

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

НАУЧНЫЕ
СООБЩЕНИЯ

Выпуск XV

Москва 1981

000 620/1
1 4/10

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

Выпуск XV

Издательство "Наука"
Главная редакция восточной литературы
Москва 1981

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

Под общей редакцией
В.В.Федорова

Подписано к печати 22.12.81. А-13611
Объем 13,25 п.л. Усл.кр.-отг. 13,5. Уч.-над. л. 12,45.
Тир. 600 экз. Зак. 1. Цена 1 р. 90 к.

Офсетное производство типографии №3
издательства "Наука"
Москва К-45, ул. Жданова, 12/1.

© ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА, 1981

Н.В.Апчинская

АКОП АКОПЯН

Два мира есть у человека:
Один, который нас творил,
Другой, который мы от века
Творим по мере наших сил.
Н.Заболоцкий.

Среди современных армянских живописцев Акоп Акопян кажется наименее "живописным". Реальность, переходя на его полотно, претерпевает минимальную внешнюю трансформацию, как бы почти и не переводится на язык пластики, цвета, фактуры. Тонкость и сдержанность живописного стиля Акопяна граничат с аскетизмом, а точность передачи природы в его полотнах кажется порой документальной. Тем не менее, в искусстве современной Армении мало мастеров, достигающих такого полного и впечатляющего преобразования мира, который "нас творил", в новый мир, сотворенный художником. Мир, источник которого лежит в цельном поэтическом видении его создателя.

Акопян родился в 1923 году в Александрии (Египет), в семье бедного ремесленника. Родители его были выходцами из Западной Армении, бежавшими в 1915 г. от ужасов геноцида в Египет. Рано потеряв отца, Акопян почти все отрочество провел в армянской школе-интернате на Кипре./1934-1941/, в которой начал заниматься живо-

писью под руководством местного учителя. Затем была работа на текстильной фабрике в Александрии, переезд в Каир /1944/, служба для заработка дизайнером и учеба в свободных классах Высшей художественной Академии Каира. В 1952 году молодой живописец, уже приобретший известность в кругах местной художественной интеллигенции, получает от армянской колонии субсидию для поездки в Париж "в целях совершенствования мастерства". В Гарже Акопян проводит два года, сначала в мастерской А.Лота, затем в Академии Гран Шомьер, и в 1954 году возвращается в Каир. К концу 50-х гг. он уже участник ряда выставок в Каире, Александрии, Париже и Ленинграде, лауреат международного молодежного фестиваля в Бухаресте; работы его приобретаются крупными египетскими музеями.

В раннем творчестве Акопяна ощущается связь не столько с искусством Анри Лота, сколько с живописью Бернара Бюффе и близких к нему мастеров — тот же графизм стиля и "ми-зерабельность" образов. На протяжении 50-х годов художник пишет в основном картины небольшого формата с изображениями армянских ремесленников и их нищенского быта. Портные, домохозяйки, официанты, прачки, бедные музыканты показаны за работой или просто с атрибутами своего ремесла, но всегда погруженными в раздумье, проникнутое глубокой безысходностью. Рядом или на отдельных полотнах живут бытовые предметы, несущие на себе тот же "груз печали". При этом ощущение беспросветности жизни достигается и характером вещей, всегда кухонных и убогих, и их живописной интерпретацией, и, что особенно существенно для Акопяна, — их пространственными отношениями. Вещи забывают тесные полки шкафов и углы кухонь, входят одна в другую. Характерно, что художник предпочитает в этот период виды не "из окна", как обычно, а "в окно", и перед зрителем открывается не свободное пространство природы, а глухие пожелтиевшие ящики и шкафов и

как бы наслаивающиеся друг на друга предметы. Иногда Акопян, правда, "выходит" из кухонных интерьеров на улицу, но и здесь он добивается того же впечатления давящей замкнутости. Внешний мир для него в ту пору это мир городских задворков и бедных балкончиков с их жалкой утварью и неприглядной строительной арматурой, все это лепится к домам, захато их стенами.

Человек в раннем творчестве Акопяна задавлен нуждой, оторван от природы и заключен в ограниченное пространство своего жилища. Художник полон сочувствия к обездоленным, в его искусстве есть и живая теплота, и непосредственность чувства, которые позже уступят место более опосредованному отношению к жизни. Но уже в этот период Акопян переключает свои образы из социально-жанрового плана в философский. Его интересует, в сущности, не быт, а бытие его героев, причем именно в предельной бедности раскрывается для него драматизм, красота и духовность жизни. Аскетизм и строгость были изначально заложены в самом художническом сознании Акопяна, и он сохранит их во всех своих последующих сюжетных и стилистических метаморфозах.

Одна из лучших картин египетского периода — "Женщина на кухне" /1959 г./. Перед нами типично акопяновский мир — измученная трудом и бедностью молодая женщина, чистящая овощи; кухонный столик и табуретка, на которых стоят миски с овощами и прозрачная металлическая сетка с чесноком. Все это меланхолично, одухотворено и почти бесплотно в своей деликатно переданной материальности. В этой картине почти не ощущается жесткость, присущая многим тогдашним работам художника. Экспрессивная заостренность линий соединена здесь с мягкостью и утонченностью цветовой нюансировки, с пластичностью линий; глухие окристо-серые тона оживлены вкраплениями светло-желтых и голубых и содержат множество ускользающих цветовых оттенков. Акопян немногословен и целомудренно-сдержан в проявлении чувства, но его образы обладают подлинной жизнью и внутренней глубиной.

На рубеже 1950-х и 60-х гг. художник понемногу покидает скучный и замкнутый мир своих кухонь и городских задворков. На смену "уголков кухонь" приходят обычные натюрморты с "поэзирующими" вещами, извлеченными из мест своего

обитания и организованными в "картинную" композицию. Это уже не жалкая кухонная утварь, а более добротные и красивые, хотя по-прежнему простые и демократичные предметы: связки серебристо-серого чеснока, желтовато-коричневые лувки, плетенные соломённые корзинки, деревянные стулья, глиняные кувшины, матерчатые сумки и фартуки, жерсиновые лампы. От предшествующих эти изображения отличаются не только более живые краски, но и большая монументальность и простотой. Акопян часто пишет теперь "висячие натюрморты", в которых предметы размещены на фоне гладкой стены, почти в пустом пространстве. В целом, натюрморты рубежа 50-х и 60-х гг. — одна из самых привлекательных страниц в творчестве армянского мастера. В их демократизме, предметности, суровой простоте и благородстве колорита есть нечто, вызывающее ассоциации с классической испанской живописью жанра "бодегонес". Обычная для Акопяна сдержанная линейная экспрессия сочетается теперь с особой объемностью и иллюзорностью формы. Не при всем этом образы художника остаются как бы чисто духовными, и иллюзорность нужна ему отнюдь не для наивного обмана зрения, а для придания изображенному оттенка парадоксальной "сверхреальности". Если в предыдущих своих вещах Акопян смотрел на природу со стороны, то теперь он как бы растворяется в ней; его образы приобретают более объективный и надличностный характер, оставаясь насквозь пронизанными, по выражению самого художника, "силовыми линиями авторской концепции" ¹⁾.

В фигурных композициях начала 1960-х годов перед нами уже не представители определенных "сословий", а человек вообще. Он по-прежнему беден и порой охвачен отчаянием, но его образ очищается от быта, монументализируется и становится более символичным. Модель показывается теперь на фоне абстрагированного интерьера /например, картина "Горе" 1961 г./ или обобщенно трактованного пейзажа — наиболее яркий пример — "Человек и растение" /1962/. В этом последнем полотне, написанном уже после приезда Акопяна в Советскую Армению, обнаженный и беззащитный человек бережно охраняет слабый росток жизни. При всей прямолинейности своего символизма и "очищенности" живописного языка, произведение это наполнено живым и личностным чувством: оно кажется символом

творчества самого художника и его веры в новую жизнь на только что обретенной родине. В отличие от предыдущих работ здесь переданы не отчаяние и одиночество, а надежда и обращенность к миру...

