 1967, p. 141-146).

70. Массagetы - СИЭ, т. 9, 1966, с. 170.

1967

71. Буддийские комплексы Кара-тепе в Старом Термезе в свете работ 1966 г. - сб. "Тезисы докладов научной сессии, посвященной итогам работы Госуд. Эрмитажа за 1966 год", Л., 1967, с. 54-55.
72. Раскопки буддийских комплексов на Кара-тепе в Старом Термезе - сб. "Археологические открытия 1966 года", М., 1967, с. 311-312.
73. О датировке ранних слоев Тали-Барзу - СА, 1967, № 2, с. 22-28.
74. Паропамисады - СИЭ, т. 10, 1967, с. 867.

1968

75. The Study of Kushan Central Asia and some questions concerning the Chronology of the Kushans in Soviet Historical Science - Paper on the date of Kanishka submitted to the Conference on the date of Kanishka, London, 20 - 22 april 1960", edited by A.Z. Basham, Leiden, 1968, pp. 293-303, 394-403.
76. Средняя Азия и древняя Индия (историко-культурные взаимодействия и связи) - Доклады отделений и комиссий Географического общества СССР, вып. 5 (этнография), Л., 1968, с. 182-200.
77. Раскопки Кара-тепе - буддийского культового центра кушанского Термеза - сб. "Археологические открытия 1967 года", М., 1968, с. 337-338.
78. Советская археология Средней Азии и кушанская проблема (аннотированная библиография) /Международная конференция по истории, археологии и культуре Центральной Азии в кушанскую эпоху/, чч. 1-2, М., 1968, с. 163-195. на русск. и англ. яз. (совместно с Б.И. Вайнберг, И.Г. Горбуновой и Э.А. Новгородовой).
79. Central Asia in the Kushan Period (Archaeological Studies by Soviet Scholars) /International Conference of the History, Archaeology and Culture of Central Asia in the Kushan Period/. Moscow, 1968, p. 34. (совместно с Г.М. Бонгард-Левиним).

80. Кара-тепе и вопросы истории и культуры кушанской Бактрии - сб. "Тезисы докладов и сообщений советских ученых (Международная конференция по истории, археологии и культуре Центральной Азии в кушанскую эпоху)", М., 1968, с. 58-60.
81. Kara-Tepe and the questions of the History and Culture of Kushan Bactria - "Abstracts of papers by Soviet Scholars /International Conference of the History, Archaeology and Culture of Central Asia in the Kushan Period/", Moscow, 1968, p. 60-62. (англ. перевод № 80).
82. Кара-тепе в Старом Термезе - в кн. "Культура и искусство Средней Азии в кушанскую эпоху. Каталог выставки" (Международная конференция по истории, археологии и культуре Центральной Азии в кушанскую эпоху), Л., 1968, с. 60-62.
83. The Mystery of Kushans and their Lost Empire in Central Asia: who are they? - "Tribune", Colombo (Ceylon), vol. 14, N 39, 1968, p. 18.

1969

84. Археологические работы музея в Средней Азии. Краткая справка. (Государственный музей искусства народов Востока. К 50-летию Музея). М., 1969, 23 стр. (рец. G.Glasser. "East and West", vol. 21, N 1-2, 1971, pp. 157-159).
85. (а) Ред.: сб. "Буддийские пещеры Кара-тепе в Старом Термезе (Материалы совместной археологической экспедиции на Кара-тепе II), М., 1969, 184 стр.
(б) От редактора - там же, с. 5-6.
(в) Основные итоги раскопок Кара-тепе в 1963-1964 гг. - там же, с. 7-31.
(г) фрагменты каменных рельефов и деталей архитектурного убранства из раскопок Кара-тепе 1961-1964 гг. - там же, с. 139-173.
(д) Summary - там же, с. 180-181.
рец.: B. Brentjes, Bibliotheca Orientalis, t. XXVII, NN 1-2, Leiden, 1971, p. 105-106.

