

СА-708  
Н-34

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ  
ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

НАУЧНЫЕ  
СООБЩЕНИЯ

Выпуск XIII

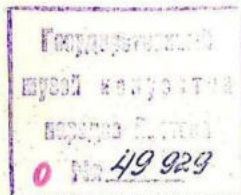
Москва 1980

СА-908  
Н-34

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

Выпуск XIII



Издательство "Наука"  
Главная редакция восточной литературы

Москва 1980

ПЕЧАТАЕТСЯ ПО РЕШЕНИЮ  
УЧЕНОГО СОВЕТА  
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ  
ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

Ответственный редактор  
В.В. Федоров

© Государственный музей искусства народов Востока, 1980

Выставка "Восток и русское искусство. Юнец XIX - начало XX века", проведенная в Государственном музее искусства народов Востока, стала заметным явлением в художественной жизни Москвы, привлекла к себе внимание художников, искусствоведов и широкого зрителя. Выставка была экспериментальной по своему характеру, что отразилось как на отборе экспонатов из фондов многих музеев и частных собраний, так и в широте ассоциативных сопоставлений, на которых была построена экспозиция, где одновременно показывались произведения изобразительного и декоративного искусства, творения профессиональных мастеров и предметы народных промыслов.

Научная конференция "Восток и русское искусство", приуроченная к выставке, была связана с ней не только тематически, но и тем, что многие сообщения, на ней прозвучавшие, возникли в ходе подготовки экспозиции, теоретического осмысления ее материалов, наблюдений над работами, собранными в ее рамках.

Выставка "Восток и русское искусство. Юнец XIX - начало XX века" ставила своей целью привлечь внимание зрителей и специалистов к одному из периодов того процесса взаимовлияния и взаимообогащения культур, который с одной стороны уходит своими корнями в далекое прошлое, с другой - подготавливает тот расцвет взаимодействия русского искусства с искусством народов Востока, который в наши дни обрел такой размах и глубину, что существенным образом определяет своеобразие всего нашего искусства. Оно опирается, разумеется, в иных, новых формах на предшествующую традицию, на взаимосвязи культуры русского народа с культурой народов, издавна с ним соседствующих и связанных с ним. Эта взаимосвязь восходит к незапамятным временам. Она прослеживается как в произведениях народного прикладного искусства, так и



в произведениях профессионального изобразительного искусства, в темах и сюжетах, образах и стилистических приемах.

Коллектив ГМИИ занимается изучением этого важного процесса длительное время. Несколько лет назад нашим музеем была проведена выставка "Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе". На ее материале было впервые показано, какое значение для творчества таких больших мастеров, как П. Кузнецов, Р. Фальк, А. Рождественский, А. Волков и др. имело обращение к теме Советского Востока, изучение его истории и быта, его легенд и людей, творческая переработка стилистически-образных особенностей его искусства. Кроме того на многих выставках произведений известных и молодых художников наших среднеазиатских и закавказских республик стало отчетливо видно, какое значение имели для них опыт русского искусства, пример и непосредственные уроки его мастеров, из которых многие связали себя на долгие годы с художественной жизнью этих республик.

По замыслу организаторов эта выставка должна стать началом ряда новых экспозиций, которые продолжат ее тему хронологически и углубят ее дальнейшими сопоставлениями.

Статьи, которые публикуются в настоящем сборнике, либо непосредственно имеют отношение к данной выставке, либо рассматривают проблему взаимосвязи на другом, более широком материале. Они показывают, как широко поле исследования проблематики взаимообогащения искусств наших народов, в какое далекое прошлое уходит его корни, как прослеживаются эти связи на протяжении всего развития нашего искусства, как важна и актуальна эта тематика для сегодняшнего дня нашего искусства.

Широкая научная дискуссия, плодотворный обмен мнениями показали, что история и современное состояние проблемы взаимодействия и взаимообогащения искусства наших народов привлекают все большее внимание нашего искусствознания, что проблематика эта рассматривается и изучается на большом и широком материале. Это радует и вселяет большие надежды, ибо она важна не только для изучения истории искусства, но и для его сегодняшней художественной практики, ибо, быть может нигде, как в ней, так сильно не проявляется плодотворная связь прошлого и настоящего, традиции и новаторства.

Г. П. Попов.

В. Волков  
Е. Львова

#### ПРОБЛЕМА ОРИЕНТАЛИЗМА В ЭКСПОЗИЦИИ ВЫСТАВКИ "ВОСТОК И РУССКОЕ ИСКУССТВО. КОНЕЦ XIX - НАЧАЛО XX вв."

Проблематика, лежащая в основе выставки "Восток и русское искусство. Юнец XIX - начало XX вв.", обширна и многообразна. В ней отражена одна из важных сторон проблемы Восток и Запад.

Вопросы взаимосвязи и взаимодействия культур во всем многообразии художественных традиций разных времен и народов звучат сейчас особенно остро. В последние годы темы: "Восток на Западе" и "Запад на Востоке" привлекают все большее число исследователей, рассматривающих разные их аспекты. Особый интерес представляют здесь историю-культурные процессы. Эти вопросы в той или иной форме возникают при рассмотрении искусства, начиная с самых отдаленных периодов.

От Передней Азии до Алтая бытовал в древности "звериный стиль", отдельные черты которого и поныне существуют во многих видах народного творчества и у народов Востока, и у русского народа. Мотивы борьбы зверей, образы фантастических животных и птиц - все это встречается в русском декоративном искусстве на протяжении веков. Поэтика былин, песен, баллад, сказок полна ориентальных мотивов, порой почти до неузнаваемости переработанных, порой выступающих в виде прямой цитаты. История развития и трансформации одного какого-нибудь растительного или звериного мотива в восточной и русской орнаментике - сама по себе интереснейший предмет



научного исследования. Народный мастер обладал удивительным даром сочетать на первый взгляд несочетаемое, заимствовать, не копируя, впитывать, не впадая в эклектику. Во многих произведениях фольклора не просто упоминаются те или иные восточные реалии (индийская парча, китайские шелка, персидские жемчужные уборы и т.п.), но присутствуют и самобытно переосмысленные образы, общие для культуры Востока и культуры Руси (достаточно сопоставить сюжеты и персонажи многих сказок).

На протяжении веков Средняя Азия была проводником разнородных, часто противоречивых влияний. Индия и Иран влияли на искусство Средней Азии в той же мере, как и греко-эллинистический мир. Проблема искусства эллинистических государств — это в общем смысле также и проблема Востока и Запада. В эллинистических религиях возникали образы греко-азиатских божеств, в качестве нового целого сливались предания и мифы античного и азиатского мира. На Кавказе и в Закавказье часто соприкасались интересы и эстетические нормы Византии и Ирана, и это многовековое соприкосновение религий (зороастризма и буддизма, ислама и христианства), культурных традиций и художественных приемов порождало самобытный стиль.

Вопрос самобытности национального художественного стиля и черты синкретизма в искусстве того или иного народа — одна из сложнейших проблем современного искусствознания, особенно актуальная для изучения советского многонационального искусства.

Как известно, история средневековой Руси характеризовалась интенсивными экономическими, политическими и культурными связями с Византией и Востоком, которые менялись от периода к периоду, но в той или иной форме осуществлялись всегда. Восток и Запад встречались на русской земле. Культурный обмен между Русью и Востоком полностью не прекращался никогда, постоянно существовал вывоз и ввоз художественных ценностей. Оружейное дело и ювелирное искусство восточных мастеров всегда высоко ценились на Руси. Восточные элементы органично и постепенно входили в архитектуру, живопись, скульптуру, и, особенно естественно, в декоративно-прикладное искусство. Даже в северных областях (Новгород, Псков), тяготевших к Западу более, нежели к Востоку,

встречались восточные мотивы. Особенно интересна генетическая связь между скульптурой Владимиро-Суздальской Руси и Востоком: здесь есть и общие фольклорно-мифологические мотивы, а наряду с этим прослеживается и известное родство в самих художественных формах: тановые некоторые принципы художественной орнаментики белокаменной резьбы стен соборов. В. Н. Лазарев не только отмечает в целом ряде своих работ широкое бытование экзотических мотивов, но и указывает их конкретные источники — книги образцов, откуда черпали русские мастера некоторые излюбленные свои образы<sup>\*)</sup>.

Отдельные сюжетно-образные и стилистические аналогии важны как свидетельство непрерывности исторического процесса взаимодействия культур. Связи с древнейших времен носили достаточно широкий характер, они прослеживаются по письменным и археологическим источникам, проявляются во многих областях искусства. Памятники материальной культуры, будь то произведение архитектуры или декоративно-прикладного искусства, являются, как правило, активными носителями самых древних и самых консервативных традиций. Повседневная утварь и предметы роскоши часто поступают на рынок, ими обмениваются и ими торгуют, их ввозят и вывозят. Перенесенный в иную по сравнению с первоначальной средой бытования предмет материальной культуры несет в себе целый кодекс эстетических норм и представлений. Жизнь предмета в новой среде активна: он существует и как самоценный предмет и несет в себе в то же время целый комплекс сложнейшей символики религиозного или мифологического характера. Внешняя форма предмета, его орнаментика порой усваиваются новой средой бытования без проникновения в символический смысл, который она несет.

Восточные ткани и украшения привозились с Востока в

\*) В. Н. Лазарев. Искусство средневековой Руси и Запад (XI-XV вв.) в кн.: В. Н. Лазарев, "Византизм и древнерусское искусство. Статьи и материалы. Наука. М., 1978. В. Н. Лазарев. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. История русского искусства. Т. I, М., 1953.



качестве даров, диковинок и т.п. и становились объектом по-дражания, порой требованием моды, и эта проходящая и вновь возникающая мода увеличивала и без того большой ввоз восточных товаров. Наряду с предметами роскоши, доступными немногим, широко ввозился дешевый рыночный товар, влиявший на массовое искусство.

Особенно органично восточные образы входили в русское народное творчество, насыщаясь новым, чисто русским содержанием: павлины и розы встречаются в резьбе и в игрушке и из народного "наивного" творчества переходят позднее в искусство профессиональное. С середины XIX века ориентальное начало количественно нарастает, а с конца века приобретает качественно новые черты.

Выставка "Восток и русское искусство. Конец XIX - начало XX вв." по замыслу ее авторов (старшие научные сотрудники ГМИИВ Е. Львова и М. Мясина) и художников (В. Волнов и Е. Кравченко) раскрывает лишь некоторые отдельные стороны проблемы ориентализма на русской почве.

Временная выставка, ограниченная реальной экспозиционной площадью музея, не была призвана, да и не смогла бы разрешить все вопросы, возникающие в связи с русским ориентализмом: это дело будущего, дело завтрашнего дня, дело новых выставок и исследовательских работ.

Само применение термина "ориентализм" к русскому искусству - вопрос достаточно сложный; существование и применение этого термина вызывает споры, он только начинает получать права гражданства в нашем искусствоведении. Что именно подпадает под определение "ориентализм"? Какие явления объединяют это понятие? Каковы его хронологические границы?

Выставка, открытая в ГМИИВ, предлагала свое прочтение проблемы ориентализма на русской почве. Под "ориентализмом" в данном случае понимались лишь те явления в русском искусстве, где восточное влияние выражалось не только тематически-сюжетно, но и проявлялось в самом стиле художников, ищущих новые средства выражения.

Ограничив состав выставки строгими хронологическими рамками (1870-1910 гг.), музей имел возможность достаточно широко и полно осветить определенный этап русского искусст-

ва, для которого были характерны поиски нового художественного языка, разрушение устоявшихся схем и шаблонов, обращение к иным, нежели западно-европейские, художественным традициям. Особенно важным было переосмысление народного творчества, включая сюда и самые демократические его виды. Тяга на Восток была не просто веянием времени, но и важным симптоматическим признаком обновления средств изображения искусства. Очень типичен возникающий в это время огромный интерес к искусству первобытных народов; показатель для этих лет и освоение художественного и культурного наследия Востока.

Восток с его иными, чем в Европе эстетическими законами так или иначе преломился в творчестве многих русских художников самых разных направлений.

Понимание Востока со всей суммой его разнообразных традиций было очень широким, объединяло гигантские временные отрезки, множество школ и направлений. Условно можно считать, что в русском освоении Востока было две основных линии, две основных традиции, существовало два Востока. Одно направление брало за исходную точку Восток классический: японская гравюра, китайский средневековый пейзаж в живописи, фарфор и керамика, лаки и шелк в прикладном искусстве<sup>ж)</sup>, другое - восток "дикарский": сюда входило искусство Древнего Востока, первобытных народов и племен и наиболее распространенные и демократические отрасли народного искусства: дубочные картинки, игрушки, простая деревенская и городская утварь - т.е. обычный рыночный товар, встречающийся и на Востоке и в России, часто приходивший с

---

ж) В своем обращении к Востоку сторонники этого направления часто опирались на Запад, где уже с середины XIX века восточное искусство, в первую очередь японская гравюра, входит в моду и все чаще появляется в салонах знати, в антикварных магазинах и в мастерских художников. Открытие искусства Японии происходит одновременно с первыми шагами импрессионистов. Японская гравюра не только произвела огромное впечатление на импрессионистов, но и во многом определила существенные особенности их стиля.



караванами и купцами в Россию из Средней Азии, Ирана, Турции, Афганистана, а порой и из Индии. Достаточно вспомнить знаменитую нижегородскую ярмарку, да и не ее одну.

Для многих теоретиков и практиков искусства, для многих деятелей русской культуры понятие "Восток" совпадало с понятием "примитив", сюда входили и высокая классика и вышечеречисленные отрасли народного искусства, которые только с самого юнца XIX века исследователи начинали включать в область искусства и изучать. Именно в эту пору в связи с интересом к "примитиву" проводятся первые выставки лубка, художники начинают собирать и изучать вывески, возникает интерес к детскому рисунку, к рисованным деюрациям провинциальных фотографий; происходит открытие Н. Пироманашвили<sup>ж)</sup> - Восток и примитив снова оказываются понятиями тождественными. К Востоку обращаются живописцы и графики, ученые и археологи, поэты и философы. Сенсационные открытия археологов, классические издания трудов по истории, культуре и искусству народов Востока и восточный массовый товар, входивший в моду в городском быту, - все это теснейшим образом переплеталось и часто сливалось в одно целостное представление о "Востоке вообще".

Поэтов и художников интересует давно ушедший в прошлое мир древневосточных деспотий (достаточно вспомнить "Ассаргадона" В. Брюсова)<sup>жж)</sup> и ночевой образ жизни, который в это время еще продолжали вести многие народы, жившие на территории окраин царской России.

Многих художников и историков начала века позднейшие исследователи обвиняли в излишней широте и расплывчатости понимания термина "Восток". Но говоря о Востоке в русском искусстве, нужно учитывать, что речь здесь идет, разумеется, не о конкретно-историческом и, тем более, не об этнографическом понимании Востока. Интересно, что для таких

<sup>ж)</sup> Пироманашвили открыли именно московские неоприми- тивисты, творчеству которых созвучен этот художник.

<sup>жж)</sup> На экзаменах в Академии художеств обязательно присутствовала не только славянская, но и древневосточная тематика.

различных по всем своим представлениям художников, как Н. Рерих и Н. Гончарова, их тяга к изучению и осмыслению истории собственной оборачивалась порой своеобразным ориентализмом.

Если у В. Брюсова, у Н. Рериха представления о Востоке основываются на обстоятельном изучении археологических, исторических и литературных источников, на тщательном знакомстве с трудами современных им востоковедов, то у художников-практиков, подобных Н. Гончаровой, восприятие Востока поэтически-образное. Восток при таком его понимании символизирует "варварски-свежее", "первобытно-нерасчлененное", "детски-естественное" начало, т.е. начало, противостоящее классическим западноевропейским эстетическим канонам. Стремление к разрушению устоявшихся схем, к обновлению взгляда на мир, к непосредственности мироощущения и миро- восприятия чаще всего выражалось именно в движении на Восток или совпадало с ним. Рядом с грозно-торжественным историческим Востоком В. Брюсова, с грозным миром "Скифов" А. Блока, с трагическим библейским Востоком А. Ахматовой, с условным персидским Востоком С. Есенина, с изысканно-изощренным Востоком Н. Гумилева, навеянным классической поэзией арабского средневековья, уживался пародийный в своей заочности, легко доступный обывателю Восток чайных магазинов, турецких кофеен, китайских ресторанчиков и японских гостиниц.

"Мы - это Восток", - утверждает Н. Гончарова сначала, - "Мы и Восток", - говорит она потом, имея в виду культурно- исторические общности, которые во многом противостоят тем традициям, что идут из Западной Европы. Однаю, отдавая пальму первенства искусству Востока, двигаясь в своем творчестве на Восток и к Востоку, многие русские художники шли на Восток через Запад. Без знакомства с "новыми французами" нельзя представить себе русскую художественную школу этого времени. Но если "Запад" и отправился на "Восток" раньше, чем Россия, то надо помнить, что для русского художника "Восток" начинался значительно ближе, чем для западноевропейского. Восточная тема в разных вариациях проходит через всю русскую поэзию. Вся поэзия А. С. Пушкина полна восточных образов. Достаточно вспомнить его "Руслана и Людмилу", как-



казские поэмы, сказки и лирические стихи. Тема общения культур звучит в "Памятнике", в селе Михайловском Псковской губернии написан Пушкиным и цикл "Подражание юрану". У него уже существуют романтически приподнятый Восток "Кавказского пленника" и будничныи калмыцкий Восток Оренбургских степей, причем трудно установить, какой для него важнее. Западная Европа осталась для Пушкина мечтой, неосуществленным желанием, а Восток стал частью его судьбы, жизни и творчества, как и для многих других деятелей русского искусства в дальнейшем.

Русские поэты и художники не на пустом месте воздвигали свои ориентальные построения. Они опирались на прочный фундамент культурного обмена и общения прошлых столетий.

Тема "восток и русское искусство" уходит в далекую старину. Проблема связей и взаимодействий и в историческом и в эстетическом плане необъятна и неисчерпаема. Ее не может отразить даже целая серия выставок, потому что каждый шаг назад (в предисторию) и каждый шаг вперед (к нашему времени) сообщает новый поворот этой теме.

Выставка "Восток и русское искусство. Конец XIX — начало XX вв." — одна из первых попыток в этом направлении. Первая попытка была сделана несколько лет назад — выставка "Старейшие русские художники о Средней Азии и Кавказе" (автор М. Мясина). Хотя отбор экспозиционного материала на эту выставку проводился в основном по сюжетно-тематическому принципу, в процессе работы над ней стало ясно, что дух Востока живет не только в тех произведениях, где он присутствует как тема, но и в тех, где нет восточных элементов, деталей и мотивов, а Восток осязаем в самом художественном языке, в самой стилистике произведения.

Подход к Востоку был различен. В первую очередь следует назвать подход историко-этнографический: здесь Восток представлял собой прежде всего экзотический занимательный сюжет с обилием непривычных бытовых деталей. Такой документальный подход характерен для русских художников начала XIX века. Подобное понимание Востока дало множество интересных произведений и сохранило для нас бесценные под-

12

робности уходящего в прошлое обихода — это и произведения искусства, и живые свидетели прошлого, и исторические источники. Отдельные произведения этого рода были и у некоторых передвижников. Этнографически понятия восточные типы есть у В. Сурикова и И. Репина.

Но наряду с таким вполне правомочным подходом к Востоку существует и гораздо более сложное его переосмысление и его влияние на европейское и русское искусство. Восток начинает проникать в сам образный строй произведения, причем речь идет не просто о включении отдельных восточных черт в контекст европейского по всему своему духу произведения, здесь восточное влияние начинает постепенно проникать уже в способ художественного выражения, но еще не меняет коренным образом самой структуры произведения.

На следующей ступени взаимоотношения между русским и восточным искусством значительно усложняются: речь идет уже не только об определенном влиянии, но об активном воздействии на стиль, о проникновении в саму структуру произведения, Восток здесь не накладывается сверху, придавая тому или иному произведению легкую ориентальную окраску, но входит в саму его плоть.

Процесс взаимодействия культур — одна из самых сложных проблем искусствознания в целом. Не исчерпывая всех явлений, характеризующих это взаимодействие, выставка позволила собрать многоплановый материал, показывающий важный аспект формирования нового художественного языка на рубеже веков, когда ориентализм был важной частью этого поиска. Выставка охватывала тот предреволюционный период, когда в искусстве были некоторые предпосылки для взаимообогащения культур, которые реализовались уже после Великой Октябрьской революции.

Главная цель данной выставки — на острых сопоставлениях и столкновениях разнообразного материала выявить стилистическую общность определенных явлений русского и восточного искусства. Речь идет не о прямых заимствованиях, хотя и они порой чрезвычайно поучительны, и не об отдельных восточных цитатах, включенных в контекст русского искусства. Стремление показать само разнообразие подхода к восточной теме продиктовало включение в экспозицию выстав-



ки наряду с образцами высокого искусства и образцов массовой продукции, которые ранее не экспонировались; в этом, не изучавшемся прежде материале особенно отчетливо проявилось поверхностное и по-своему поучительное восприятие Востока. Это позволяет видеть, как рядом с ориентализмом стили существовал ориентализм моды и торговой рекламы, которая быстрее, чем все другие виды изобразительного искусства, улавливала веяние времени и незамедлительно тиражировала на потребу рынка "восточные" мотивы.

Основой экспозиции выставки "Восток и русское искусство" был принцип сопоставлений. Цель ее - выявить связи, помочь ощутить родственные явления, показать плодотворность взаимодействия культур.

По замыслу авторов и художников основную часть экспозиции предвораля небольшой исторический раздел, образно и наглядно вводящий понятия "Восток" и "Восточное влияние", чрезвычайно важные для правильного прочтения выставки. Этот раздел на нескольких тщательно отобранных экспонатах показывал, что сама история взаимодействия русского искусства с Востоком уходит в древность. Эта издревле существовавшая связь проявлялась в самых разных жанрах и видах искусства. Поскольку выставка не обращается ни к древности, ни к средневековью, то лишь несколько примеров служат своеобразным эпиграфом к основной части экспозиции.

Выставку открывает творчество В. Верещагина - крупного художника-реалиста, связи которого с Востоком и восточным искусством общеизвестны. Демократическая и гуманистическая направленность восточных произведений В. Верещагина характерны для лучших традиций передового русского искусства, всегда остро и чутко откликавшегося на социальные проблемы своего времени и социальную несправедливость, последовательно выступавшего против национального угнетения, всегда выражавшего чувство любви и уважения к другим народам. Лучшие русские писатели, художники и ученые никогда не были холодными наблюдателями, досужими и равнодушными туристами в чужом краю, они близки к сердцу принимали его нужды и боли. В творчестве В. Верещагина, связанном с Востоком, важны не только эти тенденции, не только его

14

всегда содержательные темы, огромная точность в передаче тех сторон жизни и быта Востока, которые во многом ушли в прошлое, но и то, что обращение к темам и образам Востока оказало несомненное влияние на сам стиль мастера.

Свойственная В. Верещагину суховато-протокольная форма выражения под влиянием постепенного проникновения в стилистику искусства Востока меняется: сначала в его произведениях появлялись восточные типы, мотивы, орнаменты и, разумеется, сюжеты. На следующем этапе сам повествовательный художественный язык В. Верещагина начал становиться мягче, пластичнее, живописнее. Таким образом, в целом ряде его поздних этюдов с натуры, а особенно в японских пейзажах, появляются новые живописные качества, а не только новые сюжеты и темы.

Ограниченные реальными возможностями музея и его небольшими экспозиционными площадями, авторы показывают русских мастеров прошлого в некоторых ярких проявлениях их таланта и стиля. Передовые русские художники конца XIX - начала XX вв., такие, как И. Репин, В. Серов, В. Полноз, Е. Polenova, М. Врубель и К. Юровин работали во многих жанрах и видах искусства: в живописи и скульптуре, в керамике и мозаике, в пластике малых форм и в монументальных композициях, порой в архитектуре и прикладной графике, в плакате, книжной графике, театрально-декорационном искусстве, в разработке новых типов печатного шрифта. Широта и многогранность их творческих интересов - такая же характерная черта русского искусства этого времени, как и интерес к традициям, питающим русское искусство: к традиции народного творчества и Востока. Интересно, что особенно четко восточная тема и образность прослеживаются в изделиях знаменитых абрацевских мастеровских. Внимание к искусству народных мастеров, попытка подхватить и наполнить новой силой древнюю традицию народного творчества сливается с желанием перенести, творчески переосмыслить, ориентальные особенности в русское искусство. Часто эти тенденции идут рядом, а порой сливаются.

Поэтическое понимание Востока было свойственно многим русским художникам - вспомним строки из писем П. Кузнецова,



стихотворения А. Волкова, отдельные высказывания А. Лентулова. Восток был для них своего рода символом нового взгляда на привычный мир, сказочной призмой, преломлявшей обыденность, через которую новое поколение смотрело на мир. Это поэтическое понимание Востока требовало нахождения точного пластического образа выставки, ее пространственного решения.

Диалектика социального и эстетического, присущий издревле русскому искусству демократизм восприятия жизненных и эстетических категорий и явлений позволили применить в экспозиции принцип сопоставлений: русское искусство сравнивалось с восточным, творчество профессиональных художников с творчеством безвестных народных мастеров. Демократическое понимание жизни находилось в непосредственной связи с формированием нового художественного языка. Именно новая живопись ввела в обиход целый круг явлений, возникающих на стыке искусства и ремесла, отражая не только восприятие русскими художниками Востока, но и некоторые особенности их миропонимания в целом, где существенно важной чертой был отмеченный выше интерес к "наивному" и "дикийскому" искусству. Выставка "Восток и русское искусство" должна была соединить одновременный показ живописи и прикладного искусства и достичь "равноправия" экспонатов, как равноценных явлений художественной культуры. Произведения народного творчества — не только "сырой материал", откуда черпает искусство профессиональное, но и самоценное явление.

При создании такой выставки вряд ли уместным был бы путь прямого сопоставления произведения живописи с тем предметом, который вдохновлял художника. Подбирая экспозиционный материал, авторы выставки первоначально стремились дать подобные прямые сопоставления, например рядом с кузнецовским "Натюрмортом с связане" показать связане с таким же или приближенным к оригиналу узором, но оказалось, что подобное сравнение, оправданное, например, в печатном издании, не годится для построения художественной выставки, обращенной к широкому зрителю. Необходимо было найти единый пластический образ выставки, ее художественный и эмоционально-поэтический строй. Оказавшись перед такой

проблемой, авторы и художники в поисках решения вынуждены были критически пересмотреть устоявшуюся практику выставочной работы — создания отдельных "стенки", что делается при мышлении плоскостном, когда экспозиция решается "кусками", а зритель движется, придерживаясь строго определенной последовательности. Такое плоскостное решение выставки статично в своей основе. Для того, чтобы перейти от плоскости к пространству, необходимо создать особую эмоциональную среду, которая окружала бы зрителя, втягивала его, задавая сам ритм его движения, делало бы его не просто пассивным созерцателем, но заставляла бы смотреть активно, делать сравнения и сопоставлять. Если сравнить решение выставки "по стенкам" с фотографией, то здесь уместней было применить кинематографический подход к теме.