Новые веяния в искусстве Акопяна совпали с кардинальными изменениями в его жизни: осенью 1961 года он уезжает вместе с семьей в Советскую Армению. Шаг этот был обусловлен всем предшествующим образом жизни художника и его духовным складом. Как и большинство других представителей современной армянской "диаспоры", он находился в Египте внутри национальной "субкультуры", не растворявшейся, при всех естественных контактах, в местном окружении. И подобно многим, мечтал о воссоединении со своим народом.

"Я учился в армянских школах, говорил дома на армянском языке, часто рассматривал репродукции картин Сарьяна и средневековых армянских миниатюр, читал армянские книги. И став художником, я смотрел на мир глазами моего национального чувства" ²⁾.

Подлинной родиной для Акопяна оставалась не родившая его египетская земля, а смотревшая с репродукций Сарьяна незнакомая, но властно зовущая к себе земля предков. На ее почве выросло дерево национальной культуры, с которой Акопян считал себе неразрывно связанным. И возвращение на эту землю сулило не только обретение "дома", но и новые горизонты творчества.

Хотя художественное мировоззрение Акопяна во многих своих чертах сложилось в Египте, после приезда в Армению его искусство, не порывая связей с прошлым и продолжая внутреннюю эволюцию, претерпевает резкие изменения, почти метаморфозу. Прикоснувшись к родной земле, оно как бы реализует все свои потенциальные возможности, приобретает особую глубину и стилевую законченность, обогащается новыми темами и жанрами.

Ведущим видом творческой деятельности Акопяна становится прежде отсутствовавший в его живописи пейзаж. Художник продолжал писать и натюрморты, и фигурные композиции /особенно активно в 70-е годы/, но оба эти жанра все же отступились "портретом" Армении на второй план.

Сам Акопян говорит: "Когда я жил в Египте, перед мной

глазами растянулся только равнинный пейзаж. Ландшафт Армении имеет более сложные и динамические формы, извилистые сопряжения гор и равнин. Его трудно уложить в отчетливую пластическую конструкцию. Но еще труднее подчинить его себе, своему художественному восприятию, своей художественной идее. И все же это у меня стало получаться еще тогда, когда я только начал привыкать к армянским видам. Я не писал раньше пейзажи, потому что меня угнетало пространство, жестко и зло говорившее: ты окружен. В Дзенинакане, где я поначалу прожил несколько лет, пространство заговорило со мной иначе. У меня с ним возник диалог, оно меня слушало и слушалось" 3).

Картины Акопяна теперь уже не ведут зрителя в тупик, а увлекают в просторный и полный тайны мир. Поначалу он лишь "приоткрывает дверь" - почти в буквальном смысле слова - в это пространство природы /"Дворик в Дзенинакане", "Ворота" 1933 года/, но вскоре возникает уже целая серия городских и деревенских видов и чисто природных ландшафтов. С точки зрения этих работ все творчество художника кажется последовательным движением от забытых вещами кухонных шкафов к пустынным улицам Дзенинакана и к широким просторам Армении или, пользуясь удачным выражением А.Каменского, "завоеванным пространством".

Армения, какой видит ее Акопян, не солнечная и не красочная. Она имеет мало общего с привычными образами, связанными в нашем представлении в основном с творчеством Сарьяна /что не мешает художнику глубоко чтить Сарьяна/, но обладает не меньшей убедительностью и достоверностью. В последнем легко убедиться, проехав ранней весной по стране. В ее пейзаже без труда узнаются характерные акопяновские детали: раскоряченные черные кусты виноградинок, пустынные плоскогорья с тонкими спичками телеграфных столбов, пластичные складки гор, разбросанные по поверхности земли камни, правильные конусы и шары кипарисов и фруктовых деревьев. Так же "описаны" с натуры /порой начинает казаться, что это натура списывает у Акопяна/ каменные строения из туфа бесчисленных оттенков - розовых, кирпично-красных, сиренево-серых, желтых, коричневых и черных - и та неудовимая атмосфера одиночества и поэтической грусти,

которая окутывает армянскую природу ранней весной или поздней осенью.

В своей любви к Армении /а именно эта любовь больше всего сближает его и с Сарьяном, и с более молодыми армянскими мастерами/ Акопян и точен, и субъективен. Его не увлекает пылание ее солнца, горение красок, восточные черты ее облика, с такой захватывающей силой переданные в искусстве Сарьяна. Ему ближе другой ее лик, исполненный аскетической строгости, утонченной духовности и меланхоличности. Его Армения - пустынная и суровая страна, с трудом осваиваемая человеком; ее природа проникнута ощущением тревоги и ожидания, находится всегда как бы на грани жизни и смерти /на переходе от зимы к лету или наоборот/. Акопян отбирает те состояния и приметы армянского ландшафта и шире - всей жизни, которые отвечают его творческой индивидуальности. Однако своеобразие его живописи не просто в особом поэтическом настрое и угле зрения на мир, но в самой структуре его образов, в особенностях творческого метода.

В то время, как Сарьян или художники более молодого поколения, такие например, как М.Аветисян или М.Петросян, более или менее свободно используют форму и цвет для непосредственного выражения своего чувства и создания на холсте поэтического синтеза действительности, Акопян как бы проецирует на подотно илльзорно-правдоподобные, холодновато-остраненные и имперсональные, при всем своем внутреннем динамизме, образы. Картина создается из реалий окружающей действительности, внешне уподобляется ее зеркалу, но по существу, на подотне парадоксальным образом возникает некое поэтическое "зазеркалье". При всей принципиальной натурности акопяновских видов, они имеют как бы чисто духовную, анти-чувственную природу и являются не меньше, - а порой и больше - чем самые свободные в формальном отношении работы, воплощением именно авторского видения.

"Бывает, - говорит Акопян, - отсчет от объективной натуры, а бывает от автора. Эти системы, конечно, в чем-то пересекаются, но каждая из них обладает самостоятельным значением. Вся жизнь я стремлюсь победить пространство, пронизать все изображение силовыми линиями авторской концепции. Я хочу создавать свое пространство, свой мир" 4).

Определяющая особенность этого аюкпяновского мира в том, что в нем содержится ощущение не только красоты жизни, но также тающей в ней загадки, скрытого в ее глубине иррационального начала. В искусстве армянского мастера выражено чувство необщности и странности обыденных явлений. Характерная черта его образов — отсутствие прямого контакта со зрителем; при всей своей иллюзорности, они являются некой "вещью в себе".

Армянский искусствовед Г.Игитян пишет об Аюкпяне: "Точная передача природы, скупость трактовки у него очень условны и не воспринимаются как имитация. Как это не парадоксально, художник абстрагирует натуру, не идя по пути разрушения, а высвобождая ее от ненужного, очищая натуру от всего лишнего, принося в полотно строгое аналитическое мышление" 5).

Это абстрагирование и очищение действительности — одна из причин пристрастия Аюкпяна к ранней весне или поздней осени, когда природа обнажена и как бы идет навстречу его творческим устремлениям. При этом "абстрагированные" формы наделяются в его работах новой жизненностью и телесностью, стерильная чистота и наглядность изображения соединяются с его пространственной и временной неопределенностью. Аюкпян сочетает в своем стиле геометризацию неувидимыми перетекающими цветовыми оттенками, благодаря которым все изображенное теряет четкость, кажется ускользающим и размытым. Предметы у него и похожи и непохожи на себя /например, стога сена, напоминающие терриконы или термитники; конский череп, почти не отличимый от коряги, с которой он сросся/. Все живет в застывшем и магически-завороженном мире, живет не обыденной, а особой поэтической жизнью, общей для живой и неживой природы. При этом неодушевленные вещи ведут себя как живые существа, а человек "опредмечивается", за него часто представляются манекены или пустая одежда.