Отклик: Н. Humbach, Kara-Tepe - Tochi - Surkhkotai, MSS, Heft 28, 1970, p. 43-50.
рец.: А.М.Мандельштам в СА, 1971, № 4, с. 268-269.
(обзор) G. Glasser, "East and West", vol. 21, 1971, N 1 - 2, p. 159.

86. Даргом и два этапа в истории орошения Самарканда. - НАА, 1969, № 2, с. 147-149.
87. Раскопки Кара-тепе - буддийского культового центра в кушанском Термезе в 1965-1967 гг. - СТЭ, XXX, Л., 1969, с. 63-64.
88. Средняя Азия и древний Иран - сб. "Тезисы докладов Всесоюзной конференции по искусству и археологии Ирана (15-19 декабря)", М., 1969, с. 1-2.
89. Всадники (фрагмент стеной росписи). Пенджикент, кок. VII - нач. VIII в. - в кн. "Сокровища Эрмитажа", под ред. Б.Б.Пиотровского. Л., 1969, № 33 (текст и иллюстрация). /новое издание № 55/.

1970

90. В стране Раксаны и Тимура, М., 1970, 160 стр.
91. Народное и прикладное искусство Средней Азии и Казахстана, М., 1970, 20 стр. (совместно с М.Б.Мясиной).
92. Central Asia in the Kushan Period - Kushan Studies in USSR (Soviet Indology Series, N 3)", Calcutta, March 31, 1970, p. 27-52.
/новое издание № 79/ (совместно с Г.М.Бонгард-Левиним).
93. Kara-Tepe and questions of the History and Culture of Kushan Bactria - "Kushan Studies in USSR (Soviet Indology Series, N 3), Calcutta, March 31, 1970, p.181-182.
/новое издание № 81/.
94. Аджина-тепе - БСЭ, т.1, М., 1970, с. 227, колонка 656.
95. Характерные особенности искусства кушанской Бактрии и их историческая обусловленность - сб. "Тезисы докладов II Всесоюзной конференции по проблемам искусства народов Закавказья, Средней Азии и восточных республик РСФСР", М., 1970, с. 57-58.

1971

96. Исследования буддийского культового центра на холме Кара-тепе в Старом Термезе - сб. "Археологические открытия 1970 года", М., 1971, с. 417-419.
97. Раскопки Кара-тепе в Старом Термезе в 1968 году - СТЭ, XXXIII, Л., 1971, с. 113-114.
98. К вопросу о новом подходе к изучению искусства Средней Азии - "Искусство", 1971, № 5, с. 47-48.
/Отклик: Л.Ремпель. О старом и "новом" подходе к истории искусств Средней Азии, "Искусство", 1972, № 2, с. 37-40/.
99. Согд. - СИЭ, т. 13, 1971, с. 227-228.
100. Спитамен - СИЭ, т. 13, 1971, с. 752 (без подписи).
101. Средняя Азия и ахеменидский Иран - сб. "История Иранского государства и культуры (к 2500-летию Иранского государства)". М., 1971, с. 155-163.
102. Гандхара - БСЭ, т. 6, 1971, с. 108. столб. 311-312 (совместно с А.М.Осиповым).
103. Средняя Азия и древний Иран - сб. "Искусство и археология Ирана. Всесоюзная конференция (1969 г. Доклады)". М., 1971, с. 304-313.

1972

104. Греко-бактрийское царство - БСЭ, т.7, 1972, с.277 (совместно с Г.А.Лугаченковой).
105. Раскопки буддийского культового центра на Кара-тепе - сб. "Археологические открытия 1971 года", М., 1972, с. 517-519.
106. Капители древней Бактрии - СА, 1972, № 2, с. 41-50.
107. Ред.: М., Уилер, Пламя над Персеполием. М., 1972, 142 стр.
(а) Предисловие - там же, с. 3-7.
(б) Библиография - там же, с. 139-140 (совместно с Г.А.Кошеленко)
108. О назначении айртамских рельефов. - СТЭ, XXXIV, Л., 1972, с. 8-10.
109. Раскопки Кара-тепе в Старом Термезе в 1969 году - СТЭ, XXXIV, Л., 1972, с.84-85.