Строя экспозицию по динамическому принципу, авторы стремились проникнуть в психологию зрителя и даже в "механику" его восприятия, старались активизировать восприятие зрителя, словно превращая его глаз в своего рода кинокамеру, меняющую планы, выхватывающую деталь, использующую возможности движения и остановки. Свобода маршрута вызвала сложные ассоциативные ходы, сначала происходило движение с восприятием выставки в целом, затем — остановка с восприятием отдельных деталей. Но при всем динамизме восприятия, выставка имела хронологическую основу построения. Свобода сопоставления и свобода сравнения, создание художественно-пластического образа выставки и особая атмосфера в каждом юмпартименте служили выражению идеи в целом. Весь материал, отвечающий данной теме, в состав выставки разумеется не мог быть включен.

Для создания подобной выставки не подходил как традиционный принцип экспозиции, так и подчеркнута современный или дизайнерский. Последний уместен, правомочен и интересен в тех случаях, когда активное вмешательство художника — конструктора выражает идею выставки и стилистически соответствует ее материалу. Такой путь вполне уместен при экспонировании современного искусства; при экспонировании же ретроспективного материала он мог бы противоречить самому духу и стилю соединенных на выставке произведений. Здесь эта проблема решалась путем создания внутренней конструкции с пре-



дельной ясностью и сопоставлений, с максимальной возможностью выявления особенностей самого материала выставки. Стремление как можно полнее выразить особенности каждого экспоната потребовало организации определенных пространственных взаимосвязей и определенных приемов показа материала. В ходе работы стало ясно, что, исходя из особенностей помещений, стены должны быть отданы станковому искусству. Прикладное искусство: фарфор, стекло, игрушка, медная пластина разместились в прозрачных стеклянных витринах, а горизонтальные низких подиумов стали важным формообразующим элементом — здесь разместились ковры, кошмы и наиболее тяжелые и массивные предметы быта. Станковые произведения как бы соединяли и разъединяли плоскости ковров. Ткани на щитах служили своеобразными паузами и акцентами. Некоторые экспонаты удерживали единство нескольких компартиментов; вынесенный на плоскость стены гигаатский красный иранский ковер объединял разные разделы выставки. Развитие шло по нарастающей. В самой конструкции выставки организация пространства не бросалась в глаза, что было одним из сознательных методов показа экспонатов.

В основе выставки, как уже говорилось выше, лежал поэтический образ с постепенным музыкальным развитием темы, которое определяло сам ритм и даже темп показа, варианты маршрутов, изменение точек обзора. В некоторых разделах выставки были расставлены особые акценты, найдены ключевые точки обзора всей экспозиции в целом или отдельных ее частей.

В разных разделах экспозиции максимальная нагрузка ложилась на живопись, а иногда — на прикладное искусство. Были зрительно найдены особые ключевые точки. Одним таким ключом к правильному прочтению выставки была витрина, где непосредственно сопоставлялись русская икона и миниатюра Ирана. Другой отправной точкой стало творчество М. Врубеля, которому было близко мироощущение и миропонимание Востока: мир складывается из мельчайших взаимосвязанных частей, вселенная — это огромный ковер, где великое соткано из малого <sup>\*)</sup>.

Постепенное нарастание цветовой насыщенности экспозиции было одним из ее основных композиционных принципов. Этот ритм показа экспонатов выражался в цветовом развитии выставки: легкие и мягкие тона первых разделов постепенно насыщаются цветом. Аквафельная прозрачность и легкость сменяется более плотной фактурой. Зал, где были сфокусированы произведения П. Кузнецова, служил своеобразным переходом к предельно насыщенной цветом эмоциональной структуре второго зала, который открывали произведения художников "Бубнового валаета". Как известно, в полной мере живописное дарование П. Кузнецова раскрывается в "Степном" цикле, который часто считают вершиной творчества художника. Здесь мастер нашел и свою новую, никому кроме него не принадлежавшую тему, и, вместе с ней, свой собственный, окончательно сформировавшийся стиль. "Степной" Восток П. Кузнецова с его ясной живописной системой был объединен с "Бухаро-самаркандским" циклом начала 20-х годов и с известным "Натюрмортом с японской гравюрой" — работой, явившейся одной из ключевых точек экспозиции. П. Кузнецов и другие художники "Голубой розы" были сопоставлены с весьма разнообразными образцами восточного искусства: с гравюрой Японии и бурято-монгольскими иконами-бурханами, и с памятниками декоративно-прикладного народного искусства Средней Азии.

Если такие художники как П. Кузнецов, М. Сарьян, Ю. Судейкин, обращаясь к Востоку, в первую очередь воспринимали его классическую линию, то мастера "Бубнового валаета" последовательно и настойчиво вводили в арсенал питающих их твор-

<sup>\*)</sup> Широко известно, что М. Врубель не только был хорошо знаком с предметами восточной роскоши, которые отнюдь не были редкостью в антикварных лавках тех лет, но и тщательно копировал узоры персидских ковров, китайской парчи. На выставке небольшие акварели Врубеля с использованием восточных орнаментальных мотивов или "восточные" по сюжету были сопоставлены с большим иранским ковром, и мягко светящиеся нежно-прозрачные акварели М. Врубеля выдерживали соседство с чрезвычайно насыщенным по цветовому ритму ковром.



чество художественных традиций "низкие" жанры, образцы того, что раньше искусством не считалось.

Творчество П. Кузнецова было показано на выставке в сопоставлении с искусством народов Востока, но с другой стороны полотна П. Кузнецова были сопоставлены с таитянскими пасторалями П. Гогена. Этот мостик, перекинутый к художникам Западной Европы, подчеркивал, что русское искусство тесными генетическими узами связано не только с Востоком, но и с искусством Европы, и с европейским ориентализмом.

Проблема взаимоотношений западного и русского искусства сложна и на данной выставке рассматривалась лишь вскользь. Поставить ее в широком и полном объеме пока еще дело будущего, но начало этому было положено выставкой "Восток и русское искусство. Конец XIX - начало XX вв."

Как уже говорилось, смысловые и эмоциональные акценты падали в экспозиции на разные виды и жанры искусства, выявляя самое важное, самое принципиально существенное. По мере роста цвето-тональной насыщенности экспонируемого живописно-графического материала, прикладное искусство начинало звучать более приглушенно и сдержанно, из активного формообразующего элемента превращаясь в фон, чтобы потом снова достичь наполненного звучания.

Завершал экспозицию раздел, посвященный творчеству художников М. Ларионова, Н. Гончаровой, А. Волкува. Известна тяга всех этих мастеров к примитиву Востока. Именно примитив в их понимании - главный источник нового стиля, и то, что подразумевалось под примитивом русскими художниками начала века и было сосредоточено в этой части экспозиции. Здесь впервые были сопоставлены произведения Н. Пироманашвили, живопись Ирана и работы русских живописцев, которые шли от воплощенных в их произведениях художественных принципов.

Выставка "Восток и русское искусство" представляла собой целостный организм со своими внутренними законами. Решение выставки как единого художественного целого таило в себе интересные и богатые возможности для экскурсионно-лекционной работы. Обилие и разнообразие экспозиционного материала, глубокие ассоциативные ходы, богатство самих жанров и видов искусства, представленных на выставке, сама ее

динамичная и насыщенная композиция позволили разработать несколько вариантов экскурсий, рассчитанных на самого широкого массового зрителя.

В одном из вариантов подобной экскурсии главной стержневой темой стало русское изобразительное искусство начала века, его демократическая новаторская сущность, его упорные поиски новой выразительности, новой пластики и нового содержания. Другой вариант построения экскурсии делал ключевой темой искусство прикладное, народно-декоративное и его растущее влияние на искусство профессиональное. По выставке можно было провести экскурсию по строго хронологическому принципу и по проблемно-теоретическому. Характер экспозиции позволял каждому методисту, лектору и экскурсоводу строить экскурсию, исходя из собственной индивидуальности и специализации.

Широта восприятия выставки держалась на жесткой конструктивной основе. Разнообразие маршрутов, выделение ударных точек, все важнейшие акценты, - было предусмотрено и учтено заранее, а затем диктовало свои методы построения.

В залах выставки была создана своя цветовая и пространственная среда. Живое, динамичное, цветонасыщенное пространство сразу втягивало зрителя в процесс активного восприятия.

Выставка не может, разумеется, заменить монографическое исследование темы. Сама природа, сама специфика выставки иная. Она дает пример зрительной, наглядной, острой постановки проблемы. Экспозиция данной выставки столкнула далекие и по жанру, и по назначению произведения искусства, порою весьма отдаленные друг от друга географические точки и выявила внутреннее родство культур разных племен и народов.

Можно надеяться, что выставка не только привлекла внимание к проблеме, которой была посвящена, но и послужит началом для ее более глубокого изучения, а также организации других выставок на эту тему на материале иных хронологических периодов.



А. Е. Ковалев

## РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ И ВОСТОК

Десять лет XX века

### I

Русское искусство между двух революций необычайно сложно и многогранно. Едва ли можно найти еще такой емкий отрезок истории, когда одновременно существовали и выступали друг против друга многочисленные художественные программы, взаимоисключающие тенденции, школы, группировки, отдельные мастера, общества и целые направления, когда в подобном горниле менее чем за десять лет вызрел и совершился эстетический переворот, равный которому обычно занимает столетия.

Именно в это время зарождается мощное движение за обновление художественного языка во всех областях культуры — в литературе, поэзии, музыке и театре, живописи, графике и декорационном искусстве. Меняется понимание художественной традиции: молодых художников привлекают "нетрадиционные" с точки зрения XIX века пласты художественного мышления и, в первую очередь, искусство допетровской эпохи, икона, народное творчество, шитье, вывеска и лубок. Сдвигается понятие

красоты. В то же время расширяется географический кругозор и, с ростом восприимчивости русских художников, повышается воздействие Запада, мощная инъекция идей которого вполне сравнима по силе с петровскими временами. Усиливается тяга к искусству "примитивных" цивилизаций, архаике, и одновременно укрепляются связи с Востоком, на который зовет историческая необходимость развития самой живописи, равно как и естественное положение самой России, распростертой между Европой и Азией.

Разворачиваясь словно призма и сверкая своими гранями, этот период постоянно попадает в орбиту внимания и, открывая перед исследователем все новые плоскости, ставит проблемы, имеющие большое значение для суждения об искусстве в целом. Сегодня перед нами еще одна грань русской культуры начала века — ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ВОСТОК.

### 2

Стремительная эволюция изобразительного искусства в самом начале века определила жадный интерес деятелей русской культуры к традициям различных стран, их особую чувствительность к различным влияниям, вызванную также желанием вывести национальную живопись из изоляции и поднять ее на европейский уровень. В этом процессе самоутверждения русского искусства в те годы основную роль играл Запад, почва для проникновения художественных идей которого была подготовлена "Миром искусства", стараниями Щукина и Морозова, деятельностью журналов и зарубежными выставками "Золотого руна".

Положив начало сложной диалектике дальнейших событий, мирискусники как бы изнутри прорвали плотину, стоявшую на пути европейской культуры, и этот акт стал осязательным результатом их просветительства. Благодаря заложенному "Миром искусства" началу и активности следующих за ним поколений, Россия за короткое время прошла грандиозный путь, для которого Европе понадобилось столетие. Очень быстро молодые художники подняли русское искусство до уровня мировых держав и к середине 10-х годов, когда "бури и натиск" достигают предела, в России, стоявшей на пороге великого обновления,

совершается эстетическая революция и происходит кардинальный поворот в художественном мышлении, переход от искусства XIX века к искусству века XX. Москва, благодаря политике "открытых дверей", проводимой ранее, становится важнейшим художественным центром, постепенно преодолевает влияние Запада и на этом перекрестке создаются предпосылки для формирования независимой школы живописи.

Однако, наряду с Западом, в ее становлении не меньшая роль принадлежала художественным идеям Востока, первая мощная волна которых, в какой-то мере противостоящая "Миру искусства", совпадает с направлением литературного символизма. Экзотическая романтика Востока привлекает К. Бальмонта, Ю. Балтрушайтиса, А. Блока, В. Брюсова, В. Иванова, М. Кузмина, Д. Мережковского, Н. Минского и многих других поэтов. В сферу их поэтических интересов входили Ближний, Средний и Дальний Восток, Закавказье, Иран, Индия, и собственно Россия, понимаемая как Восток, национальный характер и своеобразии этих стран, фольклор, классика и народное искусство.

Именно символисты на заре нового века открыли русскому обществу поэтический мир Востока, "неиссякаемый источник высших духовных радостей, самобытный мир красоты и ранее неизведанную вселенную", в которой, как писал Валерий Брюсов, "блистали и светились создания подлинно народного творчества".

Непосредственно за поэтами символистами к восточной тематике приходит ряд молодых живописцев-лириков, группировавшихся вокруг журнала "Золотое руно" и устроивших в 1907 году в Москве небольшую выставку под экзотически-примитивным названием "Голубая роза" <sup>1</sup>. Творчество П. Кузнецова, М. Сарьяна, К. Петрова-Водкина, Г. Якулова, С. Судейкина, Б. Анисфельда и других художников стало первым большим и многообещающим этапом в процессе конвергенции двух культур в сфере изобразительного искусства, этапом, для которого были существенны не только многообразие и широта связей, но также, расширение формального и содержательного диапазона живописи. Однако было бы ошибочным считать их неожиданный и резкий поворот к Востоку результатом лишь имманентного развития русского искусства. Проблема стояла много шире и ее истока-

ми были качественные изменения, наметившиеся в общеевропейской культуре прошлого века.

3

Деятельность художников "Голубой розы" и целого ряда близких к ним мастеров принято соединять не только с восточной тематикой, но и с первым в России проявлением осознанного интереса к формам так называемого "примитивного" творчества. Такое сближение не случайно. Действительно, в русской живописи, входящей в систему общеевропейской культуры, как и в последней, сложилась стилевая ситуация, особенность которой стало общее повышение внимания к искусству внеевропейских цивилизаций, примитиву вообще, принципам "первобытной" поэтики. С одной стороны этот феномен стал исторически закономерной фазой художественного развития, внесшей огромный и неоспоримый вклад в эволюцию стиля за счет привлечения новых традиций, влекущей за собой в исторической перспективе ожесточенную борьбу за новые формы. С другой, — коренился в изменении социальной психологии, перевернувшей к концу столетия отношение европейца к собственной цивилизации и естественной жизни "примитивных" народов.

Утрата веры в гармонию и прогресс, опороочность общественных идеалов, всеобщая разочарованность и рост отчуждения, а позже и окончательный разрыв с обществом, — все это вызывало протест против культуры и цивилизации, уход от действительности, бегство на Таити и на Восток, в седую старину, в темные миры индивидуальных образов. Социальные сдвиги стали причиной таких казалось бы несхожих явлений, как бродяжничество Гюгена и ретроспективизм "Мира искусства", но-стальгия и тоска по вишневым садам которого была неотъемлемой частью от острого недоверия к современной эпохе.

Социальный пессимизм, получивший угнетающее распространение, вызвал глубокие изменения в художественном мышлении и принес за собой не поверхностную экзотику, а жизненную потребность, вылившуюся в мощное движение за духовное обновление, в котором "примитивная" жизнь стала идеалом, в котором особенно привлекал "затерянный рай" — состояние естественного, органичного существования.

В то же время реакция на современное общество легла в основу протеста художников против официального, признанного



государством и обывателем массового искусства. Широилось движение за его обновление. Острый конфликт с конформистской эстетикой, стоявшей на пути нового, совмещался с неприязнью к искусству определенных художественных систем — академизму, передвижничеству, импрессионизму, символизму, и уже как следствие возник неостывающий интерес к качественно иным эстетическим системам. Художников все более привлекают искусства Востока, Африки, "примитивных" народов с их искренностью, чистотой, наивностью и внешней "неумелостью" средств художественного выражения. Воспринятые ими формы понимаются как протест, поднимаются как знамя в борьбе против ортодоксального искусства и породившего его общества.

Новое постоянно приходит в буре и начинает с ниспровержения. Так было и в начале XX столетия, когда в тяжких муках, никем не признанное рождалось новое искусство нового века, со своим взглядом на мир, со своими художественными системами и своим отрицанием старого. Молодые мастера подвижнически искали более современные методы и современные формы выражения нового мировоззрения. "... В литературу и искусство пришли люди с кажущимся равнодушием к содержанию, к истине, и установили, как неизбежное правило, что в искусстве важно не "что", а "как", не содержание, а форма. Началась борьба нового со старым. И эта борьба казалась только борьбой консерваторов, приверженцев старой формы, с обновителями искусства, — людьми новых форм. В действительности же это было БОРЬБОЙ В ОБЛАСТИ ИДЕЙ И СОДЕРЖАНИЯ, БОРЬБОЙ НОВЫХ ИДЕЙ И СТАРЫХ<sup>к</sup>, новых переживаний "истины" со старыми... Отказ от старой "правды" XIX века был как раз новой попыткой найти гармонию между собой и миром — чего бы это ни стоило"<sup>2</sup>.\*)

Как бы развивая мысли социолога А. Редько, Ю. Тынянов, хотя и имея в виду прежде всего поэзию, в свою очередь высказывал мысль, что новый стиль — это новое зрение. "И рост этих новых явлений происходит только в те промежутки, когда перестает действовать инерция; мы знаем собственно только действие инерции — промежутки, когда инерции нет, по опти-

ческим законам истории кажется нам тушиком... У истории же тушиков не бывает. Есть только промежутки"<sup>3</sup>.

Действительно, движение истории начинается в момент кризисов. Так было в Европе, так было у нас. Академизм против романтизма, передвижничество против академизма, "Мир искусства" против передвижничества и академизма вместе взятых, выступление "Голубой розы", направленное против кабинетного стилизаторства "Мира искусства", наконец, отрицание "левыми" импрессионизма и символизма и т.д., — в этой бесконечной цепи диалектического развития планомерно отрицались, отбрасывались назад художественные догмы, дискредитировавшие себя художественные течения, и в то же время каждое НОВОЕ художественное явление на заре своего существования НАХОДИЛО выход из тушика, сдвигало с места художественные формы, обнаруживая в них всякий раз новые эстетические возможности.

Новое чувство жизни, новое мировоззрение, новый взгляд на мир диктовали необходимость пересмотра предшествующих художественных систем, вызвали необходимость разработки нового стиля и поворот, происходивший в мировоззренческом плане, неизбежно влек за собой изменение стиля, ибо СТИЛЬ это НОВОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ. Внешне же медленный или быстрый поворот художественного дрезднута находил выражение в поисках новых форм и ниспровержении предшествующего искусства. Однако в такой борьбе необходима опора. Поэтому ширится поиск новых традиций и каждый новый этап использует новый эстетический материал, все глубже разрабатывает мировую традицию, тем самым обогащая искусство в целом. Не случайно Г. Б. Якулов, превосходно понимавший художественную ситуацию, отмечал, что "... новые течения живописи открывают для нас те или иные углы старой живописной культуры... ускользнувшие от предшественников"<sup>4</sup>.

Всякое направление, таким образом, обладает известной самостоятельностью по отношению к авторитетам и, разрабатывая "свои" традиции, нередко привлекает их "через голову" предшественников, не прерывая при этом, а расширяя и обогащая традицию в целом. "Художники нашей эпохи должны разомкнуть все стили, чтобы потом собрать их в новый венок", — говорил Якулов<sup>5</sup>. Ту же мысль высказывал и Тынянов, подчеркивая, что "всякая литературная преемственность есть

<sup>к</sup> Здесь и далее слова выделены в тексте автором статьи.



прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов" 6.

Каждый шаг истории искусства открывает новые источники тем, сюжетов, забытых форм и методов, более приемлемых новому восприятию. Ширится поиск новых традиций и наступает момент, когда получает преобладание то, что прежде было подчиненным. Смещается понятие красоты, отбрасывается классическое наследие. Повышается интерес к примитиву, искусству праисторических "цивилизаций", архаике, детскому творчеству, живописи средневековья; в орбиту искусства втягивается нехудожественный материал: спонтанное творчество неграмотных и душевнобольных. И, наконец, приобретает значение новая красота, очищенная от совершенства, точнее ее некий первичный образ, подобный хлебниковскому "самовитому" слову, внешне свободному от социальных и временных связей.

Широта поиска новых традиций, пришедшая вслед за новым зрением, формировавшимся в России не без "подсказки" Запада, как раз и вызвала к жизни очень своеобразный "ориентализм" российских художников, их тягу к примитиву, их освоение национальной традиции, живущей в народном творчестве. Восток на этом этапе становился символом в борьбе направлений за новое мировоззрение, за поиск гармонии между собой и миром.

#### 4

Венок первенства в этом "хождении на Восток", более менее тесном взаимодействии с его действительностью, философией и культурой, бесспорно принадлежит Павлу Кузнецову — лидеру "Голубой розы", в "Восточной ските" которого органично переплелись и синтезировались завоевания новейшей западной живописи, элементы духовной культуры Востока и русские художественные традиции.

В его искусстве, развивавшемся с середины 900-х годов в русле живописного символизма, на рубеже 10-х годов происходит кристаллизация новой живописной системы и в этом "переломе", наметившемся с 1908 года, вполне ощутимым фактором становятся систематические поездки художника в заволжские степи и Туркестан. Они окончательно определяют поиски Кузнецова и с тех пор Восток становится центральной темой и вершиной его творчества.

Восточная тема Павла Кузнецова, хотя и инспирированная в какой-то мере Гогеном, органически вырастает из его ранней живописи, становится логическим шагом, в котором обретают плоть зыбкие голубо-розовские настроения. Несмотря на внешний возврат к натуре, она фатально вытекает из мировоззрения художника, формирование которого совпадает с периодом символизма, и полностью соответствует его раннему стремлению писать "восход и увядание" 7. Именно в проблематике символизма как художественной системы лежит ключ к пониманию кузнецовских серий, символизма, уводящего от конкретности ситуаций к многозначности образа, ищущего различия сущностного и видимого, внутреннего и внешнего, символизма, с его доминантой созерцательного начала и интуитивно-чувственного восприятия.

На Востоке Кузнецов находит отклик, вернее, СООТВЕТСТВИЕ своим голубо-розовым переживаниям, своим поискам вечных истин, земли, "пребывающей во веки", своей любви к миру, тяге к всеобщей гармонии и покою, своему, чисто кузнецовскому акту мироутверждения. В обращении Кузнецова к Востоку, тесно переплетенном с поэтикой символизма и голубо-розовскими идеалами, обрело конкретность представление художника о счастье, красоте, гармонии, вечном душевном празднике.

В философско-мировоззренческом плане его привлекали такие извечные категории, как единство человека и природы, взаимосвязанная и естественная целостность сущего, первобытная, не замутненная знанием мудрость. Он направился на Восток не за экзотикой, а в поисках общечеловеческих истин и в своем выдуманном Востоке искал ответ на злободневные вопросы, поставленные американизированной цивилизацией.

Мировоззрению Кузнецова, как и его творчеству, свойственна органичность. Оно не составлено из кусков, а выращено, подобно сказочной "Голубой розе". Ту же целостность художник искал и в жизни, предполагая единство между пространством, природой, историей, временем, человеком, и в этом ощущении всеобщей связанности ему оказался созвучен Восток с его созерцанием, надвременностью, ориентацией на природу, эпичностью, естественным бытием мира и человека. Павел Куз-



нецов, принеший на Восток свой художнический метод и нашедший в нем параллели своему мироощущению, в своем стремлении вернуть утраченную гармонию и духовность живописи, формам, краскам и бытию, в попытке воссоединить разорванные связи человека с природой, человека с человеком и человека с самим собой, строил новый красочный миф, живописно-поэтическую утопию.

5

Гармоничный, "голуборозовский" Восток Кузнецова решительно отличается от Востока Мартироса Сарьяна с его насыщенной цветовой гаммой и поразительно резкими цветовыми контрастами. Сарьян разрабатывает свой, индивидуальный вариант Востока, вплоть до 1917 года черная сюжетные мотивы из жизни Туции, Египта, Персии...

Его Восток начинается в плане фантастического мировосприятия, "сказок и снов" периода "Голубой розы", также как и у Кузнецова, в русле живописного символизма. Развиваясь вне плерной линии современного искусства, Сарьян вскоре испытывает воздействие живописной системы Матисса, под влиянием которой намечает выход из декоративного мифотворчества ранних лет. К концу 900-х годов складывается его новая манера, которой свойственны лаконизм, предельное обобщение образа, четкий абрис фигур и предметов, плоскостная трактовка пространства и двумерная пластика, что в еще большей степени связывает Сарьяна с французской школой, особенно с живописью Ван Гога или эстетикой Гогена или Бернара.

Восток Сарьяна, в отличие от мягкой, лиричной живописи Кузнецова, целиком построен на жестких цветовых контрастах, и такая система, основанная на столкновении цветовых плоскостей и аранжировке цвета по принципу диссонанса, выдавала несомненное воздействие французских "диких", которых художник в те годы мог в изобилии видеть у Дюкина или на выставках "Золотого гуна".

Сарьян более, чем Кузнецов связан с натурой и, хотя он также творил свои живописный миф, миф этот ближе реальности, несмотря на то, что в его полотнах всегда есть существенный элемент фантастики. Как и Кузнецов, Сарьян - синтетик. Он максимально обобщает природу, нередко сводит ее к знаку, до-

стигая при этом предельной простоты и плакатной броскости. Однако в восточной тематике художник ищет не гармонию, а диссонанс, точку опоры композиционной оркестровке живописных масс и игре чистых красок.

Художественная система Сарьяна много больше чем у Кузнецова связана с современным искусством Франции, у последнего эти связи замаскированы, у первого выступают вполне отчетливо. И если Кузнецов - европеец, нашедший на Востоке умиротворение, то Сарьян, ученик Европы, так же находит полное соответствие своему художническому методу и национальному темпераменту.

6

Своеобразное, но по духу совершенно противоположное толкование Востока предложил еще один мастер "Голубой розы" - С.Ю. Судейкин, в "Восточной сказке" которого можно видеть иронически-насмешливый, костюмированный вариант живописной ориенталистики с установкой на сказочно экзотику и близкий по духу позднему мирискусничеству.

Иным, чем у Кузнецова, Сарьяна, или Судейкина было восприятие Востока К.С. Петровым-Водкиным, в 1907 году побывавшим в Сахаре и Северной Африке. Этюды, привезенные из этого путешествия и впервые экспонировавшиеся в петербургском "Салоне" Сергея Маковского в 1908-09 гг., отражали кратковременную установку на почти импрессионистическую непосредственность восприятия и демонстрировали реалистическую линию развития художника, уводящую в сторону от "салонной мистики". Его Восток вполне конкретен, и в таких этюдах, как "Айша", "Семья кочерников", "Оазис в апреле", "Кактусы", "Олеандры", или "Пальмовая аллея в Старой Бискре" заметно стремление художника к передаче первичного впечатления, видимого, а не сущего.