К пейзажам, как и всей остальной живописи Аюкпяна, подходят слова Новалиса: "Ландшафт нужно ощущать как тело. Ландшафт есть идеальное тело для особого рода души" 6). Но современный художник, в отличие от романтика XIX века, почти буквально уподобляет ландшафт /и не только ландшафт/ "телу", созданному из чисто духовной материи.

Свое открытие Армении Аюкпян начал, как уже упоминалось, с видов Денинакана. Это тихий и чистый провинциальный городок, родина поэта А.Исаакяна, почти полностью сохранившийся с начала века. В его строгой и одновременно красочной архитектуре, в широте его пространства и всем обилие таится особое очарование, недаром Денинакан служил источником вдохновения для многих современных армянских живописцев. Но пожалуй, лишь Аюкпяну удалось передать в полной мере поэзию его пустынных улиц, их утонченный колорит, их тишину и тайну. Он писал Денинакан не только во время своего пребывания в этом городе, но и впоследствии, после переезда в Ереван, вновь и вновь притягиваемый уходящей в никуда перспективой денинаканских улиц.

Одна из самых красочных картин этого цикла — "Улица в Денинакане" (1965 г.). В ней создан особенно яркий образ, захватывающий силой творческого претворения действительности. В этой работе, сохраняя графизм стиля, Аюкпян выступает утонченным колористом. Оттенки розовых, серых, охристо-красных, жемчужно-кремовых, белых и голубых тонов образуют изысканную цветовую гармонию и при этом создают ощущение жизненной полноты изображения. Именно благодаря цветовым градациям, почти монохромное небо кажется в картине бездонным, а геометризованные дома не выглядят плоскими декорациями.

Второй цикл аюкпяновских пейзажей 1960-х и 70-х годов был связан с деревенской темой. Два села — Малишка и Агавнадзор послужили для художника моделями для создания образа сельской Армении. Как все, что пишет Аюкпян, этот образ документально точен и вместе с тем далек от подражания действительности и от образов, созданных другими армянскими мастерами. По существу, это своеобразные натурные фантазии на темы деревенских строений, каменных оград, живых изгородей, конусообразных стогов, телеграфных столбов, деревьев и сухого кустарника, выполненные то в светлых, то в сгущенных желтых, коричнево-охристых, серых и зеленых тонах. В большинстве этих работ пространство, выражаясь словами художника, "не окружает предметы, а полностью формируется ими" 7), причем Аюкпян как бы переводит в философски-поэтическое качество реальную запутанность типо-

графии армянской деревни.

Одновременно, во второй половине 60-х годов художник начинает писать чисто ландшафтные композиции, в которых пространство "окружает предметы". Проецируя на полотно свои образы, он то придвигает, то отодвигает их от зрителя, и мы видим "соприжения гор и долин", архитектурные памятники, травянистую плоть земли и ее глинистые срезы с невесомыми, как бы плавающими кристаллами камней и исчезающе тонкими стеблями травы; зеркальную гладь каналов, кусты виноградников и ряды деревьев. Эти деревья и кусты - самые активные и живые существа аюкьяновского "странного мира". Он изображает их обнаженными, являющими свою "нервную" архитектуру и арабески линий или окутанными легким флером зелени, реже - с плотной, геометризованной листвой. Они мечут в небо стрелы восток, раскрывают игольчато-острые верха своих кон, тогда их кружатся и часто изгибаются почти в танцевальных "па". Особенно бурным движением охвачены паучообразные и угловатые кусты виноградников, которые стелятся по земле и одновременно рвутся из нее в яростном и бессильном порыве.

Другой излюбленный персонаж аюкьяновских пейзажей - телеграфные столбы. В отличие от деревьев, они - одиночество покоя и одновременно устремленности вверх, в бесконечность. Являясь до самого своего характеру самым абстрагированным элементом картины, они, тем не менее, наделены жизнью и как бы наэлектризованы энергией. Аюкьян обычно выделяет одну вертикаль, которая независимо от места своего расположения на холсте привлекает внимание зрителя и становится подлинной "осью" композиции.

С целью "остранения" своих природных видов и придания им оттенка вневременности художник прибегает к различным приемам - использует перспективные построения, стремительно удаляющиеся вглубь холста и затем обрывающиеся в "никуда", обратную перспективу, подчеркнуто ассиметричные построения, совмещение разных, хотя и близких, не нарушающих визуальной правдоподобности, точек зрения. Примерами разнообразия его композиционных и художественных решений могут служить такие пейзажи, как "Ограда" и "Вайоц-Дор" /оба написаны в 1970 г./ Первый - уплощенная, уточненно-графичная, асси-

метричная композиция в нежных серовато-зеленых и светло-желтых тонах. Второй - сгущен по цвету и стереометричен, увлекает зрителя вглубь своего пространства. Другой пример почти подярных решений - картина "Облака и деревья" (1971 г.) или близкая ей "Ранняя весна", построенная на контрасте неподвижного неба и подвижных экспрессии кустов виноградника, и тончайший во всем творчестве художника пейзаж "У канада" /1971/ с застывшей водой и такими же застывшими, фидигранными, словно вырезанными силуэтами деревьев.

Пейзажи Аюкьяна почти всегда безлюдны, лишь изредка он вводит в них человеческие фигуры или их "заменители" - яркие хоровады пустых одежд или манекены. Непосредственно с человеческим бытием соотнесены два других жанра его живописи - портрет и натюрморт. Оба этих старых по сравнению с пейзажем вида творчества Аюкьяна претерпевают в 60-е годы существенные изменения.

Натюрморт по самой своей специфике есть вид искусства, сопрягающий сферу природного и человеческого. В работах Аюкьяна оба этих аспекта особенно неразрывно переплетены, но все же "природа" представлена у него по преимуществу в серии "цветочных натюрмортов", созданных на протяжении 70-х годов. Букеты цветов помещены на них в стереометрически-округлые вазы, стоящие на круглых столиках на одной ножке /аксессуар, заставляющий вспомнить кубистические натюрморты 20-х годов/ или на графичных табуретках на фоне плоскостей стены и пола. В стиле этих натюрмортов четкая и иллюзорная трактовка аксессуаров сочетается с неудовимым таянием красок в самих цветах. В пределах обычной своей ограниченной и приглушенной гаммы Аюкьян добивается удивительной красоты живописного решения, используя оттенки желтого, коричневого, розового, сиреневого, зеленого и серого, вплоть до черного. В его цветах, как впрочем, и в остальной живописи, есть скрытый диалог между жизнью и смертью, они кажутся своеобразными цветочными "моментами морти". Поэзия аюкьяновских букетов - поэзия увядания, отсюда их элегичность, а также тонкость живописного решения. Цветы на его натюрмортах всегда подзасохшие и срезанные, и художник экспрессивно подчеркивает это, помещая рядом угрожаю-

ще-острые ножницы или вынутые из вазы цветы со срезанными стеблями.

Другой не менее характерный тип его натюрмортов больше связан с предметным окружением человека. Строится он почти всегда по единой схеме: на придвинутой к зрителю плоскости стола, показанной сверху или в обратной перспективе, размещены серовато-черные слесарные инструменты, лежащие в открытых ящиках или прямо на столе, бронзово-золотистые высохшие рыбы на соломённых блюдах, перчатки, фартуки, проволочные корзинки, пустые или наполненные яйцами. Все это наделено особой жизнью и несет в себе символический подтекст. Кусачки, клещи и плоскогубцы раскрывают "рта" и кусают друг друга, пустые перчатки охватывают сохшихся рыб, мертвые куры на блюде обдижены в странном живом объятии, а рядом "таинственно круглятся и светятся полновесные яйца. Перед нами, выражаясь словами самого художника, "не обреченные на неподвижность вещи, а находящиеся в действии одушевленные существа" ⁸.