- II0. Рецензия: Искусство народов СССР (История искусства народов СССР. т. I. Искусство первобытного общества и древнейших государств на территории СССР, М., 1971). "Творчество", М., 1972, № 5, с. 22.
111. Two notes on Kushan Bactria - Studies in Indo-Asian Art and Culture, vol. I /Commemoration Volume on the 69th Birthday of Asharya Raghu Vira/, New Delhi, pp. 253-260.
- II2. К открытиям на Кара-тепе - "Искусство", 1972, № 7, с. 63-66.
- II3. Сасаниды в правобережной Бактрии - Тохаристане в IV-V вв. - ВДИ, 1972, № 3, с. 185-190 (совместно с Б.М.Вайнберг).
114. The Study and Restoration on the Iranian and Central Asian Museum Material in the VTSNIKR - Sixth International Congress of Iranian Art and Archaeology. Oxford, 10-16th september 1972" (Summaries of Papers to be delivered at the...), (1972, p. 27
- /совместно с И.П.Гориным и А.В.Ивановой/.
- II5. Central Asia and Achaemenid Iran - там же, p. 81.
- II6. (а) Ред.: сб. "Буддийский культовый центр Кара-тепе в Старом Термезе" (Материалы совместной археологической экспедиции на Кара-тепе (III)). М., 1972, 176 стр.
(б) От редактора - там же, с. 5-7.
(в) Итоги раскопок Кара-тепе в 1965-1969 гг. - там же, с. 8-61.
(г) Работы на Кара-тепе в 1970-1971 гг. Предварительное сообщение - там же, с. 67-100.
(д) Summary - там же, с. 170-171 /рец. В. Brentjes, Bibliotheca Orientalis, t. XXX, N 5-6, sept.-nov. 1973, p. 500-501/.
- II7. О характерных особенностях искусства кушанской Бактрии - СТМИНВ, вып. VI, М., 1972, с. 75-83.
- II8. Кара-тепе в Старом Термезе. Итоги работ 1961-1971 гг. - сб. "Тезисы докладов на секциях, посвященных итогам полевых исследований 1971 года", М., 1972, с. 260-262.

1973

- II9. Раскопки Кара-тепе - буддийского культового центра кушанского Термеза - сб. "Археологические открытия 1972 года", М., 1973, с. 470-471.
- II0. Место буддийских институтов в системе древнего города Средней Азии. - сб. "Древний город Средней Азии. Краткие тезисы докладов к заседанию на конференции", Л., 1973, с. 29-31.
- II1. Место буддийских институтов в системе древнего города Средней Азии. - сб. "Тезисы докладов сессии, посвященной итогам полевых археологических исследований 1972 года в СССР", Таш., 1973, с. 104-106. /вариант № 120/.
- II2. Калаи-Мир - БСЭ, т. II, 1973, с. 191, столб. 559. /новое издание № 62/ (без подписи)
- II3. Кангюй - БСЭ, т. II, с. 322, столб. 953-954. (новое издание № 64) /без подписи/.
- II4. Ред.: сб. "Сообщения ВЦИЛКР", вып. 28, М., 1973, 328 стр.
- II5. О периодизации истории искусства Средней Азии в древности и средневековье. - сб. "Тезисы докладов II Всесоюзной конференции по искусству и археологии Ирана на тему "Проблема периодизации искусства Ирана и его взаимосвязь с искусством других народов в средние века (12-23 ноября 1973 года)", М., 1973, с. 8-10.
- II6. Тараз - СИЭ, т. I4, с. 118 (1973 г.) /без подписи/.
- II7. Термез - СИЭ, т. I4, с. 194 (1973 г.) /без подписи/.
- II8. Тохаристан - СИЭ, т. I4, с. 359 (1973 г.) /без подписи/.
- II9. Уструшана - СИЭ, т. I4, с. 895 (1973 г.) /без подписи/.
- II0. Кушанское царство - БСЭ, 3-е изд., т. I4, с. 64 (совместно с Г.А.Пугаченковой).