Соприкосновение с востоком не имело принципиального значения для формирования зрелого стиля Петрова-Водкина, как, скажем у Сарьяна, или Кузнецова, оставаясь всего лишь незначительным эпизодом его дореволюционного творчества. "Африканская серия" создавалась в промежутке между посещениями Италии (1905) и Парижа (1908), оставившими более ощутимый след и непосредственно подготовившими такие этапные вещи, как "Берег", "Колдуньи", "Сон", "Купание красного коня", -



полностью вобравшие склонность Петрова-Водкина к символическому обобщению и многозначности образа.

Более существенный след оставил Восток в творчестве Г.Б. Якулова — художника, стоявшего несколько особняком в новой русской живописи, и который, подобно Сарьяну, сумел органически сплавить культуру Востока и культуру Запада. Отмечая это обстоятельство, А.В. Луначарский подчеркивал, что именно такое сочетание "определило всю судьбу, всю работу и все творчество Якулова"<sup>8</sup>. Служивший в период русско-японской войны на Дальнем Востоке, Якулов вынес оттуда свою эстетическую теорию. Те же истоки имела его концепция происхождения стилей, согласно которой специфика линейных и цветовых ритмов зависит от национальных и психических особенностей различных народов.

Якулов более, чем кто-либо в искусстве этого времени, испытал воздействие принципов восточной эстетики. Из Манчжурии привез художник свою теорию "разноцветного солнца", которая легла в основу его понимания стилей и в какой-то степени нашла воплощение в хорошо известной картине "Скачки", впервые показанной в марте 1907 года на выставке МТХ. Сущность его теории заключалась в подходе к живописи с точки зрения свето-цветовых ритмов, множественности колебаний цвета и его насыщенности. Такое понимание колорита находило отклик в параллельной разработке симультизма Робером Делоне, его "Симультанных окнах" и "Циркулярных ритмах", открывших собою один из путей развития современной живописи.

Наиболее отдаленная, в сравнении с названными выше художниками, связь с Востоком может быть отмечена в творчестве представителей русской колонии в Мюнхене. В.Кандинский несомненно черпал из сокровищницы восточного духа, миропонимания, философии и эстетики, взяв оттуда некоторые посылы для своей живописной программы, основанной на символике цвета и форм. За исключением своей поездки в Тунис в 1903 году, Кандинский вплоть до 1930 года не имел непосредственных контактов с Востоком, однако и он в "Восточной сноте" (Арабах) — картине 1911 года из собрания Картинной галереи Армении и в ряде других работ, вплотную подходит к восточной тематике. Несколько в другом плане разрабатывал эту тему А.Г. Явленский, почти забытый у нас художник, искавший в

ориенталистике опору своим красочным построениям, тесно связанным с традицией французских "диких".

7

Второй этап, или, скорее, параллельное течение в живописи начала 10-х годов, лишь относительно связанное с движением русской культуры в сторону восходящего солнца, совпадает с поисками следующего поколения молодых живописцев, пришедших на смену "Голубой розе" в диалектической спирали художественного развития. Эта линия существенно отличается от первой и дает пример чисто теоретического обращения к Востоку, понимаемому как некое отвлеченное начало, соединенное в художественных кругах с понятием "ПРИМИТИВ".

Сближение с "Востоком" этой группы художников в известной мере носило декларативный характер и в их призыве отчетливо читалось стремление к обновлению художественного языка, желание очистить искусство от догм и прямолинейно идущих традиций. Основным фактором в данном случае была борьба за новую форму.

Художников уже не интересует прямой контакт с живыми реалиями Востока, как, скажем, это было у Петрова-Водкина, Сарьяна или Якулова. Восток на этом этапе становится крайне расплывчатым понятием, полностью теряет географическую конкретность и чаще всего выступает как осознание художниками "самих себя" в новой живописи, в то же время становясь орудием утверждения национального и независимого от Запада искусства. Если раньше Восток понимался как некое отчужденное и лежащее "во вне" начало, то теперь появляется новая версия — "Восток у нас под ногами", заявленная М.Ф. Ларионовым, Н.С. Гончаровой и художниками их окружения.

Теперь нередко художники апеллируют к "АРХАИЧЕСКОМУ" культуре Востока, привлекая ее поэтику для оправдания формальных или стилизованных поисков, обоснования права на существование иных художественных систем. Если раньше поиск развивался в горизонтальном направлении, то теперь он смещается, уходит по вертикали на глубину к атактистическим пластам, к самым первоистокам культуры. Художников интересует абстрактное, неуловимое и туманное начало, некие архетипы, лежащие в основе художественного языка древних цивилизаций, присудие им методы художественного мышления и формы мироприятия.



Повышается общая тяга к примитиву, появляются стиливые заимствования, архаизмы и подражания, и постепенно складывается ситуация, когда праисторические художественные формы получают современное звучание. Однако это не было возвратом к старому, а только сближением форм и методов, оказавшихся удивительно созвучными новому мировосприятию. Отмечая это явление, как общую тенденцию современной культуры и приводя в качестве примера поэзию Хлебникова, неоднократно уже цитировавшийся нами Ю. Тинянов писал по этому поводу, что "Архаистический язык, брошенный на сегодняшний день, не относит его назад, а только приближая к нам древность, окрашивает его особыми красками. Темы нашей действительности звучат почти по Ломоносовски, — но, странное дело, они становятся этим новее" <sup>9</sup>.

Таким образом, в силу исторической необходимости, древнее искусство внеевропейских культур, в том числе и Востока, с его своеобразным отношением ко всему сущему, оказалось созвучным умонастроению молодых художников, которых привлекали такие его качества, как кажущаяся свобода творчества по отношению к европейской культуре; в то же время — стабильность художественного мышления (канон и преемственность); архаичность миропонимания; потребность в символическом истолковании действительности, преобладавшим над причинным объяснением; духовность и интуиция, в отличие от европейского материализма и рационализма; необычное понимание пространственно-временного континуума, сдвигающее в одну плоскость различные отрезки пространства и времени; отсутствие "классической" перспективы, анатомии и европейской "научности"; декоративная плоскоплоскость и атектоничность, — т. е. весь кодекс художественных норм восточной поэтики, благодаря которому достигалась поразительная жизнённость искусства, неизвестная европейской культуре нового времени.

## 8

С поисками варианта "внеевропейского архаизма" хорошо увязываются симпатии и практическая деятельность представительниц петербургского общества художников "Союз молодежи". Издаваемый ими сборник <sup>10</sup>, посвященный проблематике новей-

шей живописи, в первое время немалое место отводил публикациям, посвященным культуре восточных стран.

В первых двух выпусках были помещены переводы китайской поэзии и воспроизведения персидских миниатюр. Там же печаталась статья В. Матвеева, страстно призывавшего современников к поискам на Востоке "иных, нежели в Европе, скрытых для глаз европейца требований красоты" <sup>11</sup>. Выступавший под псевдонимом "В. И. Марков", этот рано умерший латышский художник, не случайно первым в России успел написать о художественной культуре африканских народов и искусстве острова Пасхи <sup>12</sup>.

Дань восточной проблематике отдавали многие представители "Союза молодежи". Так, художница Д. Варварова, с восторгом отзывавшаяся о культуре Востока и ее умении воссоздавать жизнь непривычными для европейца методами, в своей статье о персидском искусстве писала, что восточный художник, "не помышляя о передаче реальной жизни, исключительно пластическим способом, одним увлечением традиционной формой и линией вне времени и пространства, создает благоухающую жизнь. Этой жизни нам европейцам вряд ли достигнуть при всем нашем желании идти за природой и реальной действительностью" <sup>13</sup>.

С восточной тематикой в плане примитива связывались некоторые работы С. И. Бодуэн-де-Куртене, например, ее картина с изображением Лакшми — индийской богини красоты, фигурировавшая на первой выставке "Буденового валега", или "Часть фриз", показанная на выставке "Союза молодежи" в апреле 1911 года; этюды И. С. Школьника, экспонировавшего на выставке "Союза" 1912 года "Кофейню Менаджи Бел", "Кофейню муллы Сен-Оглы" и этюд Бахчисарая; и в какой-то степени картины П. Н. Филонова, аналитический метод которого и стремление к неким "первоосновам" еще Николай Бурлюк выводил из средневековой традиции, русского лубка и миниатюры, идеографического письма и искусства Африки, Монголии, Индии <sup>14</sup>.

И все же, несмотря на свою увлеченность Востоком, "Союз молодежи", по крайней мере в теории, быстро пересматривает свою ориентацию, все больше входя в контакт с идеями новейшей западной живописи, и на страницах его изданий все чаще встречаются имена итальянских футуристов, кубистов и экспрессионистов, от Ф. Т. Маринетти до Ван Донгена.



Совершенно иной и очень своеобразный вариант "ориенталистики" предложили московские мастера во главе с М.Ф. Ларионовым. Последний вводил вполне конкретное понимание Востока, и, включая в него Россию, поднимал это знамя в борьбе за осознание национальных традиций и независимое русское искусство. В своем стремлении на Восток его группа затронула множество важных проблем и, в первую очередь, протянула нить от новейшей живописи к истокам национальной культуры.

Проблема "Восток-Запад" в русском искусстве тех лет стояла необычайно остро и Ларионов одним из первых сделал попытку осмыслить соотношение Европы и Азии в художественном плане, на уровне устойчивых живописных ценностей, доставшихся нам от прошлого. Полагая, что в основе новейшей культуры Запада лежат художественные традиции Востока, которые уже отсюда, в искаженном виде приходят к нам, Ларионов сделал попытку миновать опосредующее влияние Запада и разработать пласты ранее никого не занимавших традиций: русского народного и провинциального искусства, иконы, лубка, вывески...

Такое "возвращение" на Восток Михаила Ларионова и художников его круга, потребовало прежде всего возврата к культурному наследию прошлого и осмысления национальных традиций. Эта проблема была исключительно актуальна в то время, когда Пушкина, Толстого, Достоевского "сбрасывали с парохода современности", и потому в призыве Ларионова звучало явное опасение за судьбы русской культуры.

Взгляды М.Ф. Ларионова с его специфическим пониманием России и Востока, разделяли Наталия Гончарова, И. Зданевич, М. Ле-Данть, Вячеслав Левкиевский, Сергей Романович и другие художники, в 1918 году подписавшие декларацию группы, в которой звучал призыв: "ДА ЗДРАВСТВУЕТ ПРЕКРАСНЫЙ ВОСТОК! ДА ЗДРАВСТВУЕТ НАЦИОНАЛЬНОСТЬ! ...МЫ ПРОТИВ ЗАПАДА..."<sup>15</sup>

Этими же идеями была пронизана и экспозиция "Мишени" — третьей по счету ларионовской выставки<sup>16</sup>, на которой, кстати, отнюдь не случайно, впервые демонстрировались работы доселе никому не известного Нико Пироманавили, "открытого" Ильей Зданевичем в Тифлисе. Они публично провозглашались на диспуте "Мишени"<sup>17</sup> в новой большой аудитории Политехни-

ческого музея; ими же руководствовался сам Ларионов при устройстве двух выставок иконописных подлинников и лубков, на которых демонстрировались лубки русские, персидские, китайские, японские и татарские, заявляя в предисловии к каталогу, что "все это — ВЕЛИКОЕ ИСКУССТВО"<sup>18</sup>. В то время, когда велась широчайшая пропаганда французской культуры, а отрицание художественного наследия считалось "хорошим тоном", для этого нужна была определенная смелость.

С точки зрения связи этой группы с Востоком, представляет интерес концепция развития искусства, выдвинутая Ильей Зданевичем и близкая пониманию истории Ларионовым. Зданевич полагал, что русское искусство сформировалось под влиянием Византии, грузино-армянских образцов и восточных влияний, путь которым открыло нашествие кочевников. В XVIII веке единая раньше культура распадается на народное искусство, основанное на преемственности и мастерстве, и городское, ориентированное на Европу. Следовательно, по Зданевичу, задача современного художника — вернуть искусство в лоно исконно восточных, национальных традиций и соединить расходящиеся все больше ветви единой некогда культуры.

#### Ю

Именно такую миссию пытался осуществить Михаил Ларионов, живописная концепция которого строилась на синтетическом сплаве новейшей живописи с теми элементами традиционного искусства, которые продолжали жить в сюжетной городской вывеске (художественные достоинства которой, кстати, он первым оценил и понял), в "наивном реализме" крестьянского искусства, в деревянной резьбе, вышивке, живописи на донцах, лубке, глиняной игрушке. В этой "топорной" работе, понимаемой ранее как "пошлой и площадное искусство, предназначенное в удел черни", Ларионов нашел неиссякаемый источник вдохновения, почувствовал неуязвимую красоту и силу национальных форм и, благодаря ей оценил преимущества безвестных художников, их "дерзостное" чувство формы и колорита, и, главное, — национальное своеобразие, которого напрочь были лишены выхолощенные композиции дипломированных академиков.

С тягой к наивным элементам народного искусства связывалась и привязанность Ларионова к детскому творчеству, его



самобытной органичности и фантастике. В нем художник находил наиболее острое и непосредственное восприятие жизни, причем чисто живописное. И в любом случае его привлекало ЕСТЕСТВЕННОЕ рождение художественного образа, не отягощенное европеизированным точным знанием.

В своем стремлении воплотить духовный и материальный мир в ЖИВОПИСНОЙ форме, Ларионов опирался на глубинную восточную традицию, обладавшую огромной жизненной силой и контрастным отличием от традиции поверхностной, направленной в другую сторону. В этом и заключалась принципиальная новизна его живописи, рождавшаяся не в отрицании преемственных связей искусства с прошлым, а, напротив, в углубленном их постижении. Причем использование "готовых" приемов и форм отнюдь не связывалось с утратой чувства современности или стилизаторством — у Ларионова всегда находилось свое решение, новое и современное.

В те годы Ларионову не пришлось непосредственно побывать на Востоке. Однако его неудержимо влекло туда и он то вынашивает идею объединения с восточными художниками, то выдумывает себе мифического покровителя — персидского князя Меджим Салтане, то собирает коллекцию персидских миниатюр, то пишет "лучистый" портрет японской артистки Ганако-Оота, или, наконец, пишет серию полотен и графических работ "Из несостоявшегося путешествия в Турцию" 19.

Одержимость Ларионова выразилась именно в приверженности к художественной традиции, ее остром чувстве, в желании подчинить современное изобразительное искусство нормам поэтики восточной, древнерусской и народной культур, вернуть его в русло национальной самобытности, в попытке поднять "нижние" народное творчество на достойную высоту, найти органическую связь того, что в былые времена было единым.

Для творчества Ларионова особенно характерно взаимодействие традиции и новаторства, и это соприкосновение с художественным гением своего народа художник пронес через всю жизнь, вместе с Н.С.Гончаровой и С.П.Дягилевым преследуя всего лишь одну цель — прославить русское искусство, показать миру его силу, оригинальность и красоту, утвердить мысль, что Россия "НЕ МАЛЕНЬКИЙ КУСОЧЕК ЗАПАДА, А САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ И ГРОМАДНОЕ ЦЕЛОЕ" 20.

## II

Так же, как и Ларионов, Наталия Гончарова видела силу новой живописи в ее традиционности, подразумевая при этом "ту вечную преемственную связь, которая собственно и создает настоящее произведение искусства" 21. Ее также тянуло в Азию и на Восток, причем она полагала, что "во все времена запад Европы в своих лучших проявлениях исходил прямо, или косвенно от Востока, так было в религии (Библия и Евангелие), и искусстве (архаическая Греция и византизм)" 22. В то же время художница считала, что Россия много ближе к Востоку, нежели Запад и стремилась освободить русский дух от рабской зависимости от Европы. Занимая воинственную позицию, Гончарова горячо призывала художников к борьбе против Сезанна, Пикассо и западничества и тут же провозглашала: "Тот источник, из которого черпает Запад — Восток и мы сами... Я отряхнул прах от ног своих и удаляюсь от Запада... Мой путь к первоисточнику всех искусств — к Востоку... Я заново открываю путь на Восток, и по этому пути, уверена, за мной пойдут многие..." 23

Гончарова чувствовала огромную пропасть, отделяющую рациональную культуру Запада и духовную культуру Азии, преимущества "большой любви жителя Востока, в том числе и славянина к синтезу, в понимании окружающего мира и декоративности в его передаче..." В персидских или индусских миниатюрах, японской гравюре, китайских, татарских и русских лубках или скульптурах, по словам Гончаровой, ее привлекала "удивительная монументальность в явлении самых главных характерных деталей, жизненность", возникающая вследствие не копирования, а ВОССОЗДАНИЯ.

В живописи Гончаровой органически совмещались воздействия восточного примитива, иконы, лубка, миниатюры, вышивки, каменных надгробий, полихромной деревянной скульптуры, бронзового литья, византийских мозаик... Все эти традиционные компоненты творчески переплавлялись, перестраивались и выплескивались на огромные декоративные полотна, отличавшиеся яркой праздничностью, четкостью ритмических построений и чисто восточной полихромией.

В ее работах, будь то "жанры" с крестьянской тематикой, религиозные композиции, натюрморты, пейзажи, или, ска-



жем, "Художественные возможности по поводу павлина" (серия работ, в которых павлин изображался во множестве стилей — египетском, китайском, русском, вышивок и лубков), живописная манера постоянно меняется, но везде присутствует Гончарова, и именно это, абсолютно индивидуальное художественное "Я", отмеченное, кстати, вполне определенной национальной характеристикой, обеспечило ей в 1914 году фантастический успех на Западе.

Те же идеи, что и Гончарова, по-своему интерпретировал и развивал А.В.Шевченко, близкий в те годы кругу Ларионова. Видя особую красоту в стройных, простых сочетаниях форм и красок, художник в своей декларации 1913 года писал, что образец подлинного достоинства и красоты — примитив: иконы, лубки, подносы, вывески и ткани Востока, причем слово "примитив" по Шевченко "прямо указывает на восточное происхождение, т.к. в наше время под ним принято подразумевать целую плеяду искусства Востока — Японское, Китайское, Персидское, и т.д." <sup>25</sup>

Полагая, что неопримитивизм явление глубоко национальное, т.к. Россия и Восток связаны с древнейших времен, Шевченко справедливо отмечал, что "дух Востока так вкоренился в нашу жизнь, что подчас трудно сказать, где кончается национальная черта и где начинается восточное влияние" <sup>26</sup>. "Нас называют варварами, азиатами, — заключал Шевченко. — Да, мы Азия, и гордимся этим, ибо Азия, — колыбель народов".

## 12

Говоря о своеобразии "ориентализма" группы М.Ф.Ларионова, нельзя не остановиться еще на одном довольно известном в свое время, но почти совершенно теперь забытом художнике — Михаиле Васильевиче Ле-Данть <sup>27</sup>.

М.В.Ле-Данть был одним из немногих живописцев тех беспоконных лет, "вслепую" искавших выход из кризиса, новых путей в развитии живописи. Его своеобразные теоретические построения, до сих пор не введенные в научный обиход, хорошо иллюстрируют положение дел и существо интересов, созревавших в среде ищущей художественной молодежи.

Выйдя в 1912 году из Академии Художеств и сблизившись с Ларионовым, Ле-Данть несомненно подвергся сильному воз-

действию его идей. Он испытывает жгучий интерес к фрескам, иконе, Византии и Востоку, тщательно штудирует восточные древности, египетские "примитивы", делает зарисовки в собрании Голенищева и петербургском этнографическом музее. Уделяя немалое время теоретическим разработкам, художник чувствовал необходимость выхода из тупика и поэтому искал корни нового искусства в старых традициях, изучение которых и вел в направлении поисков ОБЩИХ ЗАКОНОВ живописи, методов построения картинной плоскости и художественных канониз различных эпох <sup>28</sup>. Он полагал, что эти знания, являющие только исходные точки, должны быть расширены за счет наблюдения природы и могут впоследствии послужить толчком к решению тех или иных живописных задач, поставленных современностью. "Отрицать природу — это значит отрицать самого себя, — все равно, что окружающее без нас и наоборот... Природа (жизнь) и ее отношение к холоту, вот мне кажется самая существенная задача для нас теперь, — писал Ле-Данть Морису Фабри в ноябре 1912 года. — Мы можем подойти к ней с известной подготовкой, взяв ее от древних, расширить эти понятия, дать новые задачи и решать их" <sup>29</sup>.

Пропагандируя целостность искусства, преемственность в его развитии, Ле-Данть на основе сопоставления живописных систем Египта, Ассирии, Византии, Востока, Европы и России, пытался вывести общие законы живописи, присущие ей как системе, и, полагая, что в основе эстетического критерия лежит видоизменяющаяся идея гармонии и ритма, стремился построить ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КАНОН, соответствующий современности, и на его основе вернуть живописи истинное значение, не отрывая ее от действительной жизни <sup>30</sup>.

Он считал, что условность и декоративность — качества, изначально присущие живописи, а отношение искусства к натуре и жизни, пропущенное через строго выраженную художественную концепцию, т.е. канон — производное от эпохи <sup>31</sup>. Утрата же этих качеств, хорошо известных древним культурам, в его понимании увязывалась с декадансом и являла собой упадок, — временной промежуток, когда картина как таковая теряет ценность чисто художественного произведения.

Вот эту-то "чистую художественность", стремясь вывести



живопись из тупика, и пытался обнаружить художник при сравнении "египетского, японского (раннего), буддийского искусства, живописи ранних итальянских и нидерландских примитивов с произведениями позднейшими, которыми окружает нас наша Академия и импрессионистическая живопись" <sup>32</sup>.

13

Не останавливаясь на плодотворности или, напротив, утопичности выкладок Ле-Данте, отметим, что поиск новых живописных форм шел в самых разных направлениях <sup>33</sup> и "Восток", как уже говорилось выше, выступал здесь лишь в качестве поставщика неортодоксальных художественных идей, на какое-то время зашленив многих русских художников от влияния Парижской школы. Но в общем и целом, через группу Ларионова, как в практическом, так и теоретическом планах, впервые устанавливалась связь национальных и восточных традиций с наиболее творческим направлением новейшей живописи. Их воздействие вызвало не только изменение эмоционального восприятия мира как художником, так и зрителем, но и обновление формальных принципов изобразительного искусства.

Борьба же за русское национальное искусство (без привкуса национализма или проповеди национальной исключительности) в первой половине 10-х годов XX века была вполне своевременна — прививка художественных идей Европы шла исключительно активно. Искусству Запада посвящается множество монографий, исследований, диспутов, лекций и рефератов. Работы новейших мастеров Парижа и Мюнхена нередко демонстрируются на московских выставках. В сторону европейского рационализма склоняются многие художники, в том числе К.С. Малевич и В.Е. Татлин.

Не скрывали своих симпатий и ориентации на современное искусство Запада и участники объединения "Бубновы валет", на выставках которого постоянно, вплоть до первой мировой войны присутствовали работы новейших французов — Ле Фоконье, Брака, Пикассо... Их живописный стиль, оплодотворенный "примитивизмом" Ларионова, тяготел к объемно пространственной системе и конструктивности, свойственной западно-европейской художественной традиции, передаче материальной предметности мира и депсихологизации художественного образа, постепенно эволюционируя в сторону повышения пластичности

изображения. Однако и его представители, П. Кончаловский, И. Машков, А. Куприн, А. Лентулов, довольно часто использовали восточную тематику, хотя и разрабатывали ее в плане постсезансовской или фовистской традиции.

В свое время именно "западничество" адептов "Бубнового валета" стало причиной распада только сформировавшегося объединения на два лагеря. Разделение было вызвано образованием двух локальных групп с полирным творческим credo, резко противостоящих друг другу в понимании существа живописи, с различными взглядами на сюжетку произведения и, что особенно важно, имеющих противоположную ориентацию.

Столкновение на первой выставке "Бубнового валета" двух художественных традиций, которые можно условно обозначить, как западно-европейская и собственно восточная, с одной стороны представленная правыми бубновыми валетами, а с другой, — неким "славянофильством" группы Ларионова, с фатальной неизбежностью привело к конфликту и дальнейшему расслоению новейшей живописи на две линии, с 1910 года постоянно присутствовавшие в русском изобразительном искусстве.

С откровенного "западничества" начинала деятельность и группа так наз. "кубофутуристов", во главе с Бурлюками; однако и они вскоре, не без воздействия "панславизма" Хлебникова, все более внимания обращают на Восток и русское национальное искусство. Уже в 1913 году "отец российского футуризма", чугунолитейный Дав. Дав. Бурлюк, декларируя автономность и независимость, провозглашал: "Молодое русское искусство стало на ноги — у Запада и в искусстве великом народном нашей отчизны — мы научились одной великой истине... что надо верить и в свое искусство и в искусство своей Родины, что РОССИЯ НЕ ЕСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОВИНЦИЯ ФРАНЦИИ, что пришла пора провозгласить нашу художественную национальную независимость" <sup>34</sup>.

Аналогичные идеи пропагандировал и Владимир Маяковский, в 1914 году призывавший молодежь к борьбе за создание "свободной академии", выйдя из которой, мы "могли бы диктовать одряхлевшему Западу русскую волю, дерзкую волю Востока!" <sup>35</sup>. И, наконец, говоря об этой группе, нельзя не вспомнить ее идейного вождя, Велемира Хлебникова, "ковавшего



единство Азии" и остро переживавшего "иноземное иго", Хлебникова, призывавшего художников думать "не о греческом, но об АЗИЙСКОМ КЛАССИЦИЗМЕ" и писавшего в 1916 году в "Письме двум японцам", что их руку, протянутую к нам, "встретила рукопожатием наша рука и теперь ОБЕ РУКИ...ВИСЯТ НАД ВСЕЙ АЗИЕЙ КАК ДУГА СЕВЕРНОГО СЯНИЯ"<sup>86</sup>.

-В заключение этого обзора хотелось бы сказать два слова о дореволюционном творчестве Марии Свияжковой, в солнечных и, конечно же "восточных" акварелях которой, можно видеть еще один вариант Востока, вариант, с органично соединивший народные традиции и современную русскую, независимую, "восточную" живопись.

Таким образом, фронт "ориенталистики" в русском изобразительном искусстве 10-х годов XX века необычайно широк. Все мастера эпохи "бури и натиска" так или иначе обращались к Востоку, отдавали дань восточной тематике и, практически без исключения, входили в контакт с его философией, миро-воззрением, искусством, поэтикой и традициями, внося свой большой и оригинальный вклад в дело сближения двух культур.