В натюрмортах, наиболее прямо соприкасающихся с жизнью человека, проявляется вся современность мышления Аюпяна и его связь с проблемами XX века. В частности, изображения "агрессивных" инструментов, играющие такую большую роль в позднем творчестве художника, безусловно, во многом символизируют механическую цивилизацию нашего времени, угрожающую своим творцам и стремящуюся уподобить их себе. В этой связи следует упомянуть также об опытах Аюпяна в скульптуре - композициях под названием "семья", представляющих собой вписанные друг в друга и последовательно уменьшающиеся в размерах "антропоморфные" кусачки.

Точно также изображения манекенов или пустых пиджаков, одетых на стул, которые художник создавал в последние годы, являясь во многом образам отчуждения и овещствления человека и даже его прямой гибели. Не случайно, цикл подобных картин назван "Воспоминание о войне", а большая картина с множеством пустых пиджаков /соединенных, правда, несколько механистично/ - "Нет нейтральной бомбе". Аюпян говорит по этому поводу: "На моих полотнах нет людей. Они убиты. Но брошенное на стул пальто тоже способно говорить, и его неумолчный голос - это голос человека. Он, этот голос, всегда зву-

чит во мне, одицетворяя протест, бунт против несправедливости, который человек во все времена вынашивал в своем немощном маленьком теле как величайшую ценность, утверждающую его" ⁹.

И все же люди появляются на полотнах Аюпяна - в его портретах конца 1960-х и 70-х годов. По сравнению с ранними, эти портреты менее непосредственны и "теплы" и еще более "бытийственны". В сущности, они "антипортретны" по своему художественному замыслу: в них утверждается загадочная непроницаемость человеческой личности вообще и современного человека в частности. Аюпян обычно изображает модель в своеобразной перспективной камере, сходной с теми, в которые помещает своих персонажей чтимый им английский живописец Ф.Бэкон/, втягивающей в себя взгляд зрителя. Сам образ человека, создаваемый художником, аналогичен образам его пейзажей: он одновременно реален в своей конкретной достоверности и ирреален, вещественен в своем антипсихологизме и кажется как сквозь состоящим из отвлеченного духовно-поэтического начала. Как и в описанных выше изображениях вещей, Аюпяна волнуют здесь негативные стороны современной цивилизации, проблемы человеческого отчуждения и некоммуникабельности.

Покажу, наиболее прямо и демонстративно Аюпян передал свою концепцию портрета в картине "Женщина, с зеркалом" /1969/. Полотно это очень красиво по колориту, основанному на контрасте серовато-оливковых, золотисто-желтых и черных тонов. Но вместо лица модели мы видим черную оборотную сторону зеркала, а в ее руки художник вкладывает нацеленные на зрителя острые ножницы. Таким образом, открыто отрицается традиционная "зеркальная" функция портрета, как "отражения" на полотне конкретной человеческой индивидуальности, и утверждается его новая задача - служить воплощением авторского обобщенного видения мира.

В масштабности, внутренней драматичности и скрытом лиризме, в предельной современности этого видения и заключается неповторимое своеобразие искусства Аюпяна.

- 1 А.Каменский. Этюды о художниках Армении. Ереван. 1979 г. с. 158.
- 2 Там же, с. 158.
- 3 Там же, с. 156.
- 4 Там же, с. 158.
- 5 Г.Игитян. Вступительная статья к комплекту открыток "Акоп Акопян". М., 1974 г.
- 6 Новалис. Фрагменты. В кн. Литературная теория немецкого романтизма. Д. 1934 г., с. 126.
- 7 А.Каменский. Этюды о художниках Армении. Ереван. 1979 г., с. 158.
- 8 Акоп Акопян. Каталог выставки. М., 1979/без нумерации/.
- 9 Там же.

М.М.Бронштейн

К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ СЕВЕРОАЗИАТСКИХ МАСОК

Маски народов Северной Азии давно привлекают к себе внимание исследователей, однако многое в этой области до сих пор остается малоизученным. Недостаточно выяснены такие основные вопросы, как назначение и происхождение личин, их символика и семантика. Не стала предметом специального изучения художественная сторона этих ценных памятников североазиатского традиционного искусства. Необходимость подобных исследований очевидна. Они углубят наши представления о духовной культуре народов, издавна населяющих суровые зоны тундры и тайги Азиатского континента, откроют новую страницу в изучении ритуальной скульптуры народностей Севера, расширят знания о маске, как универсальном явлении в культуре большинства народов мира.

В настоящей статье мы хотим обратиться к художественным особенностям опубликованных С.В.Ивановым масок эвенков, коряков, хантов и манси¹⁾. Такой выбор обусловлен следующими причинами. Во-первых, маски указанных народностей пред-

ставлены сравнительно большим числом произведений. Во-вторых, эвенки, коряки, ханты и манси принадлежат к трем разным языковым семьям – тунгусо-маньчжурской, чукото-камчатской и уральской – и населяют значительно удаленные друг от друга ареалы Северной Азии: Восточную Сибирь, Камчатку и Западную Сибирь. Таким образом, обращение к материалам этих народов позволит нам проследить три отдельные линии в развитии искусства создания масок у коренных обитателей Северной Азии и, следовательно, лучше понять такой феномен, как североазиатская маска, в целом.

Известные нам эвенкийские личины датируются XУШ, XІХ и началом ХХ вв., т.е. эпохой разложения первобытного общества у народов Севера и их перехода к обществу раннеклассовому. Маски эвенков относятся к типу лицевых. Они антропоморфны и выполнены в основном из металла – меди, латуни или железа. Небольшая часть масок изготовлена из дерева. Нередко для создания маски наряду с основным материалом использовался мех, а иногда – кожа и зубы животных. Размеры личин соответствуют размерам человеческого лица – их высота 20–25 см. – или, в отдельных случаях, несколько превышает их. Маски имеют ремешки для закрепления на голове маскируемого.

В рассматриваемый исторический период пользовались личинами у эвенков только шаманы и шаманки. Маски символизировали духов-помощников, духов-покровителей колдуна, трактовались как изображения его умерших предков. После смерти шамана маску либо относили на его могилу, либо оставляли в его жилище – в таком случае личина играла роль духа-покровителя семьи²⁾.

Приведенные факты не оставляют сомнений в том, что эвенкийские антропоморфные маски XУШ–ХХ веков – маски шаманские, аналогичные по назначению и символике широко известным маскам колдунов Африки, Океании и других регионов. Согласно классификации масок, предложенной А.Д.Алдеевым, подобные личины характерны для родового общества в период его распада, когда общение с духами становится привилегией лишь определенных лиц, выполняющих жреческие функции. В эволюционном ряду шаманскими маскам предшествуют маски, изображающие тотемных животных, умерших сородичей, предков,

духов-покровителей³. Отсюда мы вправе сделать вывод, что семантика шаманских личин многослойна — она вбирает в себя смысловые значения масок, стадийно более ранних — а это, в свою очередь, оказывало влияние на сложность художественного решения образа. Думается, что эвенкийские шаманские маски прошли столь же длительный и неоднозначный путь развития, и именно с такой позиции следует искать объяснения их художественных особенностей.

Одна из основных стилистических черт эвенкийской шаманской маски — достоверность в передаче облика человека. При всей условности художественного решения образа создатели масок стремились правильно воспроизвести формы лица, сохранить естественные пропорции. Черты лица в эвенкийской маске мягко моделированы и переданы достаточно полно, отражены антропологические особенности эвенков — миндалевидные глаза, четко обозначенные скулы. Убедительность и правдоподобие образа подчеркивает мех, использованный в маске для передачи волос, бровей, усов и бороды /рис. 1-3/.

Достоверность трактовки антропоморфного образа в шаманской маске выделяет ее из общего ряда эвенкийской скульптуры с характерными для нее геометризмом и обобщенностью форм и объясняется, на наш взгляд, в значительной степени тем, что личины сохраняют прочную связь со своим прототипом — реальным лицом умершего предка. Именно так — мы отмечаем это обстоятельство — воспринимались эвенками шаманские маски. Однако дело, по-видимому, не только в субъективном осознании скульптором этой связи. По мнению С.В.Иванова, отправным звеном в эволюции эвенкийской антропоморфной личины была черепная маска, основу которой составляла лицевая часть головы умершего человека. "Возможно... у эвенков, — отмечает исследователь, — черепные маски заменены были впоследствии деревянными, а затем и металлическими масками-личинами"⁴. Известно, что таким путем шло развитие антропоморфной маски у многих народов Африки, Океании, Америки; в различных регионах, в том числе и в Северной Азии, существовал обычай препарировать головы умерших сородичей.