1974

- II1. Раскопки буддийского культового центра на холме Кара-тепе в Старом Термезе - сб. "Археологические открытия 1973 года", М., 1974, с. 491-492 (совместно с Н.С.Сычевой и др.).

132. О работе совместной археологической экспедиции Государственного Эрмитажа, Государственного музея искусства народов Востока и ВЦНИЛКР в Южном Узбекистане - "Реставрация и хранение музейных художественных ценностей (реферативный сборник)", вып. I (4), М., 1974, с. 41-43 /без подписи/.
133. Античный мир, его традиции и элементы в истории культуры и искусства Средней Азии - сб. "Античность и античные традиции в культуре и искусстве народов Советского Востока (III Всесоюзная конференция по проблемам искусства народов Закавказья, Средней Азии, Казахстана и восточных республик РСФСР. Тезисы докладов)", М., 1974, с. 38-35.
134. Искусство Средней Азии. Древний период. VI в. до н.э. - VII в. н.э. М., 1974, 256 стр.
135. О работе отдела научной информации и переводов ВЦНИЛКР - сб. "Организация и методика информационной деятельности в отрасли", М., 1974, с. 47-49.
136. Конференция по иранскому искусству и археологии - НАА, 1974, № 3, с. 230-232.
137. The Capitals of Ancient Bactria - "East and West", New Series, vol. 23, N 3-4 (sept.-dec. 1973), Roma, 1974, pp. 265-277.
/слегка видоизмененный вариант № 106/.
138. Работы по изучению, консервации и реставрации художественных памятников Средней Азии - НАА, 1974, № 5, с. 230-232 (совместно с И.П.Гориным и Л.А.Лелековым).
139. Массагеты - БЭ, 3-е изд., т. 15, с. 450, столб. 1337.

1975

140. О культурных связях древней Средней Азии с домусульманским Египтом (к постановке вопроса) - сб. "Древний Восток", сб. I, М., 1975, с. 299-307 (Resume - с. 317).
141. Изучение буддийского культового центра II-IY вв. н.э. - Кара-тепе (Старый Термез) - Сообщения ВЦНИЛКР, 29, М., 1975, с. 100-105.
142. Исследования Кара-тепе - буддийского культового центра II-IY веков в Старом Термезе" - Археологические от-

- крытия, 1974 г., М., 1975, с. 512-513. (совместно с А.Ф.Бердниковым, В.В.Вертоградской, Л.К.Сергеевой).
143. Полевые исследования в Старом Термезе - "Реставрация и хранение музейных художественных ценностей. Реферативный сборник", вып. 6 (9), М., 1974 (вышел в августе 1975 г.), с. 24-25.
144. Кара-тепе и вопросы истории и культуры кушанской Бактрии - сб. "Центральная Азия в кушанскую эпоху", т. II, М., 1975, с. 103-107.
145. Information sur les problemes de la conservation et de la restauration des monuments d'art dans la presse Sovetique apres la guerre (les Theses du rapport) - "Comite pour la conservation de l'ICOM. 4-me Reunion triennale, Venise. 1975 (75/12/6 - 1, 2, 3).
/совместно с Л.В.Болковой).
146. (а) Ред.: сб. "Новые находки на Кара-тепе в Старом Термезе (Материалы совместной археологической экспедиции на Кара-тепе /IY/)", М., 1975, 200 стр.
(б) Раскопки комплекса Б в 1972-1973 гг. - там же, с. II-29 (совместно с Л.К.Сергеевой).
(в) Summary - там же, с. 168-170.