<sup>1</sup> Открытая 28 марта 1907 года в доме М.С.Кузнецова на Мясницкой "Голубая роза" подвела своеобразный итог совместной деятельности московских художников, впервые оформившейся на саратовской выставке "Алая роза" (1904). В первой и последней выставке "Голубой розы" участвовали А.Арапов, В.Дриттенпрейс, И.Кнабе, Н.Крымсв, П.Кузнецов, Василий и Николай Милиоти, Н.Рябушинский, Н.Салунов, М.Сарьян, С.Судейкин, П.Уткин, Н.Феофилактов, А.Фон-Визев, П.Бромирский и А.Матвеев.

<sup>2</sup> А.М.Редько. Литературно-художественные искания в конце XIX - начале XX века. Л., 1924, с. 3, 7.

<sup>3</sup> Ю.Н.Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 169.

<sup>4</sup> Георгий Якулов. Каталог выставки. М., 1975.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Ю.Н.Тынянов. Поэтика..., с. 198.

<sup>7</sup> "Я восторгаюсь поистинными утрами, дышащими свежес-

тью ароматов. Я провожаю увядающее солнце. Я думаю, что я напишу восход и увядание", - писал Павел Кузнецов В.Э.Борисову-Мусатову в начале 900-х годов. В 10-е годы это стремление по существу не изменилось и нашло выражение в "Восточной теме". - Мастера искусства об искусстве. Т.7, М., 1970, с. 462.

<sup>8</sup> Георгий Якулов. Каталог выставки.

<sup>9</sup> Ю.Н.Тынянов. Поэтика..., с. 82.

<sup>10</sup> Вышло всего три сборника, изданных "Союзом молодежи": апрель 1912 (№ 1), июнь 1912 (№ 2), март 1913 (№ 3). Последний вышел при участии поэтов группы "Тилей".

<sup>11</sup> Владимир Марков (В.И.Матвей). Принципы нового искусства. - "Союз молодежи", сб. первый, второй, СПб., 1912.

<sup>12</sup> Владимир Марков. Искусство острова Пасхи. СПб., "Союз молодежи", 1914; Он же. Искусство негров. Пб., Отдел ИЗО НКП, 1919.

<sup>13</sup> Д.Варварова. Персидское искусство. - "Союз молодежи", сб. 1. По сведениям, любезно предоставленным Е.Ф.Ковтуном, Д.Варварова - псевдоним художницы Варвары Дмитриевны Бусиновой, с 1907 по 1914 годы учившейся в Петербургской академии художеств и участвовавшей на выставках "Союза молодежи".

<sup>14</sup> См. тезисы доклада Н.Д.Бурлюка "Павел Филонов - завершитель психического интимизма". - ОР ГРМ, ф. 121, ед.хр. 18, л. 4.

<sup>15</sup> Манифест "Лучисты и будущники" - в сб. "Ослиный хвост и Мишень", М., 1913.

<sup>16</sup> Выставка картин группы художников "Мишень". Каталог. М., 1913. Была открыта 24 марта 1913 года в Художественном салоне на б. Дмитровке. Для программы Ларионова характерно, что там же демонстрировались детские рисунки из собрания А.В.Шевченко и Н.Д.Виноградова, а так же вывески 2-й артели живописных вывесок. Помимо этого там же была организована выставка иконописных подлинников и лубков, включавшая 633 названия. Предварительно выставка лубков была показана в Училище живописи в феврале 1913 года.

<sup>17</sup> Диспут "Мишень" состоялся 23 марта 1913 года, накануне открытия выставки. Тема диспута: "За Восток и национальность, против западного эпитонства, и в отдельных параграфах - традиция в искусстве, русификация западных форм,



Восток вдохновляет Запад, мы можем непосредственно общаться с Востоком, а не через посредство Запада — наши идеи влияют на Запад, но мы их не чувствуем и т.д." — см. письмо М.Ф. Ларионова М.В. Ле-Дантю. ОР ГРМ, ф. 135, ед.хр.7, л. 7, 7 об.

18 Выставка иконописных подлинников и лубков, организованная М.Ф. Ларионовым. Москва, 1913. Каталог.

19 К этой серии относятся 36 гуашей (ч.с., Париж) и многочисленные картины и рисунки, разбросанные по различным собраниям.

20 Сб. "Ослиный хвост и Мишень", М., 1913, с. 77.

21 Эли Э. инбюри. Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. М., 1912, с. 19.

22 Выставка иконописных подлинников и лубков...

23 Выставка картин Н.С. Гончаровой. 1900—1913. М., 1913. Каталог.

24 Выставка иконописных подлинников и лубков...

25 А.В. Шевченко. Нео-примитивизм. Его теория, его возможности, его достижения. М., 1913, с. 9.

26 Там же, с. 17.

27 М.В. Ле-Дантю родился 27 января 1891 года в с. Чижово Бежецкого уезда Тверской губернии в семье земского врача. С 1908 г. работал в мастерской Я.Ф. Ционглинского, в 1909 поступил в Академию художеств и вскоре вошел в "Союз молодежи". В 1912 году сблизился с М.Ф. Ларионовым. Участник выставок "Ослиный хвост" (1912), "Мишень" (1913), "№ 4" (1914). Осенью 1915 года был мобилизован и 25 июля 1917 года погиб при обстреле поезда близ города Проскурова.

28 "...Пора забыть нам с Вами импрессионизм, — писал Ле-Дантю Е. Сагайдачному в мае 1912 года. — Ищите корни в чужих старых вещах... Ходите каждый день в Эрмитаж и изучайте рисунки на греческих вазах и египтян и не развлекайтесь другими после XII века упадочными формами". ЦГАЛИ, ф. 792, оп. I, ед.хр. 9.

29 Ле-Дантю Морису Фаббри 25 ноября 1912 года. ЦГАЛИ, ф. 792, оп. I, ед.хр. 9.

30 Из записных книжек Ле-Дантю. Там же.

31 Позиция Ле-Дантю находила параллель устремлениям не только художников, но и поэтов. Так В.В. Маяковский приблизительно в то же время писал, что "задача писателя — найти

формально тому или другому циклу идей наиболее яркое словесное выражение. Содержание безразлично, но т.к. потребность нового выражения несет каждый этап времени собою, то и примеры, называемые сюжетом произведения, иллюстрирующим словесные комбинации, должны быть современны". — В. Маяковский. Два Чехова. — "Новая жизнь", П.-М., июнь 1914.

32 М.В. Ле-Дантю. Из записных книжек.

33 В плане тяги группы М.Ф. Ларионова к "примитиву" и "архаическим" художественным системам, представляют известный интерес рассуждения В.А. Оболенского — ученика Московского училища живописи, ваяния и зодчества (1910—1914), участника ларионовских выставок, выдержка из письма которого к М.В. Ле-Дантю довольно точно характеризует сферу приложения интересов и направление поисков молодого поколения художников, созревавшего в стенах Училища перед началом мировой войны. Оболенский пишет: "...Я теперь занимаюсь в библиотеке Училища живописи, разбираю ассирийские и персидские работы и кое-что догадываюсь, но одному страшно трудно... Самый главный вопрос для нас сейчас... найти общую связь между этими знаниями и нашей жизнью, чтобы наши работы не были сухими подражаниями, а жизненными, потому я полагаю бы остановиться над искусством более поздних наций, которые воспринимая все те основные принципы, подчинили их своему миропониманию. Персы. Разбирая их, мы видим, что у них много общего в трактовке картин с египтянами и ассирийцами, однако они подчинили их своим законам жизни. Вы прекрасно знаете до какой степени они жизненны даже для современного перса, точно также и византийские рисунки и русские лубки и иконы. Так зная все элементы (живописные) у египтян и сравнивая их с теми элементами, которыми пользовались более поздние нации, считаясь, конечно с их миропониманием, мы можем отчасти знать, что нам делать и как пользоваться данными знаниями". — ЦГАЛИ, ф. 792, оп. I, ед.хр. 9.

34 Д.Д. Бурлюк. Галдящие "бенуа" и Новое Русское Национальное Искусство. (Разговор г. Бурлюка, г. Бенуа и г. Репина об искусстве). СПб., 1913, с. 12.

35 В. Маяковский. Как бы Москве не остаться без художников. — Газ. Ночь, М., 1914, 20 декабря.

36 В. Хлебников. Письмо двум японцам. 1916. — Собрание сочинений т.У, с. 154—157.



Н. С. Сычева

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ СРЕДНЕАЗИАТСКОЙ  
КЕРАМИКИ КОНЦА XIX - НАЧАЛА XX вв.

Сведения о керамике Средней Азии кон. XIX - нач. XX вв. достаточно скудны и вплоть до начала 60-х годов нашего столетия носят чисто информационный справочный характер (22, 12, 35, 47, 7, 30, 13)<sup>1</sup>. В конце 50-х - начале 60-х гг. появляются специальные работы по керамике, в которых наряду с общими проблемами затрагиваются вопросы, связанные с керамикой кон. XIX - нач. XX вв. (31, 16, 28, 15). Авторы исследований отмечают, что художественная культура Средней Азии этого времени представляет собой, в общем, явление упадка, которое проявляется в потере чистоты стиля, отходе от выработанных традиций, снижении качества выпускаемых изделий и их художественной выразительности. Объяснение этому явлению исследователи видят с одной стороны в том, что в Средней Азии, которая к этому времени практически была присоединена к России, начинают развиваться капиталистические отношения, что незамедлительно сказалось на положении ремесленников и качестве их продукции, а с другой стороны - старый феодальный канон изжил себя и сковывал творческую мысль (42, 20-21, 24, 79, 92).

Непосредственные контакты с русской культурой привели к ломке старого феодального канона, пробудили интерес к поискам новых форм и орнаментальных мотивов. В то же время ломка устоявшихся традиций и поспешность в реализации найденного

"нового" привели к тому, что в прикладном искусстве Средней Азии уже к концу XIX в. наблюдается упадок, появляются изделия, отмеченные чертами эклектичности и помпезности, явно перегруженные декором. Эти признаки времени коснулись и такого наиболее демократического вида декоративно-прикладного искусства, как керамика.

Многие мастера-керамисты находились под влиянием русско-европейского искусства, обращаясь к орнаментам русских ситцев и фарфора. Так, известный самаркандский мастер юнца XIX в. Абду Фаиз Кулолчи делал блюда с рисунком, подражающим узорам тканей фабрик Морозова. Очевидцы отмечают, что уже в 1897 г. на базарах Самарканда трудно было найти блюдо старинного узора (47, 200-201). В то же самое время в отдельных керамических центрах Средней Азии продолжали выпускать посуду, которая славилась не только в Средней Азии, но и за пределами государства Российского. Известно, что, собирая материалы для Всемирной выставки в Париже 1900 г., граф Головин в 1899 г. выезжал в Риштан для заказа местным мастерам изделий, которые по качеству были близки к майолика, выпускаемым на европейских фабриках. Головин считал, что "это производство могло бы найти себе сбыт в европейских городах". (45, 52). Изделия рижтанских мастеров не раз завоевывали серебряные и золотые медали международных выставок (20, 8). Большой известностью пользовались изделия мастеров-керамистов из Самарканда, которые также не раз отмечались на выставках декоративно-прикладного искусства Туркестана, где занимали призовые места (47, 198, 202, рис. 4-5).

Многочисленные образцы керамики Средней Азии кон. XIX - нач. XX вв. вошли в состав музейных коллекций, в том числе, и в коллекции Государственного музея искусства народов Востока. Эта коллекция насчитывает около 70 различных видов чаш, блюд, кувшинов, ваз и составлена из собраний Б. Н. Кастальского, А. С. Умнова, Л. Буря, Д. М. Иофана. Коллекция собиралась в разные годы в различных керамических центрах - Риштане, Ходженте, Шахрисябзе, Самарканде, Катта-Кургане и представляет своего рода выборку, которая составлена в соответствии с личными вкусами ее владельцев. В то же время эта выборка зафиксировала для нас реальное состояние керамиче-



ского производства того времени, так как она составлена из нескольких коллекций. Состав коллекции и географический диапазон ее представляет особый интерес, так как демонстрирует сложности и нюансы воздействия русской культуры на среднеазиатскую, и, в частности, на керамическое производство.

Характерной чертой керамики кон. XIX – нач. XX вв. является, с одной стороны сохранение классических традиций, выработанных в предшествующие столетия, а с другой – введение новых образов, навеянных русской культурой, стремление к конкретной изобразительности, обращение к образам реального мира.

Народные мастера в основном по-прежнему создают классические формы среднеазиатской посуды, следуя принципу утилитарности, целесообразности и совместимости формы, материала и декора. Выпускаются всевозможные по размеру, форме и назначению чаши, блюда, миски, кувшины, корчаги, горшки и т.д. Вместе с тем, некоторые формы, вытесненные в результате завезенных в Среднюю Азию из России изделий из металла, пропадают. К ним относятся лоханы для стирки, чаши для мытья головы, светильники. Так, в нашем собрании не встречается ни одна из трех вышеназванных форм. В то же время появляются новые виды посуды. Так под влиянием вкусов русского населения в Средней Азии стали изготавливать цветочные горшки – гултувак, керамические чайники, вазы сложной формы. Стали копироваться некоторые европейские формы посуды, не свойственные керамике, а связанные с другими материалами, в частности со стеклом. Такова ваза конца XIX в. из коллекции Б.Н.Кастальского на низкой ножке с вытянутым цилиндрическим в верхней части туловом, покрытая подглазурной росписью в виде стилизованного растительного узора, заключенного в круглые розетки или розетки с приостренными концами. Тулово вазы завершается устьем в виде цветка с двумя рядами гофрированных лепестков<sup>2</sup>. Такая форма устья не характерна для керамики Средней Азии и явно заимствована с русского стекла или фарфора<sup>3</sup>. Чужеродность орнамента привела к искусственному приукрашиванию и декоративной перегрузке. Определенные черты украшения отмечают и другую вазу из коллекции Б.Н.Кастальского. Это сосуд цилиндрической крин-

кообразной формы на кольцевой ножке со слегка отогнутым фестончатым краем горла. Нижняя часть вазы оформлена налепами, имитирующими листья и корни, из которых как бы "вырастает" цветочный орнамент, украшающий вазу<sup>4</sup>.

Используя традиционную технику декорировки сосудов – роспись кистью, штамп, гравировку по ангобу, мастера-керамисты создавали орнаменты, которые можно объединить в четыре группы. Первый и самый распространенный орнамент – растительный, второй – зооморфный, третий – геометрический и четвертый – предметно-изобразительный. Первые три вида орнамента представляют собой развитие и новое осмысление классических орнаментальных мотивов. Четвертый вид орнамента появился в Средней Азии под влиянием соприкосновения с русской культурой.

Самым распространенным в керамике Средней Азии кон. XIX – нач. XX вв. был растительный орнамент, наиболее популярным мотивом которого является многолепестковая розетка, чаще всего встречающаяся на блюдах. Из 46 блюд в коллекции 34 украшены росписью в виде розетки. Это один из наиболее древних и общераспространенных на Востоке мотивов, который скорее всего развился из условного изображения солнца или цветка.

Так же часто, как и розетка в росписи керамики применялись изображения цветов, рассеянных по всему полю сосуда или собранных в букеты, либо цветов, стоящих в вазе. Цветы на керамике в значительной степени стилизованы. Цветок представлял собой чаще всего собирательный образ и по форме напоминал скорее розетку, чем какие-то реальные формы. Иногда встречаются ирисы и тюльпаны – классические цветочные мотивы. Появляются и новые мотивы, в частности колокольчики, хорошо известные по русским тканям, вышивкам, фарфору. Обычно этот мотив украшает вазы и кувшины. В собрании музея имеется несколько сосудов с таким орнаментом<sup>5</sup>. Это кувшины с шаровидным туловом, сужающимся книзу, и выским горлом, расширяющимся кверху. Основным элементом росписи являются колокольчики, опущенные головками вниз. Иногда роспись дополняется шашечным узором, расположенным по горлу, или свободно разбросанными ветками между цветами. Такая конкретизация образов цветов объясняется, по видимому,



влиянием печатных рисунков, появившихся во множестве в это время в Средней Азии, а также образцами русского текстиля.

Традиционным элементом в растительно-цветочной орнаментации были цветы в вазе, встречающиеся в основном в росписи блюдов. Мотив вазона с цветами или плодами является классическим и известен уже в росписях Пенджикента VI-VIII вв. (9,96, рис. 6) и в материалах Самарканда X-XII вв. (29, илл. 228). Этот мотив встречается на сфероконасах Средней Азии X-XIV вв.<sup>6</sup>, в росписях мавзолея Гур-Эмир (33, 32I, рис. 150,2) и Биби-ханум в Самарканде (33, 323, рис. 151,2), в мозаичных панно мавзолея Туман-ака в Шахи-Эндже (46,60), в майоликах бухарских зданий XVI в. (43,60), в настенных росписях XV-XIX вв. в помещениях медресе Абдуллахана и Абдулазискана в Бухаре (33,356, рис. 163,1), в старинных зданиях Самарканда (46,60). Кроме того вазон с цветами зафиксирован в ряде гражданских построек самого начала XX в. Достаточно упомянуть комнату для гостей в восьмигранном павильоне загородного дворца Ситораи Махи-Жосса в Бухаре 1911 г. (33, 462, рис. 232), гостиную комнату в доме Усман Ходжи начала XX в. в Бухаре (33,463, рис. 233) или роспись в доме бухарца Мирзы Максуда начала XX в. (33,464, рис.234). Мотив цветочного вазона использовался и в росписи по дереву того же времени, а также в вышивке попон и сузани (46, табл. 5)<sup>7</sup>.

В нашем собрании этот мотив зафиксирован на единственном изделии ходжентского мастера Ходжа Пулат бая. Оно представляет собой блюдо на низкой ножке с волнистым бортом. Дно покрывает роспись по белому фону голубым и лиловым в виде вазы со стоящими в ней ирисами и тюльпанами<sup>8</sup>. Роспись исполнена в свободной манере с нечетким расплывчатым контуром, придающим всей композиции живописный характер.

Иногда на керамике изображались цветущие кусты или букеты цветов, либо разбросанные по всему полю, либо заключенные в розетки. Мотив цветущего куста часто встречается в прикладном искусстве Шах-рисабза и Ферганы, а мотив собранных в букеты цветов был особенно любим в Бухаре. Он встречается здесь и в настенной живописи, и в вышивке сузани (46, 57-59). Кроме Бухары он зафиксирован в среднеазиатских коврах кон. XIX - нач. XX вв. (23, 42) и в Ура-

Тюбе в домах постройки самого конца XIX в. в росписи стен по ганчу. В нашем собрании он встречается единственный раз на блюде из коллекции Б.Н.Кастальского<sup>9</sup>.

Кроме вышеперечисленных растительных мотивов в орнаментации среднеазиатской керамики кон. XIX - нач. XX вв. появляются изображения деревьев. Среди них есть гранатовое дерево, кипарис, а также большие деревья с крупными цветами. В нашем собрании имеется чаша из коллекции Б.Н.Кастальского, на которой воспроизведены упомянутые деревья<sup>10</sup>. Орнамент в виде всевозможных деревьев употреблялся в это время не только в декорировке посуды, но и в вышивке (46,59,61).

Особую группу растительного орнамента составляют знаки, напоминающие знак "пик" карточных мастей. В нашем собрании имеется целая серия сосудов с таким рисунком<sup>11</sup>. Обычно этот знак украшает тулово ваз или бортики блюд. Кроме знака "пик" для росписи посуды гончары использовали и знак "треф"<sup>12</sup>. По-видимому эти знаки играли вспомогательную роль, выступая как заполнители фона, так как их размеры значительно меньше основных элементов орнамента.

Трудно сказать, когда в Средней Азии появляется орнамент в виде карточных мастей. Однако отдельные карточные масти, в частности, знак "червы" известен уже по настенным росписям III в. н.э. из Топрак-калы (29, илл 85). Знаки карточных мастей стали особенно характерны для искусства Средней Азии V-VIII вв. Практически все знаки карточных мастей встречаются в настенных росписях и украшениях тканей в Балалык-тепе (I, рис. 146, 147, 145). Претерпев некоторые изменения, они стали употребляться особенно часто в архитектурном декоре Средней Азии в IX-X вв. (33,229). Знаки карточных мастей хорошо известны нам по самаркандским очагам (33, 127, рис. 47, 1,4, 129, рис. 48,2, 130, рис. 49, 1-6, 8,11,131, рис. 50, 14, 175, рис. 77, 2-4), по облицовочным плиткам VIII-IX вв. (33, 135, рис. 53, 2,6), по бытовым вещам и керамике (33, 132, рис. 51, 9, 12, 150, рис. 64, 3). Они играли значительную роль в орнаментике раннесредневекового Востока и хорошо известны нам, например, по узорам коптских тканей (36, 102, 106, 110). Так или иначе эти знаки были связаны с растительно-цветочной орнаментацией. Например, знак "червы" передавал в древности изображение цветка в ис-



кустестве некоторых народов Востока (28, илл. 67, 21, илл. 78-81), знак "треф" соответствовал изображению ветки с тремя цветками, знак "бубен" и "пик" воспроизводили лист (33, 88). Некоторые исследователи, правда, считают знак "пик" изображением известного древа жизни, которое на протяжении веков претерпело некоторые изменения (36, 122).

Знаки карточных мастей встречаются в конце XIX - начале XX вв. не только в керамике, но и в настенных росписях бухарских построек (35, табл. 23), а также в коврах (23, табл. IV, 7, У, 17, LXXXIX, 13). Иногда знаки карточных мастей использовались для внутреннего заполнения такого популярного на Востоке плода, каким является гранат. Так, например, известны среднеазиатские сузани конца XIX в., в которых гранат дан в разрезе, а зернышки внутри него переданы в виде знаков "червь" или "трефы" (46, рис. 44, 2-5). Этот прием был довольно распространен в искусстве Средней Азии в кон. XIX - нач. XX вв., когда передавался не весь предмет, а только его часть или какой-то его признак. Известно, например, что хорезмийские керамисты в росписи передавали не целиком изображение рыбы, а только какую-то ее часть: морду или хвост (15, 367). В данном случае передана сущность этого многозернистого плода, который издавна в Средней Азии был символом плодородия и часто встречался в искусстве древности и средневековья, вплоть до начала XX в. (9, 96, 23, 97, рис. 42).

Заполнители фона, каковыми являются знаки карточных мастей, обычно небольшие по размеру, в то время как для растительных мотивов в целом характерны укрупненные большие. Укрупняются и традиционные и вновь освоенные мотивы. Традиционный и очень устойчивый мотив среднеазиатского искусства - многолепестковая розетка увеличивается до таких размеров, что по форме напоминает подсолнух. Такова целая серия блюд кон. XIX - нач. XX вв., в основном из Ходжента, центр которых занимает огромная 4-х, 6-ти или 8-ми лепестковая розетка (13). Мастера-керамисты рассматривают блюдо с его изогнутыми стенками как плоскость и поэтому часто растительный орнамент свободно "течет" по стенкам, спускаясь на донце, образуя таким образом единый сплошной узор. Такие блюда представляют собой как бы фрагмент ткани, перенесенный на керамическое по-

ле, но фрагмент законченный и увязанный с керамической формой, когда роспись покрывает сосуд сплошь без выделения борта<sup>14</sup>. В собрании музея имеется блюдо работы мастеров Уста Ивата и Уста Мухаммеда из Шахрисяба кон. XIX - нач. XX вв. По всему полю блюда нанесен узор в виде розеток, исполненных в синей, зеленой, желтой и терракотовой гамме<sup>15</sup>. Узор нанесен таким образом, что бортика почти нет.

Говоря о растительно-цветочной орнаментации, необходимо отметить, что гончары в это время значительно разнообразят свою палитру. Наряду с традиционным сине-голубым цветом в росписи керамики стали использовать самые разнообразные цвета - терракотовый, оливковый, желтый, красно-коричневый, морковный и т.д., подбирая иногда в одном изделии самые неожиданные сочетания, воспроизводящие как бы буйство красок реального мира. Это явление, по-видимому, также объясняется появлением в Средней Азии русских тканей и фарфора с их яркими анилиновыми красителями. Такое смешение цветов ранее практически не встречалось на керамике Средней Азии. Так, например, керамика Раштана и Ходжента славилась своей сине-голубой гаммой, а керамика Шахрисяба и Самарканда отличалась рыже-коричневыми тонами. В собрании музея хранится несколько таких блюд, роспись которых выполнена с применением синего, зеленоватого, коричневого, голубого, желтого, оливкового и кремового цвета<sup>16</sup>.

Из других элементов растительно-цветочной орнаментации, которые часто использовались в росписи керамики, следует назвать всевозможные ветки, завитки, трилистники, побеги, бодом и т.д.

Вторую группу орнаментов составляет зооморфный орнамент. Правда, необходимо отметить, что из зооморфных мотивов практически используются два - птица и рыба. Нет необходимости говорить о том, что птица является одним из наиболее традиционных образов в искусстве Средней Азии, который в течение веков видоизменялся, трансформируясь иногда в растительные формы. Изображение рыбы также можно отнести к классическим традиционным элементам орнамента. Зачастую изображалась только какая-то ее часть или чешуя. Этот мотив известен в Средней Азии уже по памятникам V-VI вв. и в частности по росписи стен Балалык-тепе (I, рис. 138). Встрече-



чается он и на памятниках VI—VII вв., например, мотив рыбы обнаружен на скульптурной панели из Пенджикента (4, табл. XXXII). Кроме того в Пенджикенте есть фрагмент скульптуры в виде блюда с лежащей на дне рыбой, выполненной высоким рельефом (4, табл. XXXII, 2). Изображение рыбы зафиксировано также на керамике Афрасиаба X—XI вв. (29, илл. 230). В керамике Мавераннахра голубой поливы с черной подглазурной росписью XIII—XIV вв. чаще других встречается, как отмечают исследователи, изображения рыбы (29, 300). Известны изображения рыб, прорисованные на сфероконах. Иногда сфероконы заканчивались в виде рыбьего хвоста, или же на них встречались наклейки в виде рыб<sup>17</sup>. Такие же наклейки имелись и на некоторых сосудах-флягах XI—XII вв.<sup>18</sup> Этот образ был, по-видимому, чрезвычайно популярен в народе, так как изображение рыбы имеется не только в керамике: известны также стеклянные флаконы в виде рыбы на Афрасиабе (29, илл. 215). Мотив рыбы введен в орнамент колонны из Обурдона (8, табл. X и XI), головки рыб мы видим в узоре ажурных колец-халка в мавзолее Ясеви (29, 302). Мотив рыб известен и в более позднее время в медночеканных изделиях конца XIX в. (41, 36), а в кон. XIX — нач. XX вв. и в резьбе по ганчу<sup>19</sup>. Изображение рыбы чаще других в росписи применяли гончары Хорезма (15, 367), где этот образ известен с давних времен (40, табл. 56). Иногда рыба изображалась в виде чешуек. Такой прием передачи данного образа отмечен в Средней Азии уже в материалах X—XIV вв., на сфероконах, которые не только заканчивались в виде рыбьего хвоста, но туловище их покрывалось ногтевым орнаментом в виде полудунок, воспроизводящим рыбью чешую. Эта традиция сохранилась вплоть до кон. XIX — нач. XX вв., когда туловище сосудов украшалось аналогичным орнаментом<sup>20</sup>. Кроме того, известна керамика кон. XIX — нач. XX вв. с реалистическим изображением рыбы, которая, как предполагают исследователи, относится к продукции хорезмийских гончаров (16, 73, 170).