В пользу гипотезы С.В.Иванова свидетельствуют, на наш взгляд, и некоторые художественные особенности самих эвенкийских масок. Так, например, в медной личине, датированной

УШ в., прорези для глаз очень велики по отношению к размерам маски и имеют не удлинненную, а круглую форму, напоминая глазницы черепа /рис. 4/. Другая особенность этой маски заключается в том, что у нее отсутствует нижняя челюсть. По наблюдениям А.Д.Авдеева, у многих африканских масок, изображающих умерших, "нижняя челюсть вырезается отдельно и прикрепляется к маске так, что, свисая вниз, она напоминает собой свисающую челюсть покойника"⁵. Встречаются подобные маски и в других регионах, в частности в Индонезии и Японии. В связи с этим нам представляется возможным рассматривать указанную эвенкийскую маску как восходящую к изображению, выполненному из человеческого черепа. Таким образом, одна из основных художественных особенностей эвенкийской шаманской маски — достоверность в передаче облика человека — может быть в большой мере объяснена тем, что основой личины некогда являлось подлинное лицо умершего.

Вместе с тем, несмотря на индивидуальность эвенкийских личин, как таковая портретность им не присуща. Обобщенность и некоторая условность форм характерны для всех, в том числе и наиболее совершенных в пластическом отношении произведений. Образы, воплощенные в шаманских масках, можно классифицировать как типические, но не конкретные. Такое художественное решение закономерно для ритуального искусства: абстрагирование от определенных внешних моментов акцентировало внутренние, духовные начала в изображаемом.

Одна из особенностей художественного облика эвенкийских шаманских личин — обильный волосяной покров. Эта деталь характерна как для масок, в которых использован мех, так и для произведений, выполненных только из металла, — брови, усы и т.п. переданы в этом случае чеканкой. Такие мономатериальные маски, по всей вероятности, являлись более поздней, чем маски, созданные с использованием меха, кожи, зубов. Применение подобных "естественных" материалов следует, на наш взгляд, рассматривать, прежде всего, как отголосок широко распространенного в древности обычая включать останки человека в его посмертное изображение. В то же время использование в эвенкийской маске меха может быть также вызвано и другой причиной. Обращают на себя внимание сле-

дующие факты: во-первых, создатели масок используют длинную, густую шерсть и накладывают ее на личину обильно, нередко полностью обрамляя контур; во-вторых, мех во всех известных нам случаях медвежий, светло-коричневого цвета. Однако обильная растительность на лице не характерна для монголоидов-эвенков, так же как не характерен для них светлый цвет волос. Зная о широком распространении культа медведя у народов Северной Азии, о тотемных представлениях, связанных с медведем у таежных народов, нам представляется возможным сделать вывод о том, что наряду с образом человека в основе эвенкийской шаманской маски лежал образ тотемного животного, оказавший определенное влияние на ее художественные особенности.

Подчеркнутая выразительность и эмоциональность, характерные для ритуальной маски, как особого вида скульптуры, тесно связанного с обрядовыми действиями, ярко проявляются и в эвенкийских шаманских личинах. Опуская второстепенные детали, эвенкийские мастера создают лаконичные и целостные образы. Большие удлиненные прорези-глаза, крупный правильный нос, четко обозначенные скулы, широко открытый рот придают изображению предка - могущественного покровителя и защитника - силу и значительность. Эмоциональное звучание образа усиливает легкая асимметрия в расположении "глаз", создавая определенную направленность взгляда.

Специфика маски как произведения искусства заключается, как известно, в том, что ее нельзя рассматривать отдельно ни от костюма, элементом которого она является, ни от театрализованных действий, исполнявшихся маскируемыми. С художественной точки зрения эвенкийский шаманский костюм представляет несомненный интерес: выполненный из замши и меха он дополнялся многочисленными лентами, жгутами и подвесками из различных материалов. Непременной деталью шаманской одежды были миниатюрные зоо- и антропоморфные изображения из металла. Нередко на костюме эвенкийского шамана изображались отдельные части человеческого скелета⁶. Последнее обстоятельство особенно интересно: оно позволяет с большой степенью вероятности рассматривать маску как своеобразное завершение ритуального одевания шамана, как яркое выражение одной из основных идей камлания - идеи преобра-

жения шамана, его перевоплощения в духа. Эта роль маски и обуславливала ясность и четкость ее формы, строгость и экспрессивность образа.

Увеличению эмоционального воздействия личины в большой мере способствовали действия самого шамана. Этнографы неоднократно отмечали артистизм сибирских колдунов, их мастерское владение широко применяемым в процессе камлания искусством пения, танца, актерской игры. С.В.Иванов обращает внимание на световое оформление шаманского действия⁷. Камлание происходило в чуме при свете костра. Отблески пламени отражались в металлической поверхности маски и создавали сложные свето-теневые эффекты, которые, как нам представляется, не могли не учитываться создателями масок. Именно этим во многом объясняются рельефность маски, четкая разработка форм. Густые тени отбрасывал на поверхность маски мех, что, возможно, являлось еще одной причиной столь широкого его применения. Не исключено, что использование эвенками металлов для изготовления масок также связано со световыми особенностями шаманских обрядов.

Вопрос о материале эвенкийских масок представляет особый интерес. Для таежных охотников и оленеводов, какими всегда были эвенки, наиболее доступные материалы - дерево и кожа. Однако мастера отдают предпочтение металлам /во всяком случае в XIX-XX вв./, обработка которых представляла для них известную сложность. Но, может быть, последнее обстоятельство и является решающим: значимость шаманской маски обусловила изготовление ее из наиболее ценных материалов?

Говоря о металле, как основном материале, используемом эвенками для изготовления личин, следует иметь в виду, что он является самым поздним и крайне редко применяемым материалом в искусстве создания масок⁸. Таким образом, металл - одно из свидетельств длительного эволюционного пути, пройденного эвенкийской шаманской маской к началу XX века.

Свидетельствуют об этом и другие факты, в частности, широкое распространение у эвенков в XIX-XX веках маскоидов. Внешне они были очень близки к маскам, но значительно уступали им в размерах и по-иному использовались: маскоиды нашивали на шаманскую одежду. Известные из этнографической

литературы случаи камлания, когда эвенкийский шаман уже не надевал маску, а лишь приносил ее с собой в чум, где происходил обряд, также говорят о том, что дошедшие до нас личины относятся к завершающему этапу в развитии собственной маски у эвенков.

Эстетическая ценность эвенкийских шаманских масок несомненна. Являясь высокохудожественными произведениями, сложными по семантике, целостными и выразительными по форме, они представляют собой вершину в пластическом искусстве эвенкийского народа.

Сопоставление художественного облика эвенкийских масок и масок других народов Северной Азии позволяет выявить в них общие черты. Стилистически антропоморфные личины эвенков наиболее близки некоторым бурятским шаманским маскам. По мнению венгерского исследователя В. Диосеги, эвенкийские личины испытали на себе сильное влияние бурятских масок; С. В. Иванов придерживается противоположной точки зрения⁹. Эта позиция и нам представляется более приемлимой. Дело в том, что большинство опубликованных масок бурят /мы не касаемся бурятской ламаистской скульптуры, восходящей к центральноазиатской традиции/ имеет иной, отличный от эвенкийских личин облик и обнаруживает сходство с масками народов Алтая и Саян. Схожесть части бурятских масок с эвенкийскими может быть, на наш взгляд, объяснена взаимовлияниями, несомненно имевшими место в культуре двух народов, территориально примыкающих друг к другу.