1976

147. Средняя Азия и античность - сб. "XIY Международная конференция античников социалистических стран. Тезисы докладов. Ереван. 1976, 18-23 мая", Ереван, 1976, с. 412-414.
148. К вопросу о разногласиях в периодизации истории искусства Средней Азии - сб. "Искусство и археология Ирана, II", М., 1976, с. 195-205..
149. Исследование буддийского культового центра II-IY вв. на холме Кара-тепе. - сб. "Археологические открытия 1975 года", М., 1976, с. 535-536. (совместно с А.Ф.Бердниковым, Н.М.Асавиной, С.А.Узяновым).
150. О северных рубежах кушанской Бактрии - сб. "История и культура народов Средней Азии (древность и средние века)", М., 1976, с. 43-46.

- I51. Согд - БСЭ, 3-е изд., т. 24, кн. I, с. 66.
 I52. Термез - БСЭ, 3-е изд., т. 25, с. 475.
 I53. Изучение буддийского культового центра Кара-тепе в Старом Термезе в 1972-1973 гг. - сб. "Бактрийские древности", Л., 1976, с. 39-43.
 I54. Археолого-реставрационная экспедиция на Кара-тепе в Старом Термезе (Южный Узбекистан), "Реставрация, исследование и хранение музейных художественных ценностей. Реферативный сборник", вып. I, М., 1976, с. 45-46.

П р и м е ч а н и я

- БСЭ - Большая Советская Энциклопедия
 ВДИ - Вестник древней истории
 ВЦНИЛКР - Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных художественных ценностей.
 ИМКУ - История материальной культуры Узбекистана.
 КСИА - Краткие сообщения Института археологии АН СССР
 КСИИМК - Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР
 КСИЭ - Краткие сообщения Института этнографии АН СССР
 МИА - Материалы и исследования по археологии СССР
 НАА - Народы Азии и Африки
 СА - Советская археология
 САГУ - Среднеазиатский (Ташкентский) Государственный Университет
 СГМИНВ - Сообщения Государственного музея искусства народов Востока
 СГЭ - Сообщения Государственного Эрмитажа
 СИЭ - Советская историческая энциклопедия
 СТАВ - Согдийско-Таджикская (Таджикская) археологическая экспедиция
 Тадж.ФАН - Таджикский филиал Академии Наук СССР
 ТАЭ - Таджикская археологическая экспедиция
 BSOAS - Bulletin of the School of Oriental and African Studies (London University).
 MSS - Munchenen Seminar fur Sprachenwissenschaft.

СОДЕРЖАНИЕ

Н.С. Сычева.	Неполивная керамика Средней Азии в собрании ГМИНВ	-	3
Н.П. Чукина.	О технике изготовления централь- но-яванских батиков - тулис	-	32
Т.Б. Шандицева.	Маски народа бамбара	-	49
Т.Б. Шандицева.	Маски народа сенуфо	-	73
Т.А. Шумейко.	Испано-мавританская керамика в собрании ГМИНВ	-	88

Научная жизнь

Государственный музей искусства народов Востока в 1975-1976 гг.	-	98
Участие сотрудников Государственного музея искусства народов Востока в археологических экспедициях 1975 г.	-	108
Краткий отчет о работе сотрудников ГМИНВ в архе- ологических экспедициях 1976 г.	-	129
Библиография трудов Б.Я. Ставиского (к 50-летию со дня рождения)	-	133

Подписано к печати 20/XII-1978 г. А-15265
Объем 9,5 л. л. Уч.-изд. л. 7,84. Тир. 600 экз.
Зак. 389. Цена 1 р. 20 к.

Офсетное производство 3-й типографии
издательства "Наука"
Москва К-45, ул. Жданова, 12/1

Цена 1 р. 20 к.

мр 90