Кроме растительного и зооморфного орнамента в декоре керамики кон. XIX — нач. XX вв. использовались и некоторые элементы геометрического орнамента. Наиболее распространенным элементом геометрической росписи являются круги. Рисунок внутри кругов чрезвычайно разнообразен. В основном это

сетчатая штриховка<sup>21</sup>, перлы<sup>22</sup>, радиально расходящиеся из центра лучи<sup>23</sup>, лучи, заканчивающиеся перлами-го рошинами<sup>24</sup>, всевозможные растительные мотивы<sup>25</sup>. Кроме кругов встречаются треугольники, зигзаги, сетки мелких ромбов и квадратов, которыми декорировались в основном бортики блюд<sup>26</sup>. Все вышеперечисленные мотивы составляют древнейший орнаментальный фонд среднеазиатского искусства, который до настоящего времени используется при создании современных узоров (19). Достаточно сказать, что сетчатая штриховка, треугольники и ромбы, покрытые сетчатой штриховкой, известны уже в керамике древнеземледельческих культур Южной Туркмении (43, 34, 44). Во II—I тыс. до н.э. такой прием украшения посуды был широко распространен в Ферганской долине и известен по материалу Чустского поселения (37) и Дальверзинского селища (17). Роспись керамики сетчатой штриховкой сохранилась в Фергане и в IV—I вв. до н.э. (II, 18), а сетчатая штриховка, выполненная техникой лощения, была особенно распространена в кушанское время в Северной Бактрии (39) и в меньшей степени в Согде и Хорезме (10, 38).

Четвертая группа включает в себя орнаменты, которые мы называем предметно-изобразительными. Появление в Средней Азии русских тканей, фарфора как бы дало толчок местным керамистам, их творческой фантазии, сделало более свободным их отношение к традициям, разбудило в них стремление к обогащению традиционной системы орнаментации, познакомило их с новыми композиционными приемами. Все чаще и чаще обращаются керамисты к предметам реального мира, к изображению бытовых вещей. Самый популярным в этом смысле стал орнамент, состоящий из помещенного в центре блюда кумгана (сосуда для чая)<sup>27</sup>, или кумгана и одного или двух ножей по бокам<sup>28</sup>, кумгана, ножа и цветка<sup>29</sup>, двух ножей в окружении цветочного орнамента. Иногда эти предметы передавались очень неумело, так как гончары не имели изобразительных навыков и им изменяло чувство пропорций. Мотив кумганов и ножей был особенно характерен для мастеров Риштана и Ходжента. Из 46 блюд на пяти имеется такое изображение, причем два блюда сделаны руками известного ходжентского гончара Мир Гафура<sup>30</sup>. Очевидцы, побывавшие в Средней Азии в то время, отмечают, что среди гончаров имелись мастера, известные своим стремлением к новым рисункам. Среди риштанских кумганов предста-



вителим такого направления считался Уста Мая-Коб Мулла Го-  
зиев, вводивший в свои работы образцы новых мотивов и орна-  
ментальных композиций, а в Ходженте таким мастером был Мир  
Гафур (30, 46).

Появление мотива кумгана, ножей и чайников по времени  
относится ко второй половине XIX в., когда в Ферганской до-  
лине повсеместно стали использоваться для заварки чая мед-  
ные чайники. Такие чайники вместе с металлическими офтоба  
служили признаком достатка хозяина и его зажиточности и вы-  
ставлялись в стеновых нишах и шкафчиках. Поэтому керамисты,  
следуя вкусам и моде, делали на керамике, которая также  
выставлялась в нишах, изображения этих предметов. Суще-  
ствует мнение, что изображения кумганов и чайников напоминало  
хозяину о том, что после плова гостям надо подать чай (31,  
90). Нож по древним поверьям служил оберегом и отгонял от  
человека злых духов (31, 90). Орнамент, состоящий из кум-  
гана, кувшина, ножей и цветов, воспринимался как ребус, ко-  
торый, вероятно, читался так: дом, в котором ты находишься,  
даст тебе пищу, воду, отдых и охранит тебя от неприятностей  
и зла. Иногда предметные изображения, в частности изображе-  
ния ножей, были настолько стилизованы, что принимали рас-  
тительные формы. Так, например, в самаркандских вышивках  
нож воспроизводился в виде широколопастного листа, а лезвие  
ножа — в виде узкого прямого листа (23, 241). Изображения  
кувшинов известны не только в керамике, но и в сузани (46,  
рис. 51). Кроме того, изображение бытовых предметов — кум-  
ганов, чайников, ножей и т.д. зафиксировано в резьбе по гли-  
не на стенах самаркандских усадеб XIX — нач. XX вв. (33,  
443), в вышивке туркмен (5, табл. 57) и в ковровом орнамен-  
те (23, табл. УП, рис. 20).

Среди остальных предметов реального мира в керамике  
стали воспроизводить изображения дутара, ружья, гребня,  
опахала, двери, домиков (31, 369, 3). Кроме того появляются  
бытовые вещи, символизировавшие гостеприимство: поднос,  
пиаля, самовары и т.д. (41, 39). В редких случаях на блюда  
наносилось изображение каких-нибудь архитектурных сооруже-  
ний или их деталей. В частности в нашем собрании есть блюдо  
с михрабом в центральной части <sup>31</sup>. Правда, в керамике изо-  
бражения архитектурных памятников и их деталей встречается  
гораздо реже, чем, например, в медночеканных изделиях (41,  
58

36, 30, 12). Тем не менее в нашей коллекции имеется массив-  
ная чаша с архитектурным пейзажем, полученная от Б. Н. Кас-  
тальского <sup>32</sup>. Роспись представляет собой сад с цветущими  
и плодоносящими деревьями, кустами, цветами. В саду стоят  
одноярусные и двухъярусные архитектурные сооружения, в од-  
ном случае напоминающие дальневосточные пагоды, в другом —  
русскую церковь с куполом-маковкой. На земле в саду по-  
ставлены большие блюда. Если в живописи цветов, деревьев,  
плодов чувствуется уверенная рука мастера, то архитектурные  
сооружения написаны неуверенно, так как это был непривычный  
для керамистов сюжет. Отсюда нарушение масштабов и несооб-  
людение пропорций. По-видимому, мастер-керамист не только  
никогда ранее не использовал этот вид орнамента в росписи  
посуды, но и никогда не видел тех сооружений, которые по-  
пытался воспроизвести.

Таким образом, анализ орнаментальных мотивов, исполь-  
зуемых гончарами в украшении керамики кон. XIX — нач. XX вв.,  
свидетельствует о том, что среди них преобладали в основном  
традиционные элементы растительного характера: различные  
цветы, розетки, листья, плоды, семена, деревья, кусты, вет-  
ки, трилистники, побеги и т.д. Многие из них появились в  
искусстве Средней Азии еще в раннем средневековье и широко  
использовались на протяжении столетий не только в керамике,  
но и в архитектурном декоре, вышивке, коврах. Из геометри-  
ческих элементов чаще других употреблялись всевозможные  
круги и сетки, также имеющие многовековую историю. Среди  
зооморфных мотивов следует отметить изображение рыбы, вос-  
ходящее к искусству V—VI вв.

Дивучность и широкое распространение вышеперечисленных  
орнаментальных мотивов имеет свое объяснение. Богатый рас-  
тительный орнамент на керамике был образным воспроизведе-  
нием реально окружавшей человека природы. В то же время  
пишный растительный узор, как нам кажется, выражал и идею  
плодородия, щедрости земли, которая в это время передава-  
лась не отдельными символами или суммой разрозненных сим-  
волов, как в древности или средневековье, а богатством рас-  
тительного орнамента, заполняющего иногда всю поверхность  
сосудов. Поклонение силам природы и их обожествление, культ  
земли, солнца, воды, особое отношение к земле, растениям,



цветам, проходит через всю историю многих народов Средней Азии. В какой-то степени это особое отношение к природе сохранилось у среднеазиатских народов и в конце XIX - начале XX вв. Так, например, известно, что у таджиков, носителей древней земледельческой культуры, в некоторых обычаях и обрядах, связанных с земледелием, особое место отводилось цветам. Еще в начале XX в. у них существовал праздник тьяльпана (лола). Во время этого праздника женщины отправлялись к мазарам, рыли возле их стен ямки и по находимым там предметам гадали, родится ли в этом году у них ребенок или нет (25). У таджиков же в это время существовал обычай, согласно которому накануне дня весеннего равноденствия, связанного с началом земледельческих работ, по домам ходили юноши с цветами (32). Обрядовое ношение цветов как бы оповещало крестьян-земледельцев о наступлении весенних работ и было непосредственно связано с обновлением и пробуждением всей природы. Мастер-керамист, безусловно, был тесно связан с миром земледельцев, с теми обычаями и обрядами, которые сопровождали земледельца в его жизни, так как керамические центры - Риштан, Ходжент, Самарканд и др. находились в зонах древнего земледелия. Поэтому, скорее всего растительные орнаментальные мотивы на керамике служили пожеланием счастья, благополучия, изобилия, плодородия. Развитие и преобладающая роль растительного орнамента объясняется отчасти еще и тем, что его элементы - цветы, деревья, травы, плоды и т.д. издавна использовались в народной среде как средство выражения образных сравнений. Недаром поэты сравнивали лик возлюбленной с цветком, кипарис с куполом, а пламя костра с зарослью тюльпанов (33, 522-526). Это был привычный мир народного эпоса, сравнений, метафор, фольклора.

Из традиционных классических зооморфных мотивов были избраны и остались в искусстве XIX - нач. XX вв. только те, что обозначали или передавали идею множественности, а в конечном счете идею плодородия, в частности, изображение рыбы.

Из геометрических элементов чаще других использовался круг и сетчатая штриховка, в основе которой лежит ромб. О символике круга не раз писалось в нашей литературе. Что же касается ромба, то, по мнению некоторых исследователей, он был символом женского начала в природе, символом земли,

растений, а следовательно и плодородия (2).

Таким образом растительный, геометрический и зооморфный орнамент так или иначе был связан с идеей плодородия. Не случайно поэтому одни и те же мотивы встречаются в керамике, текстиле, вышивке, изделиях из металла, в настенной живописи. Среди них можно назвать разнообразные цветы, розетки, круги, перлы, мотив бутта, гранат, тьяльпан, ирис, вазон с цветами, букеты, знаки карточных мастей, изображение рыб, сетчатые узоры. Из общих мотивов, продиктованных временем и появившихся в результате контактов с русской культурой, назовем кувшины, ножи, ружья, домики, опяхала, гребни, музыкальные инструменты.

Соприкосновение русской культуры со среднеазиатской ускорило процесс ломки застоялого характера всей экономики Средней Азии, техники, искусства, способствовало огиранию старого и рождению нового. Правда, были и некоторые издержки, сказавшиеся в разрушении и упадке общего уровня и художественных достоинств произведений народных мастеров и всего декоративно-прикладного искусства в целом. В то же время народные мастера создали яркий декоративный стиль, сломав старый феодальный канон и создав предпосылки для дальнейшего развития народного искусства.

1 Совершенно особое место в этой серии занимает работа М.С. Андреева (3).

2 Ваза хранится в фондах ГМИНБ под № II69 Ш.

3 Такова, например, ваза кон. XIX в. в виде цветка тьяльпана с отогнутыми лепестками, опубликованная в каталоге выставки "Прикладное искусство кон. XIX - нач. XX в." под № I37 (27, 42).

4 Ваза хранится в фондах ГМИНБ под № II70 Ш.

5 Вазы хранятся в ГМИНБ под № 4III Ш из коллекции Б.К. Развадовского и № 4483 Ш из коллекции Д.М. Иофана.

6 См., например, сферокопус № СА-1284 из собрания Эрмитажа.

7 Попоны с орнаментом в виде цветущего вазона хранятся в историко-краеведческом музее г. Бухары.

8 Блюдо хранится в ГМИНБ под № 2296 Ш.

9 Блюдо хранится в ГМИНБ под № II75 Ш.



- 10 Чаша хранится в ГМИНБ под № 1759 Ш.
- 11 Сосуды хранятся в ГМИНБ под №№ 1132 Ш, 1514 Ш, 912 Ш, 1759 Ш.
- 12 См., например, сосуды под № 178 Ш и 1182 Ш из собрания ГМИНБ.
- 13 Блюда хранятся в ГМИНБ под №№ 1159 Ш, 1988 Ш, 1160 Ш, 3719 Ш.
- 14 Таково блюдо работы ташкентских мастеров кон. XIX - нач. XX вв. (З1, III, рис. 21).
- 15 Блюдо хранится в ГМИНБ под № 2292 Ш.
- 16 См., например, сосуды под №№ 1161 Ш и 1912 Ш в собрании ГМИНБ.
- 17 Подобные среднеазиатские сфероконусы опубликованы в статье Р.М. Джанполадян (14, 207, рис. 6) и Д.Д. Букиничца (3, 58, рис. 8). Кроме того, в музее хранятся несколько сфероконусов с окончанием в виде рыбьего хвоста, например, сфероконус под № 1978 Ш, и с накладками в виде рыб, например, сфероконус под № 2305 Ш. Аналогичные сфероконусы хранятся в фондах Эрмитажа под шифрами СА-1284 и СА-1290.
- 18 Фляга с накладками в виде рыб хранится в ГМИНБ под № 436 Ш.
- 19 Известно, что изображение рыб введено в оформление тронного зала Худояр хана в Коканде и дома Ташходжа Асири в Ходженте.
- 20 В ГМИНБ хранится ваза из коллекции Д.М. Иофана с чешуйчатым узором под № 4482 Ш.
- 21 См. блюда из собрания ГМИНБ под №№ 495 Ш.
- 22 См. блюда из собрания ГМИНБ под №№ 1148 Ш и 1988 Ш.
- 23 См. сосуд из собрания ГМИНБ под № 905 Ш.
- 24 См. сосуды из собрания ГМИНБ под №№ 906 Ш, 908 Ш, 909 Ш, 916 Ш, 1514 Ш.
- 25 См. сосуды из собрания ГМИНБ под №№ 4105 Ш, 4109 Ш.
- 26 См. сосуды из собрания ГМИНБ под №№ 4487 Ш, 4493 Ш, 1182 Ш.
- 27 Сосуды хранятся в ГМИНБ под №№ 1624 Ш, 1500 Ш, 1173 Ш.
- 28 Блюдо хранится в ГМИНБ под № 2289 Ш.
- 29 Блюдо хранится в ГМИНБ под № 493 Ш.
- 30 Блюда хранятся в ГМИНБ под №№ 2289 Ш, 1173 Ш.
- 31 Блюдо хранится в ГМИНБ под № 178 Ш.
- 32 Чаша хранится в ГМИНБ под № 1759 Ш.
- 62

1. Альбаум Л.И. Балалык-тепе, Ташкент, 1960.
2. Амброс А.К. Раннеземледельческий культовый символ ("ромб с крючками"), - СА, 1965, № 3.
3. Андреев М.С. К материалу по среднеазиатской керамике, Ташкент, 1926.
4. Белецкий А.М. Новые памятники искусства древнего Пенджикента (опыт иконографического истолкования), - "Скульптура и живопись древнего Пенджикента", М., 1959.
5. Береснева Л.Г. Декоративно-прикладное искусство Туркмении, Л., 1976.
6. Букинич Д.Д. Новые данные о назначении загадочных сферокоических сосудов, - "Социалистическая наука и техника", 1938, 8.
7. Бурдуков Н. Гончарные изделия Средней Азии, СПб., 1904.
8. Воронина В.Л. Резное дерево Зарафшанской долины, - МИА, 1950, 15.
9. Воронина В.Л. Архитектурный орнамент древнего Пенджикента, - "Скульптура и живопись древнего Пенджикента", М., 1959.
10. Воробьева М.Г. Керамика Хорезма, - "Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции", М., 1959, т. IV.
11. Гамбург Б.З., Горбунова Н.Г. Ак-Тамский могильник, - КСИИМК 69, М., 1957.
12. Гребенкин А. О гончарном производстве в Зеравшанском округе, - "Туркестанские ведомости", 1874, № 8-10.
13. Давыдова С.А. Кустарная промышленность России. Отчеты и исследования. СПб., 1894, т. II.
14. Джанполадян Р.М. Сферокоические сосуды из Двина и Ани, - СА, 1958, № I.
15. Екимова В.В. Гончарное производство в Хивинском районе, - "Труды Хорезмской археолого-этнографической экспедиции", М., 1959, т. IV.
16. Жадова Л.А. Современная керамика Узбекистана, М., 1963.
17. Заднепровский Ю.А. Дальверзинское селище, - КСИИМК 69, М., 1957.
18. Заднепровский Ю.А. Городище Шурабашат, - КСИИМК 71, М., 1958.



19. Иванов С.В. О некоторых традициях согдийского декоративного искусства в орнаменте таджиков и узбеков, - "Материалы второго совещания археологов и этнографов Средней Азии", М.-Л., 1958.
20. Коротаев О. У рихтанских мастеров, - ДИ, 1959, № 2.
21. Комеленко Г.А. Родина парфян, М., 1977.
22. Кушакевич А.Н. Гончарный промысел в Ходжентском уезде, - "Туркестанские ведомости", 1871, № 4.
23. Мошкова В.Р. Ковры народов Средней Азии конца XIX - начала XX вв., Ташкент, 1970.
24. Перепелицына А.А. О влиянии культуры русского народа на культуру народов Туркестанского края, - "Труды Среднеазиатского государственного Университета", новая серия, филологические науки, Ташкент, 1954, вып. LI, книга 5.
25. Пещерева Е.М. Праздник тельпана (лола) в сел. Исфара Кокандского уезда, - сб. "В.В.Бартольд и туркестанские друзья, ученики, почитатели", Ташкент, 1927.
26. Пещерева Е.М. Гончарное производство Средней Азии, М.-Л., 1959.
27. Прикладное искусство конца XIX - начала XX века. Каталог выставки, Л., 1974.
28. Пугаченкова Г.А. Искусство Туркменистана, М., 1967.
29. Пугаченкова Г.А., Ремпель Л.И. История искусств Узбекистана, М., 1965.
30. Развадовский В.К. Кустарные промыслы в Туркестанском крае, Ташкент, 1915.
31. Рахимов М.К. Художественная керамика Узбекистана, Ташкент, 1961.
32. Рахимов М.Р. Следы древних верований в сельскохозяйственных обычаях и обрядах таджиков Каратегина и Дарваза в XIX - нач. XX вв., - КСИЭ XXIX, М., 1958.
33. Ремпель Л.И. Архитектурный орнамент Узбекистана, Ташкент, 1961.
34. Сарьяниди В.И. Раскопки жилых комплексов на неолитическом поселении Геоксюр, - КСИА 76, М., 1959.
35. Симаков Н. Искусство Средней Азии, СПб., 1888.
36. Соболев Н.Н. Очерки по истории украшения тканей, М.-Л., 1934.
37. Спришевский В.И. Чустское поселение эпохи бронзы, - КСИИМК 69, М., 1957.
38. Ставиский Б.Я. Раскопки на городище Кулдор-тепе в 1956-1957 гг., - СА, 1960, № 4.
39. Сычева Н.С. Керамика Кара-тепе, - сб. "Новые находки на Кара-тепе в Старом Термезе", М., 1975.
40. Толстов С.П. Древний Хорезм, М., 1948.
41. Фахретдинова Д.А. Декоративно-прикладное искусство Узбекистана, Ташкент, 1972.
42. Фахретдинова Д.А. Прикладное искусство, - сб. "Искусство Советского Узбекистана" (1917-1972), М., 1976.
43. Хлопин И.Н. Верхний слой поселения Кара-депе, - КСИА, 76, М., 1959.
44. Хлопин И.Н. Орнаментальный геоксюрский крест, - КСИА 108, М., 1966.
45. Чабров Г.Н. Туркестан на всероссийских и всемирных выставках (1867-1914 гг.), - "Труды Среднеазиатского государственного Университета", новая серия, исторические науки, Ташкент, 1958, вып. 142, книга 30.
46. Чепелевская Г.Л. Сузани Узбекистана, Ташкент, 1961.
47. Щербина-Крамаренко Н.Н. Гончарное производство туземцев Средней Азии, - "Искусство и художественная промышленность", СПб., 1898, № 3.



### Список сокращений

ДИ	- Декоративное искусство
КСИА	- Краткие сообщения Института археологии Академии наук СССР
КСИМК	- Краткие сообщения Института истории материальной культуры Академии наук СССР
КСИЭ	- Краткие сообщения Института этнографии Академии наук СССР
МИА	- Материалы и исследования по археологии СССР
СА	- Советская археология

Ш.Х.Тохтабаева

### КАЗАХСКОЕ ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО И ЕГО ВЗАИМОСВЯЗЬ С РУССКОИ ТОРЕВТИКОЙ

Ювелирное дело – один из развитых видов казахского народного прикладного искусства – имеет глубокие исторические корни. Археологический материал представляет множество ювелирных изделий эпохи ранних кочевников. Особо яркие металлургические изделия сакского и усуньского периодов, выполненные в технике штамповки, литья, чеканки и инкрустированные цветными камнями и эмалью. Рядом памятников представлено ювелирное искусство гуннской эпохи. Художественные традиции древней торевтики ясно прослеживаются в технике и декоре казахских ювелирных изделий.

В отличие от других видов казахского прикладного творчества, имевших характер домашних промыслов, ювелирное искусство имело черты профессиональной ремесленности. Народный ювелир-зергер должен был пройти предварительное обучение и располагать определенным инструментарием. Если в Средней Азии существовали цеховые объединения ювелиров, то казахские зергеры работали в одиночку. Круг изделий, изготовлявшихся мастерами, был достаточно широк: украшения и детали для костюма, туалетные принадлежности, столовые приборы, бляхи для декорировки поясов, деревянной и кожаной посуды, музыкальных инструментов, оружия, конского снаряжения, мебели. В качестве материала из металлов использовалось в основном серебро, а из камней – сердолик, гранат, бирюза, а также перламутр, коралл, кварц, смальта, цветные стекла и др. В обработке металла зергерами применялись раз-



личные технические приемы: ковка, литье, чеканка, штамповка, тиснение, сквозная резьба, гравировка, ажурная и накладная скань, зернь, чернь, эмаль по оброну, литью, скани, позолота, насечка серебром.

Главной и наиболее важной продукцией казахских зергеров, как и у других народов, являлись украшения. Ювелирные изделия, выполнявшие в прошлом функцию оберегов, являлись необходимой принадлежностью, в особенности женского туалета. Существовал определенный набор ювелирных изделий, придававших художественную завершенность женскому наряду: украшения для головного убора, височные, ушные подвески, ожерелье, браслеты, перстни и украшения для кос.

В целом казахские украшения характеризуются единством образного решения, простотой и умеренностью обработки. Декор, как правило, не перегружает форму, а находится с ней в органической взаимосвязи.

Однако по художественно-стилистическим признакам казахские украшения можно разделить на четыре локальные группы: изделия Западного, Южного, Северного, Центрального и Восточного Казахстана. Каждый локальный комплекс имеет художественные аналогии с металлообработкой других народов. Заимствованные мотивы творчески перерабатывались казахскими зергерами в соответствии с местной художественной традицией. В результате происходило усовершенствование техники, обогащение форм и декора при сохранении прежней композиционной схемы комплекса украшений.

Ирким своеобразием отличается металлообработка Западного Казахстана. Ювелирные украшения данного района выделяются крупномасштабностью, монументальностью, строгостью стили. В основе всех украшений геометрические формы — круг, квадрат, прямоугольник. Так, например, нагрудное украшение — "онир жиек" состоит из соединенных по вертикали цепями трех-пяти прямоугольных или квадратных пластин. Поверхность изделий украшается позолотой, симметрично расположенными кастами со вставкой из сердолика, стекла и накладного геометрическим узором из ложной зерни. Контуры конструкций изделий декорируются орнаментальной пресс-лентой, сканью, что усиливает выразительность ясных геометрических форм. Таким образом, технические приемы сводятся в основном к ли-

нейному штампу и ложной зерни. Западноказахстанские украшения более всего близки к туркменским ювелирным изделиям. Общими художественными признаками являются крупномасштабность форм, введение в декор позолоты, вставок из сердолика, акцентирование форм изделий сканью, напайными орнаментальными пресс-лентами.

Украшения Южного Казахстана родственны узбекским изделиям яркостью композиционного строения, обилием шумящих подвесок, сложной разработкой форм. Традиционно, как и в узбекском ювелирном деле, образование декора из сочетания цветных стекол, бирюзы, голубой эмали, позолоты. В технике превалирует чеканка, сквозная резьба, штамповка и эмаль.

Ювелирное искусство Центрального и Восточного Казахстана в отдельных моментах сходно с североказахстанским, в частности, в применении ажурной скани. Но главными техническими признаками являются чеканка и гравировка. Изделия отличаются простотой, соразмерностью форм и сдержанностью декора. В чеканных узорах преобладают геометрические, космогонические мотивы, в гравированных — растительные. Украшения из Центрального и Восточного Казахстана имеют сходство с киргизскими, башкирскими, алтайскими изделиями.

Пластичность форм, расчлененный ритм композиции свойственны украшениям Северного Казахстана, характеризующимися ажурностью, удлиненностью форм и обязательным наличием подвесок. Особенно формы цепей, состоящие из стержней, перевитых поперек проволокой унизанных коралловыми бусинками. В данном регионе существует три группы изделий, различающиеся по технике и характеру основополагающего декоративного элемента. Так в первую группу входят все ажурные украшения: ожерелье-алка из соединенных подвижно в ряд по горизонтали ажурных медальонов со вставкой и подвесками, ажурно разработанные серьги с подвесками-сырга, браслеты-блезик, застежки — капсырма и украшения для кос — шолпы, а также кольца с накладным филигранным узором. Изделия данной группы близки по технике и декору татарским украшениям.

Главным художественным элементом изделий, входящих во вторую группу, является каст, обычно размером 2х2 см круглой или овальной формы со вставкой из граната, сердолика, смальты, стекла, малахита и других камней огранки "кабашон",



"роза", оправленных "в абдах". Ожерелье этой группы состоит из подвижно по горизонтали соединенных 6-10 кастов с подвесками. Серьги состояются из сцепленных по вертикали двух кастов с подвесками, такими же кастами декорируются в центре застежки-капсырма, плоские браслеты-блезик, перстни-жузик, украшения для кос-шолпы, состоящие из соединенных по вертикали двух медальонов с подвесками из монет. Некоторые изделия второй группы имеют аналогии с русскими украшениями.