Некоторые общие элементы прослеживаются в масках эвенков и удэгейцев — народностей, связанных общностью происхождения. Значительно сложнее определить причины сходства отдельных эвенкийских масок с масками коряков, манси, кумандинцев. Аналогии в масках эвенков и народов Камчатки, Западной и Южной Сибири, по-видимому, вызваны общей близостью их культур, в основе которой лежат схожесть исторических судеб и географической среды. В то же время не исключено, что одна из причин указанного сходства — сохранение в искусстве создания масок современных североазиатских народов палеоазиатских субстратов.

Началом и серединой XX столетия датируются опубликованные маски коряков. Они представляют собой деревянные ан-

тропоморфные изображения высотой в 24–27 см с ремешками для закрепления на лице.

Об использовании корякских деревянных антропоморфных масок известно, что к ним прибегали для изгнания злых духов из жилища; облаченные в маски мужчины разыгрывали пантомимы, танцевали, изображая охоту на медведя, гонки на нартах и т. п.

Наряду с личинами из дерева у коряков существовали наголовники из нерпичьих шкур — охотничья маскировка — и кожаные маски "людоедов", которые, как сообщает С. В. Иванов, "надевали женщины, чтобы пугать непослушных детей"¹⁰.

Приведенные сведения, несмотря на фрагментарность, дают основания для определенных выводов. Они свидетельствуют о том, что вплоть до середины XX века у коряков бытовали маски, относящиеся к различным этапам в развитии этого вида скульптуры, начиная от наиболее архаичного типа — зооморфных наголовников, используемых на охоте, появление которых относится к эпохе раннего родового общества, — и кончая одной из развитых форм, характерной для раннеклассового общества — масками мистериальными. /К таким маскам могут быть отнесены личины, надевавшиеся участниками пантомим/. Существование различных типов масок в рамках одной культуры встречается у многих народов. В данном случае мы акцентируем этот момент для того, чтобы показать длительность исторического пути, пройденного корякской маской и многослойность ее художественного содержания. Так в семантике антропоморфных масок, по-видимому, нашли отражение представления о различных духах: предков, покровителей домашнего очага /защита жилища/, покровителей промыслов /сцены охоты/. Любопытными представляются сведения о масках "людоедов": не являются ли подобные личины отголоском известных обрядов инициации, во время которых проходящего испытание подростка "пожирало" таинственное чудовище?

Какова художественная сторона известных нам корякских масок? Деревянные антропоморфные личины имеют удлинненную эллипсоидную форму. С. В. Иванов отмечает различия в формах личин — маски "встречаются овальные, яйцевидные или заостренные книзу"¹¹. Однако нам представляется, что различия эти не принципиальны, и в целом корякская маска по форме

близка к очертаниям человеческого лица. В масках относительно точно соблюдены пропорции, четко выражены черты лица, плавно смоделированы надбровные дуги, лоб, подбородок /рис. 5-8/. Пластические приемы, используемые коряжскими резчиками, достаточно сложны. На рисунке 5 изображена маска, создатель которой не ограничился изображением глаз в виде прорезей, а вырезал из дерева зрачки и веки. Интересной особенностью коряжских масок является своеобразная моделировка нижней части лица: часть щек и подбородка как бы слегка срезается, что заостряет лицо и подчеркивает скулы.

В лучших в художественном отношении масках коряжских резчиков ясно читается чувство материала, стремление вывить фактуру дерева. Сопоставляя маски эвенков и коряжков, следует отметить, что у последних тенденция к созданию образа чисто пластическими средствами играла более заметную роль: мех встречается в коряжских масках значительно реже. На многих масках коряжков присутствует раскраска, но, как нам представляется, она выполняет не столько выразительную, сколько информационную функцию, указывая на принадлежность персонажа к мужскому или женскому полу /ср. маску мужчины - рис. 6, и маску женщины - рис. 8/.

Эмоциональная заостренность образа достигается в коряжской маске старательной разработкой отдельных деталей - прежде всего, глаз - некоторым нарушением пропорций - целевидные близко посаженные глаза, утяжеленный подбородок, - легкой асимметрией. В целом, арсенал изобразительных средств коряжских скульпторов небогат, но это не мешает им создавать целостные и яркие образы. На одном из таких произведений нам хотелось бы остановиться более подробно.

Перед нами изображение мужчины, выполненное в начале XX столетия /рис. 5/. Маска имеет правильную эллипсоидную форму, пропорции лица точны и строгие, поверхность личины обработана сравнительно хорошо. Главное внимание уделяет резчик глазам - они выполнены в легком рельефе, умело смоделированы зрачки, веки, брови. Высокий лоб, крупный резко очерченный нос, тяжелый подбородок придает образу значительность и притягательность. Вместе с тем маска лишена столь характерной для многих личин суровости; лицо мужчины спокойно и слегка насмешливо. Это необычное выражение, а

также ряд формальных признаков сближают рассматриваемую маску и широко известную эскимосскую деревянную личину, обнаруженную в Эвенокском могильнике и предположительно датируемую III веком н.э.¹². Характерная трактовка рта и наличие специфического лицевого украшения - лабретки - позволяют продолжить цепь аналогий: коряжская маска имеет сходство с деревянными масками тлинкитов - индейцев Аляски. Таким образом, можно констатировать, что в одном из наиболее совершенных произведений коряжской ритуальной пластики, каким является рассматриваемая маска, сохранились архаичные черты, восходящие к эпохе культурной общности народов, живущих на азиатском и американском берегах Берингова моря.

Один из аргументов в пользу архаичности коряжских масок - материал, из которого они изготовлены. Дерево, по справедливому наблюдению А.Д.Авдеева, является одним из наиболее ранних материалов, примененных для создания масок, и очень сложным по обработке и времени, которое затрачивалось на этот процесс¹³. Будучи охотниками и оленеводами, коряжи имели возможность отказаться от дерева и широко использовать кожу и мех, однако, именно дерево остается основным материалом для коряжских масок. Преимущественно из дерева изготавливали маски и другие народы побережья Берингова моря - эскимосы, алеуты, североамериканские индейцы. Причем эскимосы, у которых дерево - большая редкость, специально выменивали его у соседей. Эти обстоятельства наводят на мысль о том, что у коряжков и других народов, населяющих обширный ареал Северо-Восточной Азии и Северо-Западной Америки, существовала определенная мистическая связь между символикой, семантикой, образным строем маски и материалом, из которого она изготавливалась. Сформироваться же эти общие для ряда народов представления, бесспорно, могли лишь в эпоху далекой древности.

К далекому прошлому восходит обычай маскировки угорских народов Западной Сибири - хантов и манси. IX-X веками датируются изображения людей в звериных масках-нагодовниках, выгравированные древними уграми на металлических блиндах и зеркалах, попавших в Сибирь через камских булгар¹⁴. До нас дошли личины, относящиеся уже к концу XIX - началу

XX столетий. Все они имеют антропоморфный облик и за исключением одной деревянной маски выполнены из бересты. Высота хантыйских и мансийских масок составляет 20-30 см. На многих личинах сохранились завязки.

Назначение угорских масок известно достаточно хорошо. Их надевали мужчины, принимавшие участие в медвежьем празднике. Этот праздник у хантов и манси представлял собой классическую зоомистирию, где в образе медведя почитался один из могущественных духов - покровитель и защитник живущих на земле людей. Важной стороной мистерии являлось традиционное примирение убитого медведя с охотниками. В XIX-XX вв. священная мистерия обских угров несколько видоизменяется, приобретая черты народного театрального представления. Однако маски по-прежнему широко применяются участниками церемонии и, видимо, не утрачивают сакральный смысл.

Вопрос о семантике хантыйских и мансийских масок окончательно не решен. По свидетельствам этнографов сами участники медвежьих праздников считали, что назначение берестяных личин - скрыть их лица от убитого медведя¹⁵. С.В. Иванов высказывает предположение, согласно которому подобное объяснение является "позднейшим осмыслением" маски. "Нельзя ли предположить, - читаем в его работе, - что прежде маски изображали собой лица ... лупиков /покровителей рода - М.Б./ или других духов, роль которых исполнили когда-то участвовавшие в танцах мужчины?"¹⁶.

Такая расшифровка семантики образов, запечатленных в берестяных масках, представляется нам весьма вероятной. В подтверждение гипотезы С.В. Иванова мы хотели бы привести следующий аргумент: у соседних с хантами и манси народов Алтая бытовали близкие к угорским по форме берестяные личины, олицетворявшие Кочо-кана, - духа плодородия, одного из основных персонажей мифологии шорцев и кумандинцев.

В художественном отношении берестяные маски хантов и манси можно разделить на две группы: на маски с крайне упрощенной, условной трактовкой лица и личины, отличающиеся правдоподобием, тщательной разработкой деталей. Маски первой группы представляют собой четырехугольные куски бересты с прорезями для глаз и рта, обведенными черной кра-

ской или углем, с длинным острым носом. /Рис. 9-10/. Исключительно простые по технике исполнения эти личины не лишены определенной выразительности: ромбо- или трапециевидная форма, далеко выступающий за плоскость "лица" нос, большие "глаза", открытый рот придают маске стилизованность и гротескность. Экспрессивность маски усиливает графическое решение образа - темная раскраска, контрастирующая с золотистым цветом бересты, подчеркивает выразительность "глаз", маска производит впечатление целостного и законченного произведения.

Ко второму направлению в развитии угорских антропоморфных берестяных личин относится известная мансийская маска начала XX века, изображающая лицо мужчины /рис. II/. Маска имеет сложную многоугольную форму, благодаря которой она полностью закрывала лицо надевшего ее человека. Прорези для глаз - овальные; под глазами проведены темной краской линии, подчеркивающие их миндалевидную форму. Рот открыт, из мелких кусочков бересты выполнены зубы. Нос острый, крючкообразный, несколько нависающий над ртом. Брови, усы и борода нарисованы блестящей темно-коричневой краской. Усы и борода, обрамляя рот, подчеркивают его форму. Острая выразительность, присущая этой маске, позволяет отнести ее к наиболее ярким произведениям мансийского искусства.

Оба типа масок хантов и манси восходят, несомненно, к единой основе. Об этом свидетельствуют идентичность материала, близость форм, характерное подчеркивание глаз и рта, а также одинаковые формы, размеры и способ прикрепления носа - в угорских масках он изготавливался из отдельного кусочка бересты и пришивался к личине.

Размеры и форма носа в хантыйских и мансийских масках представляют особый интерес. Как мы уже отмечали, для большинства угорских масок характерны длинные и острые носы, похожие, по словам С.В. Иванова, на "птичий клюв"¹⁷. "Берестяным" или "корьевым носом" нередко называли маски их создатели. В связи с этим нам представляется возможным высказать следующее предположение: одним из истоков антропоморфного облика угорских берестяных масок мог быть зооморфный образ - образ птицы. В пользу подобного предположения можно привести такие доводы, как наличие в мифологии

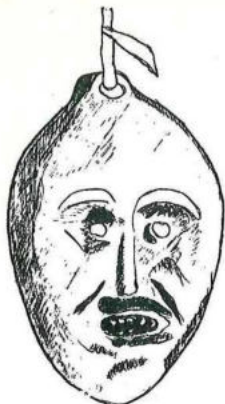


Рис.1
Эвенкийская маска
нач. XX в.

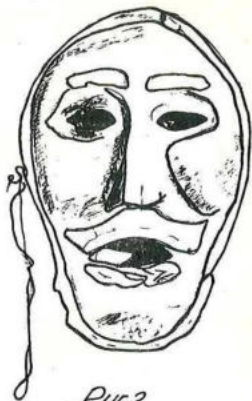


Рис.2
Эвенкийская маска
к. IX в.



Рис.5
Корякская маска
Нач. XX в.

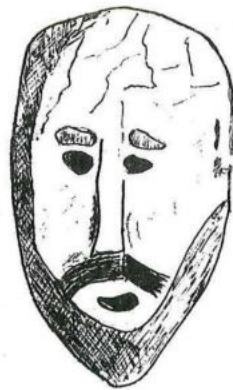


Рис.6
Корякская маска
Нач. XX в.

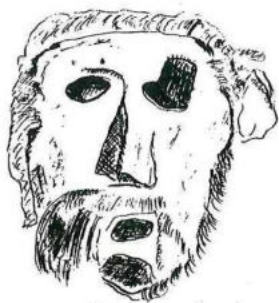


Рис.3
Эвенкийская маска
к. XIX нач. XX вв.

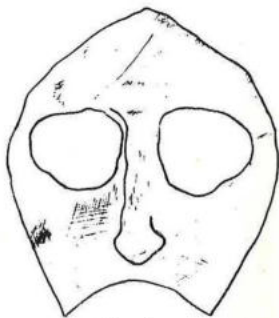


Рис.4
Эвенкийская маска
XVIII в.

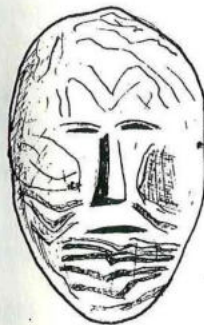


Рис.7
Корякская маска
Нач. XX в.

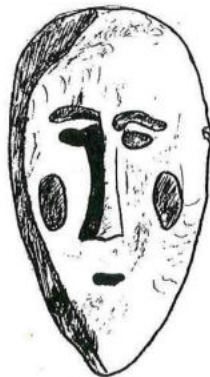


Рис.8
Корякская маска
XX в.

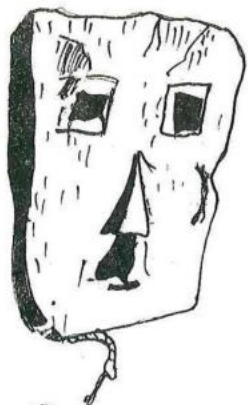


Рис. 9
Хантыйская маска
Нач. XX в.

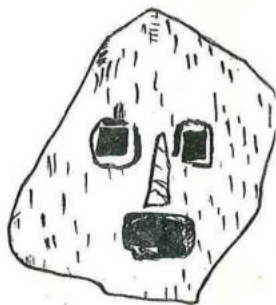


Рис. 10
Мансийская маска
Нач. XX в.



Рис. 11
Мансийская маска
Нач. XX в.

хантов и манси образов человека-филина и священных птиц - гуся и журавля. Вплоть до недавнего времени у обских угров бытовал танец журавля - танцор исполнил его, держа в руках палку с изображением журавлиной головы. Изображение человека в птичьем наголовнике, выпоенное уграми, встречается на одном из старинных изделий из металла ¹⁸.

Дискуссионным является также вопрос о материале угорских масок. "Почему, - отмечает А.Д.Авдеев, - ...ханты и манси, не испытывающие недостатка в любых породах деревьев, домашние принадлежности, а также маски обязательно изготавливают из бересты...?" ¹⁹. Проблема взаимосвязи в маске образа и материала относится к числу наименее разработанных. Однако в данном случае можно установить одну из таких взаимозависимостей. Участников мистерий береста могла привлечь легким весом и несложностью обработки. Оба качества были важны, так как действия актеров отличались подвижностью /пантомима, танцы/, а само число исполнителей было велико, что требовало и большого числа личин. Зоомистерия хантов и манси дошла до нас в развитой форме, что предполагает длительность ее бытования у этих народов. И так как берестяным маскам, по-видимому, предшествовали деревянные, не исключено, что первые, будучи более совершенными в функциональном отношении, представляют собой следующую, очередную ступень в эволюции угорских личин.

Следует отметить, что дальнейшие исследования происхождения, семантики и художественных особенностей хантыйских и мансийских масок могут оказаться весьма плодотворными, так как в руках этнографов и искусствоведов есть большой материал для сопоставлений: угорская круглая скульптура и маски народов, находившихся с угро-финнами в длительном контакте - самодийцев севера Сибири и народностей Алтайско-Саянского нагорья.