Все украшения третьей группы выполнены в технике гравировки с чернью. Отдельные украшения имеют сходство с казахскими изделиями.

Помимо указанных аналогий, в целом казахское ювелирное искусство имеет довольно много точек соприкосновения с торевтикой тюрко-монгольских народов, что исторически закономерно. Но в настоящий момент нас интересует процесс взаимодействия казахского и русского ювелирного производства, протекавший в основном в Северных, Центральных и Восточных областях Казахстана. Как известно, историко-экономические контакты казахов с Россией существовали издавна. С присоединением народов Поволжья к России устанавливается непосредственная связь русских с казахами. С 30-х годов XVIII в. начинается процесс добровольного присоединения Казахстана к России, завершившийся к середине XIX в. Русскими заселяются в первую очередь Северные, Центральные и Восточные области Казахстана.

С середины XVIII века устанавливается меновая торговля. При крепостях, возведенных вдоль правого берега Иртыша, открываются меновые торговые пункты. Таким образом, Казахстан включается в общероссийский рынок, куда из России поставляются товары фабричного производства, а со стороны казахов скот, продукты животноводства, художественные изделия (паласы, тканые, войлочные ковры и т.д.).

На рынке продавались и обменивались также и ювелирные изделия казахских и русских мастеров. Причем русские ювелиры, заботясь о сбыте своих изделий, нередко изготавливали украшения по местным, казахским образцам. Народные ювелиры, как русские, так и казахские, всегда охотно воспринимали достойные внимания новые технические и декоративные приемы.

Казахские зергеры покупали у русских отдельные инструменты: напильники, тиски. В свою очередь, русские переселенцы обогащали свои национальные традиции, заимствуя художественные мотивы у казахов и других народов Средней Азии. Сравнительный анализ ювелирных украшений Северного, Центрального и Восточного Казахстана с русскими изделиями выявляет ряд параллелей в технике, формах и орнаментации.

Одним из общих декоративных приемов является интенсивное введение в декор цветных камней. В Россию мода на цветные камни пришла с Востока в XVIII столетии, в страну ввозят кораллы, сердолики, бирюзу, рубины, гранаты, топазы, большей частью добываемые на Алтае. С введением в декор камней осваивается техника гранения и оправы. Способ оформления камня в русских и североказахстанских украшениях един: огранка "кабашон", "роза", оправы "в абдах". Для казахских украшений такие камни как сердолик, бирюза, являвшиеся амулетами, традиционны и применялись издавна, но техника гранения, видимо, усвоена позднее. Тот факт, что в остальных регионах Казахстана огранка камней плоская и кабашон, а оправы гладкие, свидетельствует об общности развития искусства гранения у русских и казахских мастеров Северного Казахстана.

Следующим сходным художественным приемом является техника эмали по скани, оброну и литью, встречающаяся, в основном, на металлических частях конской сбруи Южного Казахстана. Происхождение данной техники трудно установить, поскольку эмаль издавна была характерна и для России, и для стран Средней Азии, с искусством которых у казахов были более длительные контакты.

Единые мотивы выявляются и в орнаменте. Распространенными узорами в русских и казахских украшениях являются растительная вязь, роговидные завитки, орнаментальные изображения коня, солнца, птиц. Традиционно также введение в декор письменного орнамента. Типичным чеканным узором украшений Центрального Казахстана является "глазковый орнамент" - символ солнца в виде окружности с точкой в центре, а также заштриховка фона изделий мелкими окружностями. Подобный же "глазковый орнамент" и фон "роро" имеют место и в русском ювелирном деле<sup>1</sup>. Сходство орнаментальных мотивов



вов можно объяснить как конвергентность, так и следствием культурного контакта.

Хотя формы ювелирных изделий слабо подвергались изменениям, тем не менее имеется ряд сходных русских и казахских украшений из Северного Казахстана. Так аналогичны формы ожерелий и серег, состоящих из подвижно соединенных каст со вставкой. В ожогах сопоставимых изделиях общий композиционный ритм: горизонтальное строение в ожерельях и вертикальное — в серьгах. Един также характер основного художественного элемента. Касты в сравниваемых украшениях овальной формы со вставкой из камня огранки "кабашон", оправы "в абдах", две противоположные внешние стороны каст декорированы мелкими вставками из бирюзы. Общим традиционным приемом для казахского и русского ювелирного дела является составление серег из подвижно по вертикали соединенных двух дуговиц с подвесками<sup>2</sup>. Характерной деталью ювелирных изделий Северного Казахстана является подвесная цепь своеобразной формы, состоящая из перевитых попереки проволокой стержней, унизанных коралловыми бусинками. Подобной формы цепи известны и в русских украшениях.

При определении центра возникновения той или иной формы украшений или декоративно-технического способа, вероятно, следует ориентироваться на широту их распространения. Точнее, необходимо установить в какой комплекс входит данная форма украшения, характерен ли интересующий нас декоративный прием для местного ювелирного дела и является ли он традиционным. Тот факт, что рассмотренные параллельно с русскими казахские украшения — компоненты определенного локального комплекса, а художественные приемы традиционные для ювелирного Северного Казахстана, позволяет предположить, что в данном случае казахские украшения явились первообразом для аналогичных русских изделий.

Со второй половины XIX века взамен меновой торговли устанавливается денежная система. В Казахстан ввозятся монеты царской чеканки. И с этого времени по всей стране широко распространяется мода на введение в композицию украшений российских монет. Старше различных форм, деформированные подвески сменяются монетами. Причем ценятся монеты именно российские. Эта новомодная деталь оказалась довольно

устойчивой и жизнеспособной вплоть до последнего времени.

Образом рождения новой формы казахского ювелирного украшения в результате культурного обмена с русскими является браслет типа "сагат блезик", имитирующий ручные часы. Сагат блезик представляет собой плоский обруч толщиной 0,5 см с несомкнутыми концами. Расширенная центральная часть браслета передает абрис часов, иногда с изображением циферблата. Бытуют несколько вариантов в имитации часов.

Циферблат часов изображается и на амулетниках — тумарша, распространенных в Центральном, Восточном и Южном Казахстане. Причем, циферблат часто трактуется как солнечный знак, можно сказать совмещается с символическим образом солнца. Возможно здесь выражена идея единства движения, времени и солнца. Очевидно данное изображение наделялось определенным идейным смыслом: напоминало о быстротекущем времени и как магический талисман обеспечивало долголетие, счастье.

Кроме проанализированных аналогий имеются другие родственные русские и казахские украшения, возникшие параллельно в силу общности ассоциаций. Это — серьги и высокие подвески в виде солнца, месяца, звезд, спирали.

Казахское народное ювелирное творчество в своем развитии испытывало различные культурные влияния соседних стран. Особое место в истории казахской ювелирки занимает процесс взаимосвязи с русским ювелирным делом, начавшийся с XVIII столетия. В результате культурного обмена развиваются общие художественно-технические приемы и рождаются новые формы ювелирных изделий. Сходные признаки в технике, формах и орнаменте возникают как на основе параллельного, самостоятельного развития, так и вследствие взаимовлияний. Воздействие русской культуры осуществлялось через рынки, ярмарки и путем непосредственного контакта русских переселенцев с казахами.

В целом казахское ювелирное искусство, имеющее древние художественные традиции, отличается глубиной самобытностью и высоким культурным уровнем. Наследие казахских зергеров получает развитие в художественной промышленности республики и в творчестве современных профессиональных ювелиров.



<sup>1</sup> Русское народное искусство. Л., 1959. Н.В.Тарановская. Художественный металл, с. 52, 55.

<sup>2</sup> П.И.Уткин. Русские ювелирные украшения. М., 1970, с. 88.

Т. В. Сергеева

К ВОПРОСУ О ВЛИЯНИЯХ В МОНГОЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ  
КОНЦА XIX - НАЧАЛА XX ВВ.

Конец XIX - начало XX вв. застали Монголию на грани полного обнищания и разорения. Страна переживала политический и экономический кризис <sup>I</sup>. Араты испытывали тройной гнет: со стороны местных монгольских феодалов, маньчжурокитайских завоевателей и духовенства. Маньчжурское владычество губительно отражалось на жизни народа Монголии <sup>II</sup>.

В то же время монгольские феодалы в подавляющем большинстве главной своей целью считали личное обогащение любой ценой и "богоугодную" деятельность <sup>III</sup>. К последней относилось строительство монастырей, содержание монастырской общины и поднесение монастырям почитательных даров, среди которых самым ценным считались IOB томов "Ганджура" - канонического буддийского сочинения. Его надлежало переписывать от руки золотыми и серебряными красками. Эту работу в течение полугода выполняли 250-300 монахов-лам, и стоило подобное "издание" баснословную по тому времени сумму денег - IO-15 тысяч рублей /IV/.

Тяжелое положение народа усугублялось политикой правительства маньчжурского Китая, проводившего широкую колонизацию Монголии. С начала XX века в страну устремились тысячи китайцев, завербованных китайскими властями для заселения Монголии, в первую очередь пограничных с Россией районов. Эти новообразованные поселения имели по сравнению с монгольскими ряд льгот.

Природные богатства Монголии притягивали к себе не



только маньчжурский Китай, но и ряд капиталистических государств: Англию, Америку, Японию и др. В начале XX века Внешняя Монголия начинает постепенно втягиваться в сферу мирового капиталистического хозяйства <sup>VI</sup>.

В это время начинает расти и крепнуть народное движение. Вспыхивают народные восстания, направленные против маньчжуро-китайских феодалов <sup>VII</sup>. Глубокая ненависть монгольского народа к маньчжурским захватчикам, недовольство широких слоев населения собственными князьями и правителями, эксплуатировавшими и обиравшими свой народ, приводила к мысли не только о национальном освобождении, но и социальном раскрепощении <sup>VIII</sup>.

Непрерывно ухудшавшиеся отношения с маньчжурами и нараставшее напряжение в стране заставляли монгольских феодалов все чаще обращаться к правительству Российской империи с просьбой о помощи. Идея возможности такой помощи поддерживалась на протяжении многих лет также и правительством царской России через своих официальных и неофициальных представителей <sup>IX</sup>.

В это время особенно возрастает роль и влияние богдо-гегена. Религиозный авторитет его среди аратства был чрезвычайно велик. Араты видели в нем живого бога, воплощение Будды.

Летом 1911 г., воспользовавшись благоприятным моментом - началом антиманьчжурского движения в Китае, которое привело к свержению правящей династии в 1912 г., а также заручившись поддержкой царской России, крупнейшие светские и духовные феодалы во главе с богдо-гегеном объявили Монголию независимым государством. В обращении к монгольскому народу, которое было опубликовано 1 декабря 1911 г. было сказано: "...монголы, отныне не подчиняются маньчжурским и китайским чиновникам, власть которых совершенно уничтожается..." <sup>X</sup>. Главой государства был объявлен глава ламаистской церкви Уш-й богдо-геген Джебцун-дамба-хутухта. Монголия, свергнув маньчжурское иго, превратилась в феодально-теократическую монархию.

Хотя существование автономии Монголии было непродолжительным (с 1911 по 1919 гг.), оно характеризовалось чрезвычайно важными для дальнейшего хода истории этой страны

асpekтами <sup>XI</sup>. Прежде всего была уничтожена изоляция Монголии от окружающего мира и, в первую очередь, России, которая ранее старательно проводилась маньчжурским Китаем. Этому способствовало проведение ряда прогрессивных мероприятий, в первую очередь, в области культуры и просвещения. Прежде всего были предприняты шаги к созданию светской школы в Монголии по русскому образцу. В правилах о начальных школах, опубликованных в 1915 г., указывалось, что в них принимаются дети чиновников, низшего дворянства и простолюдинов, а по окончании школы выбираются наиболее способные дети для дальнейшего обучения <sup>XII</sup>.

При Министерстве иностранных дел стала функционировать школа русского языка для монгольских детей, в которой работали русские учителя. Учащиеся школы столицы отправлялись на учебу в русские города.

К одному из значительных культурных достижений того времени относится зарождение светской прессы в стране. С 1913 г. стал выходить первый журнал, а с 1915 г. газета, знакомившие своих читателей с событиями, происходившими в России и других странах. Стали печататься книги светского содержания, такие как "Повесть о двух скакунах", "Об устройстве Вселенной" и т.д. Одновременно распространились среди населения русские книги <sup>XIII</sup>.

Расширение экономических и культурных связей Монголии с Россией содействовало ознакомлению монголов с новинками современной культуры и техники. Появились первые современные предприятия - электростанция, телефонный узел на 50 номеров, мастерская по ремонту оружия, были внедрены некоторые виды медицинской и ветеринарной службы. Хотя в небольшом количестве, но появились монголы-механики, слесари, техники, шоферы, наборщики.

Правительство богдо-гегена совместно с правительством России создало "Комитет по исследованию Монголии". Его задача заключалась в изучении демографии, хозяйства, выявлении геологических ресурсов, составлении географической карты Монголии, определения экономических резервов страны <sup>XIV</sup>.

Значительные изменения произошли в мировоззрении мон-



гольского народа в этот период. Одним из проявлений этого можно считать усилившиеся светские тенденции в литературе и искусстве.

В связи с ростом национально-освободительного движения монгольского народа и повышением его национального самосознания, значительно усилился интерес к истории страны. Началась подготовка и издание официальной истории Монголии в II томах. В ее составлении принял участие коллектив авторов: историки Цэрэндэв, Гомбоцэрэн, Дашням, Галеандоной, Ш.Дамдин и другие. На это время приходится расцвет творчества Ш.Дамдина — выдающегося историка и литератора конца XIX — начала XX вв., автора знаменитой "Золотой книги" и "Краткой истории буддизма в Монголии" XV.

В архитектуре — строительство грандиозного храма Мэгджд Джанрайсе (1911—1913 гг.) в честь провозглашения автономии Монголии. Это самая грандиозная постройка за всю историю Монголии XVI. Высота храма — 42 м. Внутри его помещалась грандиозная фигура бодисатвы Авалокитешвары, высотой более 25 м. В светском строительстве в этот период получает распространение русское зодчество: не только центр Урги застраивается зданиями русского типа, но даже зимняя резиденция богдо-тегена как две капли воды похожа на русский рубленый деревянный дом.

В изобразительном искусстве также происходит целый ряд изменений. Еще в середине XIX в. распространяются и начинают пользоваться все большей популярностью живопись "мартан" и "начтан", требующие для своего исполнения виртуозного владения кистью, необычайно эмоциональные, рассчитанные на эффект иллюзорности.

Иконы огромных размеров, как и занявшие почти равное с ними место гигантские аппликации, перестали являться творением одного художника как это было в прошлом. Таинство создания бурхана — изображения божества — и ритуалы, связанные с этим процессом, постепенно упрощаются и сходят на нет. Более того, появляется массовая печать лубочных икон, в которых происходит отход от канонизированной иконографии. Бурханы из металла в большом количестве заказываются за границей — в России и Польше XVII.

Наконец, появляются совершенно новые жанры живописи:

пейзаж, портрет, историко-бытовая картина. В прошлом были лишь слабые зачатки этих жанров, и о портретном искусстве приходилось говорить с большими оговорками. Портреты да-лай-лам, панчен-лам, "учителей веры", переводчиков и других деятелей церкви были условно-индивидуальны и, как правило, особенности изображаемого не передавали. Исключение составляли некоторые работы Дзанабадзара, например его скульптурный "Автопортрет" и приписываемые ему живописные работы. В частности, к ним относится первый в монгольском искусстве светский портрет — матери Дзанабадзара — княгини Ханджамы. Но эти работы являются исключением из общего русла развития изобразительного искусства Монголии XVIII—XIX вв.

Портрет, как изображение конкретного человека с присутствием лишь ему чертами, появляется лишь в начале XX в. В собрании Музея изобразительных искусств в Улан-Баторе (МНР) находятся работы художника Сономцэрэна — парный портрет князя Тушету-хана Нацогто и его жены Ичинхорло. Хорошая копия с последнего хранится в собрании Государственного музея искусства народов Востока. Замечательны портреты Марзан Шарав: портрет Бизъя-ламы, парные портреты богдо-тегена и его жены. Известно, что и Шарав и, видимо, Сономцэрэн пользовались при их создании фотопортретами, которые в это время получили большое распространение в Монголии. Об этом свидетельствует даже композиция живописных портретов, повторяющих фотографии начала века. Этот тип портрета сохранился вплоть до 40-х годов. Например в собрании ГМИИВ есть два портрета, выполненные известным художником Манибадаром уже в 1940-х гг. и полностью повторяющих особенности фотопортрета начала века. Изучение истории искусства этого интереснейшего периода только начинается, и в дальнейшем, видимо, станут известными многие произведения и документы той эпохи.

Процесс взаимодействия культуры России и Монголии скорее нужно рассматривать не в плане заимствований, а в плане изменений, а иногда и кардинального переосмысления веками сложившихся традиций во всех областях жизни под влиянием того нового, что приходило из России.



Этими коренными изменениями можно объяснить, например, факт, на первый взгляд странный. О нем рассказал старейший художник МНР Д. Дамдинсурэн. Группа крупнейших художников, работавших в конце XIX — начале XX века в Монголии, совершила поход по окрестностям Урги и сделала многочисленные зарисовки и наброски ХУШ.

Обычно явление в художественной практике — рисование с натуры было неизвестно в Монголии и заменялось бесконечным копированием и повторением канонизированных образов. Созданные во время этого путешествия зарисовки должны были послужить исходным материалом для создания традиционной картины окружающего мира — Сансарийн-хурдэ. Возможно, что этот неосуществленный замысел лежал в основе цикла картин, написанных Марван Шаравом. Картины этого цикла "Праздник кумыса", "Один день Монголии" и примыкающие к ним "Белый дворец" и "Зеленый дворец" были созданы по заказу самого боддо-тегена — светского и духовного правителя, Внешней Монголии, а затем и автономной Монголии, для его резиденции.

В этих картинах много странного и загадочного. Прежде всего точно неизвестны года их создания, условны их названия. В них отсутствует принцип единства времени и места действия. Это — перечисление всего, что окружает человека в жизни от рождения и до смерти, это тот калейдоскоп сиюминутности и постоянства, трагичного и комичного, важного и пустякового, из чего складывается жизненный путь человека. Недаром эти картины называют энциклопедией жизни Монголии начала нашего века. Подобные произведения могли возникнуть лишь в период кризиса и ломки старых канонов и представлений, проникновения в мировоззрение художников новых прогрессивных веяний. Часто случалось, что новые идеи и замыслы пытались облечь в старые привычные формы. Возможно, что одной из исходных точек для создания картин "Один день Монголии" и "Праздник кумыса" могли служить религиозные картины типа "Сансарийн-хурдэ" ХХI.

Монгольский художник и историк искусства Н. Цултэм, ссылаясь на устные предания, полагал, что Шарав и сам мог написать картину "Сансарийн-хурдэ" ("Колесо мира"), которая, вероятно, не сохранилась целиком, но ее частями могли являться дошедшие до нас "Один день Монголии", "Праздник ку-

мыса" и другие сюжетные работы художника XIX. В какой-то мере ответить на этот вопрос, а также представить тот сложный путь, которым шли монгольские художники рубежа века в поисках новых форм, содержания, художественной манеры может хранящаяся в собрании ГМИИВ гравюра с изображением "Сансарийн-хурдэ" — аллегорической картины мира согласно буддийскому учению о перерождениях и испытаниях, выпадающих на долю человека. По характеру и материалу он может быть датирован концом XIX — началом XX вв. Эти изображения — графические или живописные помещались в храмах для знакомства с ними верующих ХХ. Они выполнялись по трафарету с соблюдением определенных правил. Однако наряду со строго каноническими изображениями в Сансарийн-хурдэ, существует другая группа изображений, в которых их создатели при изображении отдельных сцен не во всем строго придерживались канона официального ламайского искусства. Иногда они сознательно упрощали сложные метафизические идеи, выражая их скрытый смысл в повествовательно-наивных изображениях. В них художники могли проявить всю свою наблюдательность, рассказывая в рисунках о повседневной жизни людей, их обычаях, нравах, перемежая их с изображениями забавных мимолетных эпизодов. Кроме того характерной особенностью описываемого печатного рисунка является большая свобода расположения сюжетных сценок, отсутствие графической сетки и нумерации, часто встречающихся в канонических "Сансарийн-хурдэ".

"Сансарийн-хурдэ" из собрания ГМИИВ интересна именно своими сюжетными композициями, хотя художник — автор этого графического произведения сохранил общую композицию и основные сюжетные узлы. Оно состоит из пяти вписанных друг в друга окружностей с общим центром, диаметр которых постепенно увеличивается. Между ними последовательно располагаются изображения.

В центре описываемого рисунка — маленький круг. Его обязательное присутствие может быть объяснено как изображение отверстия оси цилиндра, на стенках которого первоначально изображалась картина мира в буддийской интерпретации.

В центре "Сансарийн" изображены животные, символизир-



ровавшие основные пороки, свойственные природе человека. Вверху — свинья, роющая землю — символ невежества; справа — пестрая курица — олицетворение сладострастия; внизу — извивающаяся змея — символ зла. Художник постарался изобразить не только похоже, но и передать наиболее характерные, легко узнаваемые особенности каждого из изображенных здесь животных.

В следующем кольце, разделенном вертикальными линиями на две части, изображены процессии: в левой — пять мужских фигур, повернутых спиной, как бы удаляющихся, в монашеской одежде с обнаженным правым плечом. Справа — процессия иного характера: четверых обнаженных и скованных между собой цепью людей увлекают за собой два демона. Один из них с головой слона, другой — хищной птицы. Люди по разному реагируют на происходящее: первый послушно шагает, увлекаемый демоном с головой слона, второй и третий изображены шатающимися под тяжестью цепи, а последний упирается, подогнанный демоном с хлыстом в руках.

Это — процессии душ праведников и грешников, шествующих соответственно в ад и рай. Внизу под ними изображен на своем троне повелитель царства мертвых — Эрлик-хан, окруженный пламенем. И в эти языки огня увлекает демон с головой слона процессию грешников. Представив уходящих праведников, художник тем самым отразил временной характер события — прошедший суд, миновавшее испытание. Поскольку буддийские монахи считали себя более подготовленными к принятию высшего блаженства после смерти, постоянно внушая эту мысль народу, то автор данного рисунка и представил праведников в облике монахов.

Эрлик-хан изображен стоящим на лотосовом троне в обращении языков пламени в позе экзальтации с преувеличенно деформированными частями тела, с лицом, искаженным гневом. В правой поднятой вверх руке он держит зеркало, в котором отражается вся прожитая жизнь и все совершенные поступки каждого, кто предстает перед ним. Эрлик-хан встречает души умерших, заранее видя в своем волшебном зеркале все совершенное ими при жизни, но для вынесения справедливого приговора он заставляет каждого, явившегося на суд, рассказать все о своей земной жизни. Во время этого рассказа сидящей

возле него козлоголовый демон на чашечных весах взвешивает добрые и дурные поступки, совершенные явившимися на суд. Этот момент представил художник в самом центре обители Эрлик-хана.

Справа к трону владыки царства мертвых приближается еще трое грешников. Они прикованы к высокой двухколесной повозке, напоминающей арбу, в которую впряжен бык. На повозке лежат три каменные глыбы разной величины, соответствующие величине дурных поступков, совершенных этими тремя грешниками при жизни. Вся процессию увлекает за собой козлоголовый демон, ведущий быка за повод. Они направляются на суд к Эрлик-хану.

Описанные выше сцены относятся к первой части ада, своеобразному чистилищу. Ниже помещены изображения следующих "областей" ада, куда, в зависимости от совершенных поступков, попадают души умерших грешников. Однако границы между ними нет и они воспринимаются как различные стадии мучений, ожидающих грешников в аду. Сравнивая изображения, помещенные в этом разделе "Сансарийн-хурдэ" с описанием и изображением классического рисунка подобного типа, приведенного А.М. Позднеевым в его "Очерках быта буддийских монастырей", можно узнать отдельные характерные картины, свойственные для областей "горячих и холодных" адов. Например, в левой нижней части "Сансарийн-хурдэ" из собрания ГМИИВ изображен "ад постоянно исцеляющихся", в котором грешников прокалывают копьями, ножами, гвоздями и другими колющими предметами, после чего их раны заживают и муки возобновляются. На рисунке представлена сцена сажания грешника на кол, у подножия которого другие грешники ждут своей очереди.

Левее этой области ада представлена следующая, называемая "адом черных линий". Там два демона распиливают тела грешников на длинные узкие части по предварительно нанесенным черным вертикальным линиям. Эти две области включаются в разряд "горячих" адов, но испытания огнем свойственны еще трем следующим разрядам ада, которые изображены на описываемом рисунке в самом низу. Это костры с поднимающимися вверх бушующими языками пламени, среди которых виднеются головы



осужденных. С разных сторон в эти костры звероголовые демоны подливают масло. Завершает эту область "ад страшный, в котором не знают успокоения". Он представлен до наивности просто: в виде большого котла на характерной монгольской подставке, из которого виднеются отдельные части человеческого тел. Для изображений обитателей и обитательей ада свойственна юмористическая карикатурная манера исполнения.

В особой области — на рисунке она помещена справа внизу, отделенная волнистой линией, — находится место обитания биритов, или прета. Они испытывают мучительный голод и постоянно заняты поисками пищи, но принять ее не могут. В эту часть ада попадают души умерших, отличавшихся при жизни скупостью и корыстолюбием. Прета на рисунке изображены с тонкими, худыми руками и ногами и непомерно вздутыми животами. Их головы едва держатся на длинных змеиных шеях, которые причудливо сгибаются под их тяжестью. Эти тонкие шеи — одно из препятствий, мешающих прета уголеть голод, так как через них не проходят даже крошки пищи. На рисунке изображены почти все прета этого вида, за исключением одного, крайнего слева. Он относится к другой группе прета, из рта которых вырывается уничтожающее пламя, едва они приближаются к пище.

Область прета завершает владения Эрлик-хана. Над ними помещено следующее царство мира, где обитают животные. В левой части, отделенной горами от областей ада и царства людей, помещена область диких животных, обитающих на суше и в глубинах океана. Океан напоминает реку с волнами, условно обозначенными в виде дугообразных параллельных линий с завитками белой пены. Там живет бесчисленное множество животных, которые представлены на рисунке двумя рыбами, двумя плывущими птицами и еще одним фантастическим животным, напоминающим рака.

Выше вод океана — суша, на которой возвышаются горы и обитают дикие животные: по земле ползут, свиваясь в кольца, змеи, на фоне острокопечной горы — лев с пышной гривой и хвостом, далее — странное существо, напоминающее дракона, из лапы которого вырастает птичье крыло.

Если царство обитания диких животных выделено художником в самостоятельную область, то домашние животные изо-

бражены в области обитания людей. Справа, в средней части третьего кольца, изображены овцы, козы, верблюды, лошади и быки, которые символизируют основные виды домашних животных. Они изображены с большой наблюдательностью. Художник отошел от канонических правил изображения подобных сцен: медленно идет верблюдница, за ней бежит дотоная, верблюжонок; навстречу кобылицам устремляются жеребята. Среди животных изображены люди: женщина, доящая лошадь, всадник на лошади, караван.

Для изображения царства людей были обязательны некоторые сюжеты, в частности изображения царей. На "Сансарийн хурдэ" из собрания ГМИИВ их можно отождествить с большой долей условности с изображенными в верхней части картины всадниками, охотящимися среди гор.

Правее помещено изображение храма, обнесенного своеобразной оградой-парапетом, за которой по обе стороны от входа разместились ламы в халатах и характерных головных уборах, напоминающих колпаки. Слева от храма — субурган на тройном ступенчатом основании.

Ниже помещены сцены, иллюстрирующие истины о страданиях. Но из четырех обязательных выбрано лишь две: рождение и смерть, которые дополнены сценами, иллюстрирующими уже не буддийское вероучение, а характерные народные монгольские обычаи.

Слева изображены две юрты: одна большая жилая, другая поменьше, ставящаяся специально для женщины, ожидающей ребенка. В ней и происходили роды. Вход посторонним в эту юрту был запрещен, рядом с ней ставился специальный предупредительный знак. На рисунке это изображение очень подробно: около малой юрты два человека между двух шестов натягивают веревку, с подвешанными к ней оберегами.

Тема смерти и обряды, совершаемые при этом, представлены не менее подробно. На земле распростерто тело умершего, возле которого лама читает молитву. Родственники покойного снимают войлок, покрывающий юрту. Около ламы присел на корточки человек, держа за повод оседланную лошадь умершего, которая вместе с его имуществом будет отдана ламе XXI.

Левее и выше этой сцены изображена другая, являющаяся ее продолжением: это — кладбище. Оно огорожено шестами с раз-



вивающимися на их верхушках кусками ткани. На одном из них сидит хищная птица, другая летит, спускаясь на землю, где лежит тело мертвеца. Его останки уже терзают хищники.

Однако трагическое звучание этих сцен значительно ослабевает благодаря помещенным здесь же изображениям, связанным с обычной повседневной жизнью: около юрты двое людей режут овцу, рядом большая собака ест из плошки, а две других затеяли игру, встав на задние лапы.

Около соседней юрты расставлены на земле и на низком столике угощения, рядом с которыми расположились люди. Мимо них человек ведет нагруженного поклажей верблюда, другой рукой держа перед собой ребенка. И среди сцен повседневной жизни, наполненных спокойствием и наивной простотой, scenes смерти утрачивают ужас, которые должны вызывать.

В самой верхней части "Сансарийн-хурдэ" из собрания ГМИИВ представлена еще одна область мира: область обитания духов — тэнгриев и асуров. Они постоянно пребывают во вражде друг с другом. На гравюре это изображено следующим образом: среди облаков возвышается здание причудливой архитектуры. Это место обитания повелителя тэнгриев, присутствие которого обозначено изображением очира. Дворец окружен стеной, за пределами которой выстроилось войско. Воины в доспехах, сидя на лошадях, стреляют из луков в сторону своих противников — асуров, представленных ниже. Они изображены точно также как и тэнгрии на фоне здания, окруженного стеной. Композицию "Сансарийн-хурдэ" завершает последнее, четвертое кольцо, в котором помещено двенадцать изображений — иллюстраций к двенадцати заповедям-ниданах о неразрывности причин и следствий, ведущих к перерождениям.

Изображения, помещенные в этом последнем поясе, наиболее каноничны. Однако и здесь мы встречаем элементы переосмысления буддийской традиции, привнесение светских черт, делающие более доступными и понятными религиозные догмы.

Первая нидана, в которой говорится о болезнях и старости, являющихся главными бедствиями человеческого существования, представлена в виде человека, идущего с котомкой за плечами. В этом изображении художник не совсем точно передал каноническое представление этой ниданы.

Композиция, иллюстрирующая шестую нидану, в которой говорится о чувствовании, как причине желания, представляет коленапреклоненного человека, пораженного в глаз стрелой. Рядом изображены двое людей, нежно обнявших друг друга. Это — символ соприкосновения, в результате которого рождается чувствование, как говорится в седьмой нидане.

Седьмая нидана, объясняющая возникновение соприкосновения в результате шести чувств, присущих человеку, чаще всего изображается в виде пустого дома. На "Сансарийн-хурдэ" из собрания ГМИИВ художник раскрыл этот сюжет в виде гораздо более конкретного образа.

Девятая нидана, в которой говорится об имени и форме как причине существования чувств, представлена человеком, плывущем на лодке. Ее нос оформлен в виде лошадиной головы. Человек управляет лодкой при помощи шеста.

Обезьяна, сидящая на ветке дерева, — суть десятой ниданы, где говорится о происхождении имени и формы из сознания. Однако на "Сансарийн-хурдэ" из собрания ГМИИВ на ветке дерева изображено существо, весьма отдаленно напоминающее обезьяну, так как художник вместо образа неведомой обезьяны нарисовал обыкновенную домашнюю кошку.

Далее изображена одиннадцатая нидана в виде горшечника, выделяющего горшки. Возле него, на земле, стоят сосуды различных размеров и форм. Смысл этого изображения заключается в следующем: сознание появляется в результате познавательной деятельности человека. По правилам буддийской иконографии возле горшечника изображаются три сосуда, символизирующих тройственное значение совершаемых человеком дел. На рисунке из собрания ГМИИВ около горшечника изображено шесть сосудов.

Последняя двенадцатая нидана, объясняющая причину человеческой деятельности в невежестве, изображается в виде старого человека с поклажей за спиной, идущего, опираясь на посох.

Круги "Сансарийн-хурдэ" держит в лапах устрашающее существо с трехглазым ликом и короной из человеческих черепов. По бокам от этого существа на свободном поле гравюры изображены конусообразные горные вершины со скудными растениями на склонах.



В верхних углах гравюры изображены два традиционных божества. Слева, на лotosовом троне, опирающимся на облака, восседает Белая Тара<sup>XXII</sup>. Справа изображен Будда. Рядом с головой Тары — диск светила. Такой же был, вероятно, и возле головы Будды, но он не сохранился. Это изображения солнечного и лунного дисков очень часто помещались на иконах.

Внизу, на свободных местах зеркала гравюры, симметрично напечатаны надписи — начальные строки молитвенного текста. Кроме этих надписей в верхнем левом углу между каймой и изображением Белой Тары помещена еще одна, исполненная тонким пером фиолетовыми чернилами. Она сильно вытерта и стерта. Весь печатный рисунок обрамлен узкой черной рамкой, отделяющей изображение от полей.

На примере рассмотренной выше гравюры с изображением "Сансарийн-хурдэ", принадлежащей ГМИИВ, можно сделать вывод о проникновении в каноническое буддийско-ламайское искусство светской тематики, что находило свое выражение в изображении отдельных религиозных сюжетов как эпизодов повседневной жизни. Появляется стремление изобразить конкретную обстановку, окружающую людей, по возможности отразить место действия и даже внести элемент развития действия во времени.

Все это свидетельствует, что изменения в сознании людей, в их мировоззрении находили отражение не только в работах отдельных художников, наиболее чутко улавливающих веяния эпохи, но и в многочисленных работах безвестных мастеров. Причем новые веяния проявились не только в создании неизвестных ранее видов и жанров искусства, но и в изменении традиций, насчитывающих не одно столетие.

На примере рассмотренной картины "Сансарийн-хурдэ", канон которой по преданию восходит ко времени самого Будды Шакия-муни, видно как переосмысливаются религиозные образы — символы, приобретая реалистическую интерпретацию, отражая повседневную окружающую действительность. Все эти изменения и в социально-политической и в культурной жизни Монголии начала XX века стали возможны благодаря свержению маньчжурского господства и установлению контактов с Россией.

- I История Монгольской Народной республики. М., 1967, с. 229; Ш.Нацагдорж. Из истории аратского движения во Внешней Монголии. М., 1958, сс., 24-26.
- II И.Я.Златкин. Очерки новой и новейшей истории Монголии. М., 1957, с. 137.
- III А.П.Свечников. Русские в Монголии (наблюдения и выводы). СПб., 1912, с. 36.
- IV А.В.Бурдуков. В старой и новой Монголии. М., 1969, с. 31.
- V И.Я.Златкин. Очерки..., с. 135.
- VI Ш.Нацагдорж. Из истории аратского движения..., с. 28.
- VII И.Я.Златкин. Очерки..., сс. 138-139; Ишджамц. Восстание Амарсаны Гингунджавы. "Современная Монголия", 1967, № 4, с. 21; Ш.Нацагдорж. Из истории аратского движения..., с. 32-39.
- VIII А.Калинников. Национально-революционное движение в Монголии, М., 1926, с. 12.
- IX И.Я.Златкин. Очерки..., с. 141-143.
- X История МНР, с. 237-238.
- XI И.М.Майский. Монголия накануне революции. М., 1959, с. 17.
- XII История МНР, с. 262.
- XIII И.М.Майский. Монголия накануне революции, с. 56.
- XIV История МНР, с. 262-265.
- XV Г.И.Михайлов. Литературное наследство монголов. М., 1959.
- XVI И.Ломакина. Улан-Батор, Л., 1977, сс. 50-51.
- XVII Большой интерес представляет обратный процесс: влияние монгольского и бурятского искусства на изобразительное искусство Сибири. В 1977 г. автор познакомился с коллекцией русских икон местного письма из собрания Иркутского художественного музея, которые наглядно свидетельствуют о сложном процессе взаимовлияния русского, бурятского и монгольского искусства. Насколько известно, специальных работ по этому вопросу нет, кроме небольшого очерка в книге А.Д.Фатянова "Загадка старой картины", Иркутск, 1974 г., с. 13.



- XVIII И. Ломакина. Марзан Шарав. М., 1974, с. 57.  
XIX Ц. Цултэм. Очерки по искусству Монголии (рукописные книги), с. 97.  
XX А. Позднеев. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношениями сего последнего к народу. СПб., 1887, с. 82.  
XXI К. М. Герасимова. К истории изобразительного искусства бурят. Сб. Бурят-монгольского научно-исследовательского института культуры. Улан-Удэ, 1956, вып. XXI, сс. 106-116.  
XXII Сборник изображений 300 бурханов под редакцией С. Ф. Ольденбурга. СПб., 1908, фото 2, 180.

Т. Б. Арапова

КИТАЙСКИЕ РАСПИСНЫЕ ЭМАЛИ XVIII ВЕКА С ЕВРОПЕЙСКИМИ СЮЖЕТАМИ  
(по материалам собрания Государственного Эрмитажа)

Проблемы культурных контактов Китая и Запада уже давно привлекают внимание исследователей. Существует обширная литература, в которой рассматриваются различные аспекты этих контактов /2; 4,8; 24; 27; 32 /<sup>1</sup>. Начавшиеся еще в XVI веке в эпоху великих географических открытий связи Китая с европейцами носили случайный характер. И только после основания Ост-Индской торговой компании в XVII веке они становятся явлением постоянным. XVIII век был временем особенной активности взаимодействия Китая и Запада, когда китайское искусство, или, точнее, его восприятие европейцами наложило отпечаток на культуру целого ряда европейских стран. Воздействию китайского искусства на европейское в XVIII веке посвящено немало работ зарубежных исследователей. К числу наиболее интересных относятся исследования Д. Ямады /33/, Дж. Дауна /19/, А. Прейста /31/, М. Журден и С. Джининса /24/, К. Мидкалфа /27/, М. Саливана /32 б/.

С 30-х годов нашего столетия появились статьи, где рассматриваются факты обратного воздействия. В 1930 году в журнале "Дунфан цзачжи" опубликована статья Сян Да "О влиянии европейского искусства на китайское в периоды Мин и Цин" /86/, в которой автор дает развернутую картину постепенного проникновения европейцев в Китай, рассказывает о торговых факториях в Гуанчжоу, христианских миссионерах, о книгах, произведениях искусства, привозимых в Китай, и



европейских художниках, работавших там. Сян Да останавливается на деятельности Маттео Риччи, упоминает итальянца Николао, основавшего школу художников в Японии, пишет о Джузеппе Кастильоне, который приехал в Китай в правление Канси, Игнатусе Штигелльпарте, французских граверах Жана Аттире, Анри Кордье и многих других. Среди европейских картин он упоминает произведения художников римской школы как самые ранние, попавшие в Китай еще в период правления Ваньли (1601 г.). Сян Да отмечает интерес, который вызвала европейская техника живописи в Китае; в статье много места отводится рассуждениям о специфике европейской и традиционной китайской живописи. Наибольшее влияние европейская живопись, по мнению автора, оказала на китайский портрет /86, 80698/.

Касаясь в целом культурных контактов Китая и Европы, Сян Да пишет, что они не были односторонними. Так, например, уже в XVII веке на европейские языки были переведены две книги из "Четверокнижия" ("Да Сюэ" и "Чжун юн"), а в Китае, помимо христианства, распространялись различные экономические учения; в частности автор отмечает влияние учения физиократов на китайскую идеологию /86, 80678/.

Любопытные сведения содержатся в статье Юдифи и Аргура Барлингов /14/, опубликованной в 1946 году. Авторы рассматривают творчество китайского художника У Ли, жившего и работавшего в католическом монастыре в Макао, в картинах которого европейские влияния проявились особенно ярко, приводят примеры западных воздействий на памятниках, предназначенных для самих китайцев. Так, в небольшой деревушке Южного Китая Барлинги обнаружили росписи по стеклу, где среди прочих персонажей были фигуры, одетые в американские и английские костюмы XVIII века. Монахи, жившие при храме, сообщили им, что живопись выполнена китайским же монахом в конце XVII века. Изображения европейцев встречаются в буддийских храмах различных районов Китая. В качестве примера Барлинги приводят так называемую фигурку Марко Поло из храма 500 Будд близ Пекина /14, 14/. Авторы отмечают также влияние изображений богоматери с младенцем на китайские композиции с Гуанинь и упоминают, хотя и вскользь, о влиянии европейского искусства на изделия художественного ремесла /14, 14/.

Вышедшая в 1959 году в журнале "Мэйшу яньцзи" статья Жун Кэ /10/ во многом опирается на работу Сян Да. Интересны сведения о выставках репродукций с картин итальянских художников, которые устраивал миссионер М. Руджиери, и о впечатлении, производимом ими на китайцев: "использование воздушной перспективы и светотени привлекали внимание посетителей и даже некоторые люди выражали желание научиться этому методу" /10, 48/. Жун Кэ, так же как и Сян Да, пишет о европейских миссионерах и художниках, работавших в Китае - М. Руджиери, Дж. Кастильоне, Николя Триголе, школах, открытых ими, и китайских художниках, учившихся там и писавших в "европейском стиле" <sup>1а</sup>. Помимо У Ли, автор упоминает Цзяо Биньчжэня, Хуан Личжуана, который не только занимался живописью, но и умел делать утварь, подражающую европейской, и других мастеров.

Своеобразным обобщением имеющихся в настоящее время сведений о влиянии европейцев на Китай является раздел в книге М. Саливана /326/, рассматривающего эти влияния и изменения их характера на протяжении трех столетий. Как и его предшественники, М. Саливан опирается главным образом на живопись, реже использует в качестве иллюстративного материала графику и совсем не обращается к прикладному искусству. Характеризуя живопись "европейского стиля" XVII века, автор отмечает, что ни одно из произведений китайских художников этого времени не являлось буквальной копией европейских образцов, в них соединялись как приемы европейской живописи, так и традиционной китайской /326, 63/. Под непосредственным воздействием европейцев возникли альбомные листы Чань Хунчжоу (1598-1652) с изображением бабочек, цветов, растений, выполненных в духе гравюр Пьера Валле, иллюстрировавшего ботаническое издание "Сады короля Людовика XIII", вышедшее в 1608 г. /326, 52, 53, 272/. Вслед за другими авторами М. Саливан подчеркивает влияние, которое оказал на китайское придворное искусство XVII века Джузеппе Кастильоне (китайское имя Лан Шини). Интересны приведенные им сведения о комплексе построек в северовосточном углу двора Юань Мин-юань, которые Кастильоне расписал в стиле ложного рококо, очень понравившемся императору Цянъюну. Вместе с



Лан Шинином работали китайцы — Дан Тай и другие, исполнившие затем серию батальных картин, изображавших триумфальный поход Цяньлуна в Туркестан.

Рассказывая подробно об интересе китайцев к "заморским" картинам, иллюстрированным изданиям, изделиям художественного ремесла, М. Саливан указывает на то, что принципы европейской трехмерной живописи со светотенью, пластической моделировкой форм, оставались чуждыми китайским художникам и воспринимались лишь как чуждая техника, приемлимая к чуждым объектам /326, 60/. Автор пишет далее, что эти принципы не были уже столь неожиданными для китайцев, с ними их познакомило искусство буддизма, но они потеряли свой смысл вместе с изменением роли буддизма в стране. В XVI—XVII веках линейная перспектива и светотень были своего рода любимыми западными приемами и ничем больше.

Очень важно замечание М. Саливана о разнице в отношении к европейской культуре в конце правления Минской династии и во время владычества маньчжур. "Если в конце Мин ряд ученых смотрели на иезуитов как на представителей передовых государств и с интересом изучали европейское искусство, то при правлении маньчжурской династии не казались столь необходимыми и не ценились слишком близкие контакты с чужеземцами" /326, 85/.

Почти все авторы, пишущие о воздействии европейского искусства на китайское, отмечают роль Дж. Кастильоне. Однако оценки его деятельности иногда бывают совсем неожиданными. Так, Хуан Цяньби, автор статьи о влиянии Лан Шинина на китайское искусство /116/, говорит не только о его роли в китайской живописи, но сообщает также о том, что "в правление Канси Лан Шинин был послан в провинцию Цзянси наблюдать за производством фарфора", связывая с его именем знаменитые мастерские "Лан-но", славившиеся своими монохромами темно-красного цвета /116, 22/. Следует отметить, что это заявление не находит подтверждений в источниках и не имеет под собой серьезных оснований, особенно если учесть, что в начале XVII в. фарфор в Европе был редкостью, а первые фарфоровые мануфактуры появились лишь в 1710 году в Германии.

Культурные контакты Китая и Европы в последнее время находят отражение не только в литературе, но и в организа-

ции выставок. Как уже упоминалось, в 1978 году была открыта большая выставка "Китай и Европа" в замке Шарлоттенбург (Западный Берлин). О том, что европейские произведения искусства бытовали среди китайцев и служили объектом для воспроизведения, свидетельствуют также экспонаты небольшой выставки "Chinoiserie", открытой летом 1976 года в помещении Восточно-азиатских собраний Государственных музеев Берлина. Среди экспонатов привлекают внимание библия конца XVIII — нач. XIX вв. на китайском языке с иллюстрациями, скопированными китайскими резчиками по итальянским гравюрам; картины, выполненные в технике масляной живописи, и живопись на стекле XVIII века. В этих картинах, изображающих сцены из жизни китайцев, помимо приемов европейской живописи, появляются и не китайские символы — целующиеся голуби, европейские элементы в костюмах и т.д.

В свете этих проблем большой интерес для нас представляют и изделия художественного ремесла, в которых использованы формы и орнаменты, заимствованные из европейского искусства. Чаще всего они встречаются на так называемом экспортном фарфоре, давно уже ставшим объектом изучения исследователей разных стран<sup>2</sup>.

С конца XVII — начала XVIII века в Китае появляются предметы, выполненные в новой, до тех пор неизвестной технике. Сделанные из металла и покрытые расписной эмалью, они вошли в литературу под названием "кантонские эмали"<sup>3</sup>. Китайские источники XVIII и XIX веков почти не содержат сведений о расписных эмалях. О них упоминается в "Цзиндэчжэнь таолу" в разделе "янцзи" (букв. иностранный фарфор). В книге приводится текст доклада Тан Иня, руководившего фарфоровым производством в правление Цяньлуна (1735—1796), который сообщает, что "красками, использовавшимися для росписи экспортного фарфора, расписывали также изделия с основой из металла" /9, цзянь 5/.

В европейской литературе о расписных эмалях говорится в разделах трудов по истории китайского искусства или каталогах выставок /13; 19; 23; 24; 26; 31/. Так, кантонским эмалям посвящена глава в книге М. Хурдэна и С. Джининса /24, 53—57/. Авторы касаются вопроса появления этого рода изде-



лий в Китае, стремятся внести ясность в сам термин "расписная эмаль" и его трактовку в китайских источниках. Декор эмалей рассматривается ими в связи с экспортным фарфором, так же как и марки, встречающиеся на предметах. Значительное внимание кантонским эмалью уделяет С. Джинини и У. Уотсон в книге о прикладном искусстве Китая /23, 220-226/. Авторы дают общую характеристику изделий, отмечают стилистические различия эмалей XVIII и XIX веков, приводят документы, свидетельствующие об интересе императора и его окружения к предметам, выполненным в новой технике, и стремлении наладить в Китае производство расписных эмалей. Ссылаясь на неопубликованное письмо французского миссионера де Майя, датированное 1720 годом, авторы пишут, что "в 1713 или 1714 году император Канси велел выписать мастеров из Кантона в Пекин и создать там мастерскую для изготовления расписных эмалей". В разделе цитируется также письмо художника Маттео Рипа, написанное в марте 1716 года, в котором он рассказывает о приказе императора ему и Кастильоне заняться росписью по эмали. "Художники отказывались, говоря, что не умеют работать в этой технике, и когда император не вынул их просьбам, выполнили роспись так плохо, что он оставил их в покое" /23, 220/.

Существует также несколько статей о кантонских эмалях, из которых наибольший интерес представляет работа У. Хайльдбурга /21/. Автор подробно останавливается на истории связей Китая и Европы, пишет о технике изготовления эмалей и месте их производства. Так, У. Хайльдбург предполагает, что лучшие вещи для двора изготовлялись в Пекине, основная же масса кантонской продукции шла на экспорт. Касаясь сюжетов росписей, У. Хайльдбург отмечает, что они нередко являлись копиями европейских гравюр и картин, которые специально привозились в мастерские. Интересно замечание автора о том, что росписи по эмали чаще всего были не точными повторениями европейских образцов, а композициями, в которых отразилось китайское восприятие европейского искусства, а также самих европейцев, живших в Китае. Переходя непосредственно к сюжетам, исследователь ограничивается простым их перечислением вне зависимости от хронологии и без попытки как-то их расшифровать.

Одна из последних работ - книга Артура и Грейс Чу, посвященная восточным эмалям /16, 17-18/, содержит лишь самые общие сведения о кантонских эмалях, ничего нового не добавляющие. Эта книга интересна главным образом в той части, где авторы, занимающиеся также и реставрацией эмалей, рассказывают о способах реставрации и различных техниках восточных эмалей. В работах китайских авторов есть лишь упоминания о расписных эмалях. Так в энциклопедии китайского ремесла нового времени (в разделе "фарфор") говорится, что в начале правления Цинской династии в Китае появляются расписные эмали, приводится уже упомянутая выдержка из доклада Тан Иня и сообщается, что после правления Цяньлун (1735-1796), в правление Цяцзин - Даогуан (1796-1850) эта техника приходит в упадок /12, 108/.

На русском языке специальных работ о кантонских эмалях нет, есть краткие разделы в общих трудах по искусству Китая, а также в путеводителях по выставкам; отдельные предметы изданы в альбомах О. Н. Глухаревой и М. Н. Еречевой /3/.

В целом изучение кантонских эмалей шло по линии исследования истории их возникновения, техники производства и публикации предметов без систематизации и развернутого анализа форм и сюжетов.

Исследование расписных эмалей затруднено и тем обстоятельством, что нет единой терминологии для их обозначения не только в китайской, но и в европейской литературе. Часто, говоря о кантонских эмалях, имеют в виду и полихромный фарфор и изделия с металлической основой <sup>4</sup>.

До сих пор кантонские эмали не привлекали специального внимания исследователей. По-видимому, это следует объяснить тем, что долгое время их считали явлением, чуждым Китаю и принципиально не отличающимся от фарфора, идущего на экспорт. Об этом свидетельствует, например, почти полное игнорирование эмалей в китайских источниках. Близость между фарфором и кантонскими эмалями, думается, нужно объяснить не только тем, что вещи расписывались в одних и тех же мастерских, но в большей степени традиционностью всей китайской культуры XVIII-XIX веков, стремлением оперировать



давно сложившимися понятиями /4а, I4I/ и в данном случае — навыками. В рамках этих навыков легче было осваивать новую технологию, что совершенно не снимает вопроса о специфике декора кантонских эмалей.

В настоящее время опубликовано довольно много кантонских эмалей, однако до сих пор нет научных каталогов коллекций, поэтому трудно представить себе истинные размеры зарубежных собраний<sup>5</sup>. В Советском Союзе самая большая коллекция — около 300 экземпляров находится в Государственном Эрмитаже<sup>6</sup>; следующей за ней по размеру и разнообразию материала является коллекция Государственного музея искусства народов Востока, прекрасные образцы начала и середины XVIII века хранятся в Большом Петергофском дворце-музее; расписные эмали есть также во дворце-музее г. Пушкина, музеях Киева, Одессы, Перми и др. Все эти собрания до сих пор не изучались, публиковались лишь отдельные предметы из них.

Предварительная работа с коллекцией Государственного Эрмитажа позволила выделить, исходя из тематики декора, несколько групп изделий. Первая включает предметы с сюжетными китайскими композициями, вторая — изображения птиц и животных, третья — растительные мотивы и, наконец, последняя — европейские сюжеты. Такое деление, в известной мере условное, отражает лишь общую тенденцию, существует целый ряд эмалей, в декорировке которых встречаются элементы из разных групп.

Предлагаемая статья, являясь началом изучения собрания Государственного Эрмитажа, посвящена кантонским эмалям с европейскими сюжетами, которые наиболее ярко отражают моменты непосредственного взаимодействия Китая и Запада. Эта группа насчитывает 60 предметов. Все они выполнены из меди и украшены полихромной росписью поверх белой непрозрачной эмали.

С технологией изготовления расписных эмалей китайцев познакомили французские миссионеры в конце XVII — начале XVIII вв. Они же привозили в Кантон лиможские эмали, послужившие образцами для китайских мастеров. Вначале изделия из металла расписывались по эмали только в кантонских мастер-

ских, очевидно теми же художниками, которые расписывали экспортный фарфор. Об этом, в частности, свидетельствует наличие среди фарфоровых изделий подражаний европейским эмалям. Так, в музее ГИМЭ хранится чаша, роспись которой точно воспроизводит декор лиможских эмалей XVII века /18, илл. 56/<sup>7</sup>. На близость декора кантонских эмалей росписям по фарфору неоднократно указывалось в литературе /15; 17; 21; 23/. В 1718 году производилось расписных эмалей было налажено и в мастерских Цзаопаньчжу (близ Пекина), где изготовлялась утварь для двора /32, 92/. К 1721 году относятся записи, сделанная итальянским миссионером Анджело де Борджо Сан Серо, который был принят императором Канси: "...император показал нам несколько ваз расписной эмали, сделанных при дворе" /цит. по 21, 22/. Однако основным центром изготовления эмалей в то время продолжал оставаться Кантон. Формы предметов с европейскими сюжетами из Государственного Эрмитажа обнаруживают большую близость к китайскому прикладному искусству, чем к европейскому: если китайских вариантов — 9, европейских только 4. Чаще всего встречаются чашечки для вина, конические или четырехлепестковые, повторяющие по форме классические нефритовые; блюда, коробки, флакончики для табака, т.е. небольшие по размерам вещи. Изготавливались также блюда, подносы, чаши, чайники для вина и чая. Все китайские формы — традиционные и сами по себе не могут служить основанием для датировки. Поэтому при определении времени изготовления предметов приходится исходить главным образом из анализа мотивов росписей, их колорита, манеры, искать аналогии как в росписях точно датированных эмалей, так и фарфора.

К самым ранним предметам эрмитажного собрания следует отнести группу четырехлепестковых блюд и чашечек для вина<sup>8</sup>. По своему колориту, близкому к росписям фарфора "зеленого семейства", а также орнаменту борта у блюд и фона у чашечек, они имеют аналогии среди фарфоровых изделий периодов Канси (1662—1722) и Юнчэн (1723—1735). Расположение декора тоже заимствовано у фарфора — у блюд по борту геометрический орнамент с картушами, в центре — сюжетная композиция, у чашечек на фоне геометрического орнамента — медальоны, в которых европейские сюжеты чередуются с тради-



ционными китайскими изображениями цветов и птиц <sup>9</sup>.

На блюдах и чашечках повторяется один и тот же сюжет с теми же персонажами, только на чашечках он в более развернутом виде — изображен европеец в камзоле и шляпе, то со слугой, то с гостем, то с дамой или полубогаженным младенцем. Костюмы мужчин можно датировать концом ХУП — началом ХУШ века <sup>10</sup>. Рисунки дамское платье, художник, по-видимому, не понял всех деталей европейского покроя и изобразил привычное ему китайское платье, добавив к юбке длинный шлейф. Во всех сценах пейзажные фоны в чисто китайской трактовке, лишь некоторые из них включают европейские здания, переданные весьма примитивно. Почти все аксессуары китайские. Все это подтверждает мысль У.Хальдбурга о том, что росписи кантонских эмалей — не копии каких-то вполне определенных образцов, а скорее впечатления от увиденных в жизни сцен или произведений искусства.

Иллюстративный характер росписей чашечек и блюдца позволяет предположить, что здесь изображены эпизоды какого-то литературного произведения. Однако сам выбор сюжетов, не дающий представления об узловых моментах повествования, а рисующий лишь отдельные, частные эпизоды, продиктован, вероятно, вкусом китайского художника, по-своему осмыслившего чужое для него произведение. Это же затрудняет и полную расшифровку литературного первоисточника росписей. В гравюрах-иллюстрациях ХУП — начала ХУШ вв., хранящихся в Государственном Эрмитаже и известных мне по публикациям, найти аналогии росписям пока не удалось.

Следующую по времени и более многочисленную группу расписных эмалей с "европейскими" сюжетами составляют изделия середины и второй половины ХУШ века. Их колорит, декор обрамлений и фонов близки к росписям "розового семейства" на фарфоре правления Цяньлун (1735—1796). Формы эмалей этого периода отличаются большим разнообразием — кувшины, подносы, блюда и пр. К этому времени относятся и европейские варианты форм в нашем собрании.

Характерным экземпляром группы является кувшин с крышкой <sup>11</sup>, форма которого представляет собой китайскую трансформацию цилиндрической кружки, распространенной в цент-

ральной Европе. В росписи на фоне растительного орнамента выделяются два поля, в одном из них — изображение европейца и двух мальчиков, играющих с собакой на берегу реки, в другом — дамы, сидящей с книгой в руке, и молодого человека со шляпой в виде короны с шестью зубцами. Кулисное расположение деревьев и линейная перспектива в пейзаже сочетаются с китайскими по своей трактовке скалами и цветами. Растительный орнамент, обрамляющий поля, наряду с китайским набором цветов — лотосами, пионами, цветами персика, включает "аютины глазки", гвоздики, розы. Кувшин Эрмитажного собрания по своей форме, манере и гамме росписи близок кувшину из коллекции Герарда Леви (Париж), датированному периодом Цяньлун (1735—1796) <sup>12</sup>.

Часто в росписях повторяются сцены пирушек, пикников. Так, в центре блюда в форме четырехугольного цветка изображены мужчины, пирующие в саду <sup>13</sup>. Пейзаж и утварь — китайские, костюмы европейцев переданы с документальной точностью. От изделий периода Канси-Юнчжэн блюдо отличает красочная гамма, в которой, несмотря на преобладание зеленого цвета, большее количество тонов, чем это характерно для "зеленого семейства", и главное, декор борта и наружной поверхности блюда, включающий такие разнородные элементы как геометрический орнамент, изображение драконов, узор в виде "тающих льдинок" и пр.

Один из наиболее интересных вариантов этого сюжета представляет роспись большого блюда с многофигурной композицией на пейзажном фоне, сочетающая по колориту гаммы "зеленого" и "розового семейства". Изображена сидящая дама, одетая в китайское платье с развевающимся за спиной шарфом. Ее поза, босые ноги, шарф за плечами перекликаются с известными изображениями Гуаньинь <sup>15</sup>. Постоянный атрибут Гуаньинь — сосуд с цветком пиона превратился на нашем блюде в кубок, который "Гуаньинь" держит в левой руке. Хотя главное действующее лицо композиции ассоциируется с Гуаньинь, сцена решена как поздравление бога долголетия Шуу Сина с днем рождения: кавалер в европейском платье подносит какой-то предмет даме (к сожалению, в этом месте эмаль сбита и нельзя установить какой предмет у него в руке). На перед-



нем плане стоят слуга с подносом и женщина в китайском платье, но с европейскими чертами лица, держащая в руках вазу с цветком пиона; один из обнаженных младенцев держит в руках жезл "жу и". В росписи причудливо переплетаются европейская галлантная сцена с китайской символично-благопожелательной композицией. Так обнаженные младенцы (их два) явно перекликаются с китайскими мальчиками-близнецами, символизирующими мужское потомство, жезл "жу и" означает пожелание исполнения всех желаний, его обычно в Китае дарили к дню рождения, цветок пиона символизирует значимость и т.д. Действие разворачивается на фоне пейзажа, основные компоненты которого — скалы, деревья, водоем — китайские. Однако кулисное размещение деревьев на переднем плане и виднеющиеся вдали здания монастыря заставляют вспомнить европейские пейзажи.

Наружная поверхность блюда заполнена иероглифическим текстом с печатью и датой — написано в период Сяньдэ (1426—1435). Сам текст, представляющий собой стихи танского поэта в Ян Гуй-фэй, требует еще дополнительного исследования и точного перевода. Однако прием ложных датировок, характерный для разных памятников китайского прикладного искусства, мы встречаем и здесь.

Изображения европейской дамы, идущие от традиции изображения Гуаньинь, можно встретить еще в ряде росписей, например, в росписи тарелки, где она сидит с младенцем на коленях<sup>17</sup>. По-видимому, на трактовку сюжета наложило отпечаток и изображение богоматери с младенцем, известное китайскому мастеру по гравюрам и картинам, привозимым католическими миссионерами, и художник по-своему переработал тот и другой сюжет.

Как своеобразную трансформацию изначально китайского сюжета следует выделить еще две росписи. Первая размещена снаружи на стенке колоколовидной чаши<sup>18</sup>: в центре изображена сидящая дама в европейском платье и с младенцем, лежащим у нее на коленях; в руке дама держит жезл "жу и"; по обе стороны от нее стоят двое мужчин; один из них — в шляпе другой в головном уборе египетского фараона; в отдалении мужчина в шляпе ведет льва с жемчужиной, его ма-

нит к себе другой, и замыкается сцена фигуркой молодого человека без головного убора. Символику изображений можно расшифровать следующим образом: дама с младенцем и жезлом "жу и" означает пожелание мужского потомства и всяких благ; фигуры в шляпе и в головном уборе фараона символизируют людей, достигших высокого общественного положения; лев с жемчужиной, с одной стороны — хранитель престола Будды, с другой — символика его изображения раскрывается на основании фонетического звучания иероглифов: "ши" — лев и "ши" — наставник; "тайши" — наставник наследника престола, откуда изображение льва может означать пожелание стать наставником наследника престола, т.е. удачной служебной карьеры /1,237/. В данном случае это положение адресуется к молодому человеку, мнящему льва. Композиция в целом свидетельствует о стремлении художника внести изображения европейцев в рамки привычной для него символики. С точки зрения художественных достоинств роспись не отличается большим мастерством: композиция дробная, отдельные ее компоненты совершенно не увязываются с формой чаши (фигуры сидящей дамы и европейца в шляпе, например), колорит лишен гармонии, которая свойственна лучшим предметам, исполненным в этой технике.

Вторая роспись украшает дно шестиугольного блюда<sup>19</sup>. На берегу водоема под сосной сидят два европейца, один из них в шляпе, держит на коленях собаку, к ней протягивает руки полубожаженный младенец. Вся сцена очень напоминает китайские изображения чиновника, которому подносят олененка, или держащего олененка в руках. Шляпа мужчины также больше напоминает китайскую шапку чиновника, чем европейскую шляпу. Символика сцены может расшифроваться как пожелание успешной карьеры и мужского потомства. Вполне вероятно, что художник, расписывавший блюдо, и не ставил перед собой такой задачи, но изображая европейцев, следовал привычной ему схеме. Стилистически роспись близка к декору блюда со сценой "поздравления Гуаньинь": такое же кулисное построение переднего плана, изображенные дали с европейскими постройками, сходная трактовка скал, растений, передача отдельных персонажей (фигурки младенца, в частности).

Другой характер носит роспись чашки с местной интер-



претацией евангельских сюжетов <sup>20</sup>. Сцены располагаются в трех фестоначатых медальонах на фоне цветочного орнамента. В одном из них изображен старик Иосиф с младенцем Христом на руках и Иоанн Предтеча, во втором — Мария с Христом и Иоанном Крестителем, в третьем — святое семейство. В передаче архитектурных деталей, пейзаже чувствуется более точное следование принципам изображения европейского искусства, чем в предыдущих росписях; цветочный орнамент обрамлений решен в стилизованно-декоративном плане; колорит росписей яркий, звучный включает интенсивный желтый, синий, розовый, зеленый тона. Несколько "фривольный" характер изображений в последнем картуше, очевидно, должен иметь объяснение в восприятии основной массой китайцев христианства, евангельских сюжетов и картин с такими сюжетами. Как пишет В. М. Алексеев "изображение женщины, кормящей ребенка обнаженной полной грудью, шокирует. К тому же ребенок ее незаконный — для китайца это только скандальная история" /1, 149/. Следует отметить, что в кантонских эмалях христианская тематика встречается несравненно реже, чем на фарфоре и совершенно в другой передаче. Это не повторения определенных европейских гравюр или картин, а своя, подчас оченьвольная трактовка сюжетов.

Еще одну группу росписей представляют флаончик для табака и чаша с марками правления Цяньлун (1735—1796) <sup>21</sup>. На них европейские сюжеты помещены в фестоначатые медальоны на фоне традиционно китайского цветочного орнамента (чаши) и узора в виде "тающих льдинок" с цветами сливы "мэйхуа" (флакон). Сценки в медальонах свидетельствуют о следовании определенным образцам, восходящими к европейской живописи XVIII века, как в трактовке пейзажа, изображении персонажей, так и в колорите. Вероятным первоисточником росписи одного из медальонов чаши мог быть популярный в XVIII веке сюжет "оборники вишен". Вариант этого сюжета представлен в росписи фарфорового блюда из коллекции Маккен Уолсворт, близкой по характеру и стилю изображений к росписи нашей чаши /30, табл. 60/. Блюдо было предназначено к вывозу в Англию и датировано второй половиной XVIII века.

Примечательно, что даже в таких вещах художники не от-

рываются целиком от китайской почвы — об этом свидетельствуют как формы наших предметов, так и орнаменты обрамлений.

В целом росписи кантонских эмалей с европейскими сюжетами из коллекции Эрмитажа не дают такого разнообразия мотивов как росписи по фарфору. Та группировка по сюжетам, которая была проделана М. Н. Кречетовой на материале фарфора /6/, на наших эмалях невозможна. Аналогичный набор сюжетов обнаруживают предметы из коллекции Государственного музея искусства народов Востока, Большого Петергофского дворца-музея и известные мне по изданиям вещи.

Среди кантонских эмалей собрания Государственного Эрмитажа можно выделить несколько типов росписей.

Первый (представленный меньшим количеством экземпляров) отражает стремление следовать европейскому образцу, как правило живописному, в композиции и гамме росписей.

Второй тип, развивая одну из тенденций экспортного фарфора периода Канси (1662—1722), передает восприятие китайцами европейцев, их мира, религии.

Наконец, третий тип росписей представляет своеобразный синтез китайской символики и европейских "галантных" сцен — эта линия совсем не нашла отражения в декоре экспортного фарфора.

Во всех росписях китайские элементы чувствуются очень сильно — формы, обрамления в основе своей китайские. Эти китайские эмали также сильно отличаются от фарфора с европейскими сюжетами XVIII века, в композициях которого мастера точно следовали привезенным образцам.

Естественно встает вопрос, для кого же делались эти вещи, кто мог быть их заказчиком? Наиболее распространенное в литературе мнение, что все кантонские эмали, независимо от мотивов изображений, изготовлялись для европейцев и вообще шли на экспорт /22; 15; 23; 24/. С этим трудно безоговорочно согласиться. О том, что в самом Китае кантонские эмали ценились достаточно высоко, помимо уже приведенных отрывков из писем европейцев, живших в Китае в первой половине XVIII века, свидетельствуют и китайские литературные памятники. Так, в романе Цао Сюэциня "Сон в красном тереме" среди утвари знатной семьи Цзя фигурируют кувшины расписной эмали /9, 562/, жаровни на трех ножках /9, 751/ и др.



Какие же эмали предпочитали китайцы — с европейскими сюжетами или без них? Очевидно, на этот вопрос не следует отвечать однозначно. Мне кажется, для двора изготовлялась главным образом утварь с китайской орнаментикой или европейскими мотивами, точно следующими определенным образцам. В пользу этого предположения говорит наличие марок с девизами правления прежде всего на таких вещах, отличающихся к тому же и тонкостью исполнения<sup>23</sup>. Вряд ли императора и его окружение могли удовлетворить те вариации европейских сюжетов, о которых шла речь выше, учитывая ввоз в Китай лиможских эмалей.

Вместе с тем изготовление их для китайцев не вызывает сомнений. Так, сам набор рассматриваемых эмалей — чашечки для вина, блюдца и чашки для закусок, подносы, круглые блюда — это предметы, принятые в обиходе именно китайцев. К тому же некоторые из них снабжены обширными иероглифическими текстами со стихами известных поэтов. Скорее всего, эти вещи изготовлялись для слоя зажиточных ремесленников, купцов, которые, с одной стороны, не могли приобрести настоящие "заморские" изделия, а с другой — не отличались изысканностью и утонченностью вкусов образованной верхушки китайского общества. Возможно дальнейшие исследования предложат другие решения этих вопросов. Одно остается очевидным — только тщательное изучение китайских эмалей сможет определить их место в прикладном искусстве и соответственно в культуре самого Китая и за его пределами.

<sup>1</sup> Этим контактам была посвящена выставка 1973 года "Китай и Европа" в замке Шарлоттенбург (Западный Берлин), тщательно подготовленный каталог ее содержит разнообразные материалы по связям Китая с Европой в области науки, техники, религии и искусства /16а/.

<sup>2а</sup> На наличие в Цинском Китае живописи европейского типа указывает Е. В. Завадская /4а, 141/.

<sup>2</sup> Из работ послевоенного периода следует выделить диссертацию на соискание ученой степени кандидата исторических наук М. Н. Кречетовой "Китайский фарфор для экспорта в Европу

конца ХУП—ХУШ вв.", выполненную на материалах коллекции Государственного Эрмитажа и защищенную автором в 1946 году; книгу Дж. Филлипа /30/, каталог 52-х предметов коллекции Е. Уоллсворт-Маккен с детальным анализом орнаментов и образцов для них, сделанный Клер ле Корбейе /17/, статью Ян Енлина о предметах Восточно-азиатского собрания Государственных музеев Берлина /84/.

<sup>3</sup> Основой для кантонских эмалей служили также бронза, золото и серебро /32, 91/.

<sup>4</sup> Как, например, в статье Р. Л. Хобсона /22/.

<sup>5</sup> В каталоге шедевров Тайваньского музея, хотя и приводится цифра 900 экземпляров, однако в нее включены не только расписные эмали, но и изделия в технике перегородчатой и выемчатой эмалей /32, 92/.

<sup>6</sup> Основная масса вещей поступила в Государственный Эрмитаж из б. музея Штиглица в 1926 году, часть предметов — из бывших дворцовых собраний, отдельные вещи покупались в разное время у частных лиц. Сведения о бытовании и распространении в России ХУШ века китайских вещей содержатся у М. И. Пыляева /7, 386; 441, 454/. Так, в Большом Петергофском дворце, "влево от портретной залы "китайская комната", здесь как стены, мебель, так и все украшения китайские — в этой комнате во времена императрицы Анны Иоанновны устраивался аукцион китайских вещей, привозимых китайцами ежегодно в Петербург — императрица всегда присутствовала на нем..." /7, 323/; "Джон Билл, сопровождавший Измайлова в Пекин в 1721 году, сообщил, что император 10 февраля 1721 года послал трех офицеров с подарками к Его Царскому Величеству... среди даров был сервиз из маленьких золотых, украшенных эмалью чашечек" /23, 221/.

<sup>7</sup> Любопытно, что среди опубликованных зарубежных и хранящихся в советских музеях кантонских эмалей, таких повторений мне пока найти не удалось, хотя о том, что они существовали, пишет ряд авторов, а Ст. Бушель сообщает, что образцами для воспроизведения китайским мастерам служили лиможские эмали времени Людовика ХІУ /15, 271/.

<sup>8</sup> Гос. Эрмитаж, далее Г.Э. инв. № ЛИ-631-638 блюдца; ЛИ-645-656 чашечки.



<sup>9</sup> В качестве примера можно привести роспись фарфорового бритвенного тазика конца ХУП - начала ХУШ вв. из Петровской коллекции Эрмитажа, а также роспись тарелок, опубликованных А. де Булем /13, табл. 83/.

<sup>10</sup> /25, 202, фиг. 286, 289/.

<sup>11</sup> ГЭ инв. № ЛИ-612аб.

<sup>12</sup> /29/ Такой же кувшин хранится в коллекции Большого Петергофского дворца.

<sup>13</sup> ГЭ, инв. № ЛИ-781.

<sup>14</sup> ГЭ, инв. № ЛИ-758.

<sup>15</sup> См. например, эстамп с каменного рельефа периода Сун (960-1279) из коллекции Эрмитажа.

<sup>16</sup> Такие композиции часто встречаются в росписях фарфора (например, сосуд "гуань" ХУП века из коллекции Эрмитажа /1а, табл. 15/), на перегородчатых эмалях и в резных лаках, начиная с правления Мин (1368-1644).

<sup>17</sup> ГЭ инв. № ЛИ-622.

<sup>18</sup> ГЭ инв. № ЛИ-669.

<sup>19</sup> ГЭ инв. № ЛИ-629.

<sup>20</sup> ГЭ инв. № ЛИ-670.

<sup>21</sup> ГЭ инв. № ЛИ-738, 837.

<sup>22</sup> О вывозе кантонских эмалей не только на Запад, но и на Восток писал еще Ст Бумель /15, 278/.

<sup>23</sup> Автор статьи о китайских расписных эмалях в Энциклопедии мирового искусства Б. Гилленсворд пишет, что "сами китайцы рассматривали этот тип эмалей только как "иностранные" и большую часть их делали на экспорт; существуют много пластин, дисков, вмонтированных в европейскую мебель, в том числе значительное количество с европейскими сюжетами; однако среди них были и первоклассные вещи, выполненные в чисто китайском вкусе, возможно для двора" /20, 746/. Таким образом, Б. Гилленсворд не исключает возможности использования в Китае предметов с европейской тематикой.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев В. М. Китайская народная картина. М., 1966.
- 1а. Арапова Т. Б. Китайский фарфор конца ХУ - первой трети ХУШ века в собрании Эрмитажа. Л., 1977.
2. Воскресенский Д. Н. Из истории общения Китая и Запада в ХУП-ХУШ вв. Историко-филологические исследования. Сб. статей памяти академика Н. И. Конрада. М., 1974.
3. Глухарева О. Н. Изобразительное искусство Китая. М., 1956.
4. Глухарева О. Н., Кречетова М. Н. Памятники искусства Китая в музеях СССР. Л., 1959.
- 4а. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975.
5. Кречетова М. Н. Из истории торговых отношений России и Китая. ТГЭ, т. П, 1958, с. 226-238.
6. Кречетова М. Н. Сюжеты росписей китайского фарфора для экспорта в Европу в конце ХУП-ХУШ века. Сб. Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока. Л., 1975.
7. Пыляев М. И. Забытое прошлое окрестностей Петербурга. СПб., 1889.
8. Стужина Э. П. Китайское ремесло в ХУП-ХУШ вв. М., 1970.
- 8а. Сян Да. Мин Цин чжи сян чжунго мэйшу ошай сян чжи инсянь. (Влияние европейского искусства на китайское в периоды Мин Цин). ж. Дун фан ца чжи Тайбэй 1930, № 27 (80677-80702) на кит. яз.
9. Цао Сюэ-цин. Сон в красном тереме. М.-Л., 1956.
10. Хун Кэ. Ваньли Цяньлун шидэянь сифан мэйшуду шужу. Происхождение западного искусства в Китае в периоды Ваньли Цяньлун. ж. Мэйшу Янцзю. 1959, № 1 (на кит. яз.).
11. Лань Пу. Цзиндэчжэнь таолу. (Описание цзиндэчжэньского фарфорового производства). Пекин, 1815 (на кит. яз.).
- 11б. Хуан Цзюн-би. Лан Ши-нини дуй юй чжунго мэйшуду иньянь (Влияние Лан Ши-нина на китайское искусство). ж. Шидэ-сэгэбао, № 1, 1956, Тайбэй.
12. Чжунго цзиньдай шугунъешу цзянью 1840-1949. Материалы по истории кустарного производства Китая в новое время 1840-1949. Под ред. Пен Цзе-и, т. 1, Пекин, 1957 (на кит. яз.).



13. du Bouley Antony. Chinesisches Porzellan. Frankfurt am Main, 1963.
14. Burling Judith and Arthur. Western influences in Chinese Art. Apollo, Jan. 1946.
15. Bushell St. L'art chinois. Paris, 1910.
- 16a. China und Europa. Chinaverständings und Chinamode im 17. und 18 Jahrhundert. Ausstellung vom 16 September bis 11 November im Schloss Charlottenburg, Berlin. Berlin, 1973.
- 16b. Chu Arthur and Grace. Oriental doisonné and other enamels. A guide to collecting and repairing. N.Y., 1975.
17. le Corbeiller Claire. China Trade Porcelain: patterns of exchange. The Metropolitan Museum of Art, 1974.
18. David Madeleine. Ceramiche e porcellane cinesi. Milano, 1966.
19. Down J. The China Trade and its influences. Bull. Metropolitan Museum of Art XXXVI.
20. Encyclopedia of World art. vol. III, IV. London, 1963.
21. Hildburgh W.L. Chinese painted enamels with european subjects. Burlington Magazin, LXXIX, 1941 Sept.
22. Hobson R.L. A note on Canton enamels. Burlington Magazin XXII. Dec. 1912.
23. Jenyns S. and Watson W. Chinese Art. The Minor Arts. London, 1963.
24. Jourdain M., Jenyns S. Chinese Export Art. London, 1956.
25. Kybalava L. Das Grosse Bilderlexikon der Mode. Prag, 1966.
26. Loan Exhibition of the Arts of the Ch'ing dynasty. London, 1964.
27. Medcalf J.B. The Apotheoses of Chinoiserie. Oriental art, 1960, vol. I, N 3.
28. Morse H.B. The chronicles of the East India company trading to China. 1635-1834. Oxford, 1926.
29. Oriental art N.S. vol. V, N 5, 1974.
30. Phillips J.G. Chine Trade Porcelan. N.Y., 1956.
31. Preist A. Chieng Lung and Georg III. Bull. Metropolitan Museum of Art, May 1961.

32. Selection of Masterworks on the collection of the National Palace Museum. Republic of China. Taipei, 1971.
- 32a. Sullivan M. The Meeting of Eastern and Western Art. From the Sixteenth century to the present Day. N.Y., 1973.
33. Jamada Chisaburo. Die Chinamode des Spätbarock. Berlin, 1935.
34. Jang En-lin. Chinesischen Exportporzellan für Europa in 17 und 18 Jh. Forschungen und Berichte Staatliche Museen zu Berlin, Bd. 17, 1976.

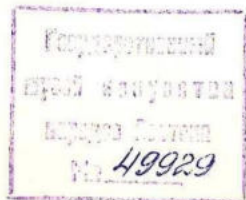


## О Г Л А В Л Е Н И Е

Г.П.Попов. Предисловие .....	3
В.Волков, Е.Львова. Проблема ориентализма в экспозиции выставки "Восток и русское искусство. Конец XIX - начало XX вв." .....	5
А.Е.Ковалев. Русская живопись и Восток. Десять лет XX века .....	22
Н.С.Сичева. О некоторых особенностях среднеазиатской керамики конца XIX - начала XX вв. ....	48
Ш.Ж.Тохтабаева. Казахское ювелирное искусство и его взаимосвязь с русской ювелиркой .....	67
Т.В.Сергеева. К вопросу о влиянии в монгольском искусстве конца XIX - начала XX вв. ....	75
Т.Б.Арапова. Китайские расписные эмали XVIII века с европейскими сюжетами (по материалам собрания Государственного Эрмитажа) .....	91

Подписано к печати 29/XI-1979 г. А-02919  
Объем 7 п.л. Уч.-изд.л. 6,48. Тир. 600 экз.  
Заказ 401. Цена 95 коп.

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





up 90