Рассмотренные нами маски эвенков, коряков, хантов и манси составляют небольшую часть ныне известных североазиатских масок. И все же даже этот ограниченный материал дает основание для определенных выводов.

Во-первых, маски каждой из указанных народностей имеют свои ярко выраженные отличительные черты, свой неповторимый индивидуальный облик. Сопоставляя личины обских угров,

эвенков и коряков, мы находим различия в назначении и семантике масок; не одинаковы материалы, из которых они изготовлены, не однозначны пластические и цветовые решения образа.

Вместе с тем - и это второй вывод, который нам хотелось бы сделать - маски народов Северной Азии представляют собой в художественном отношении достаточно целостное явление. За небольшим исключением все известные нам маски относятся к одному типу - лицевым. Их объединяют ясно выраженная антропоморфная направленность и достоверность в трактовке облика человека. Стремление к созданию изображения близкого к реальному часто превалирует над тенденцией к гиперболизации и гротеску. Одним из отличительных признаков североазиатских личин является крайний лаконизм изобразительных средств, не препятствующий, однако, созданию законченного художественного образа. Уступая маскам других регионов в разнообразии, а нередко и в совершенстве формы, североазиатские маски подкупают целостностью и непосредственностью образа. Они несут в себе ту ясность пластического видения, которая прослеживается в памятниках древнейшего искусства и представляет для нас не только познавательную, но и эстетическую ценность.

Примечания

- 1 С.В.Иванов. Маски народов Сибири. Л., 1975.
- С.В.Иванов. Скульптура народов севера Сибири. Л., 1970.
- 2 С.И.Иванов. Маски народов Сибири, с. 25.
- 3 А.Д.Авдеев. Маска. /Опыт типологической классификации по этнографическим материалам/. СМАЗ, т. XIX. М.-Л., 1960, с. 51.
- 4 С.В.Иванов. Скульптура народов севера Сибири, с. 234.
- 5 А.Д.Авдеев. Маска... СМАЗ, т. XIX, с. 59.
- 6 С.В.Иванов. Скульптура народов севера Сибири, с. 231-234.
- 7 С.В.Иванов. Маски народов Сибири, с. 25.
- 8 А.Д.Авдеев. Маска... СМАЗ, т. XIX, с. 85.
- 9 С.В.Иванов. Скульптура народов севера Сибири, с. 245.
- 10 С.В.Иванов. Маски народов Сибири, с. 23.

- 11 С.В.Иванов. Там же, с. 23.
- 12 С.В.Иванов. Там же, с. 20.
- 13 А.Д.Авдеев. Маска... СМАЗ, т. XIX, с. 85, 88, 97.
- 14 С.В.Иванов. Маски народов Сибири, с. 14-15.
С.В.Иванов. Скульптура народов севера Сибири, с. 47.
- 15 С.В.Иванов. Скульптура народов севера Сибири, с. 46.
- 16 С.В.Иванов. Там же, с. 48.
- 17 С.В.Иванов. Маски народов Сибири, с. 24.
- 18 С.В.Иванов. Там же, с. 14-15, ш. II, рис. 6.
- 19 А.Д.Авдеев. Маска... СМАЗ, т. XIX, с. 87.

И.Ф.Власова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЭМАЛИ ИНДИИ В СОБРАНИИ ГМИНВ

Одним из традиционных ремесел Индии является художественная обработка металла, широко представленного в коллекции индийского прикладного искусства ГМИНВ. Среди многообразных металлических изделий можно выделить группу вещей из латуни, украшенных выемчатой эмалью (около 100 экспонатов). Это, в основном, изделия, поступившие в музей с выставки кустарных ремесел Индии, проходившей в Москве в октябре-ноябре 1955 года, организованной посольством Индии в СССР и Всеиндийским управлением кустарных ремесел при содействии Всесоюзной торговой палаты. Эти вещи дают представление о состоянии эмальерного дела в Индии в середине XX века.

Предысторию этого вида искусства в Индии проследить очень сложно. При археологических раскопках не найдено ни одной вещи с эмалью. Стекло также не имело широкого применения /известны лишь грубо сделанные бусы и мелкие безделушки, относящиеся к рубежу н.э. Найденные же стеклянные сосуды эпохи Великих Кушан были привозными/¹.

В специальной литературе нет единого обоснованного мнения по поводу времени возникновения эмальерного дела в Индии. Т.Хендлей считает, что оно было воспринято в раннем средневековье у персов². Б.Бервуд относит его проникновение в Индию при вьездах, т.е. в начале н.э.³. Все ос-

тальные исследователи ссылаются на этих авторов ⁴ и констатируют расцвет эмальерного искусства в позднесредневековой Индии.

Самые ранние из дошедших до нашего времени изделий с эмалью относятся к периоду царствования императора Акбара. Т.Хендлей, а вслед за ним и другие исследователи подробно описывают искусно выполненный посох метровой длины с мельчайшими изображениями, расписанными разноцветными эмалями. Вещь эта принадлежала махарадже одного из княжеств Раджпутаны — Ман Сингху ⁵. Изготовление подобных изделий требовало больших навыков, поэтому, несомненно, еще задолго до XVI века в Индии существовала длительная традиция производства художественных изделий с эмалью.

Для индийцев с их потребностью к богатству красок было органично восприятие этой самой древней в ювелирном искусстве техники, дающей необычайно широкий диапазон декоративных возможностей. В этом отношении техника эмалевой росписи была мобильнее, чем инкрустация художественных изделий полудрагоценными камнями, так как она давала больший цветовой эффект, обогащая гамму красок. Очевидно в новой технике индийских ремесленников привлекало именно это качество. Изощренная сложность технических приемов, свойственная распространенной в сопредельных странах технике перегородчатой эмали, которая была воспринята из Византии, казалась, очевидно, излишней. Индийцев вполне удовлетворял технически облегченный вид выемчатой эмали, дававшей наибольшую интенсивность цвета, декоративный эффект которой они довели до совершенства. До сих пор в Индии не знают ни перегородчатой эмали, ни других сложных видов эмали.

Техника изготовления самих эмалевых красок не сложна. Основной эмалевой краской служит стекло, сделанное из кварца, буры и красного свинца, составленных в пропорции соответственно 2:1:4. Для придания нужного оттенка в стеклянную массу добавляют соли различных металлов: хромистый калий для желтого, карбонат магнезии для фиолетового, окись кобальта для голубого, окись меди для зеленого, окись красного железа для коричневого, окись углекислого калия и карбонат цинка для белого и цвета слоновой кости. Иногда для достижения темного непрозрачного цвета эмали к основе прибавля-

ют окисел олова. Гранулы эмалевых красок дробят и растирают в тонкий порошок в ступках, куда вливается вода, чтобы не разбросать кусочки краски.

Существует шесть видов применения эмалевых красок, различающихся по способу их нанесения на поверхность и по заполнению материала: эмаль со сканью, перегородчатая, просвечивающая, расписная, прозрачная и выемчатая. Как уже было отмечено, в Индии применяется только выемчатая, которая называется "минакари".

Подобно другим видам декоративного искусства, секрет производства эмалей передавался из поколения в поколение, от отца к сыну. Все ремесленники-эмальеры принадлежали к касте минакаров.

В изготовлении каждого изделия принимают участие несколько человек. Орнамент наносит на изделие чхитера — основной помощник мастера — минакара, затем изделие передается гхирав на гравировку, после чего эмальер накладывает последовательно эмали. Начинают наложение с тугоплавких эмалей /порядок твердости цветов: белый, голубой, зеленый, черный, красный/. Те же места, где должны быть более мягкие эмали, грунтуются каким-нибудь тоном. После наложения каждой эмали изделие ставят на просушку, а затем медленно углубляют вещь в муфель для обжига. Когда изделие в последний раз обожжено, его опиливают, шлифуют, полируют корундом и очищают едкой фруктовой кислотой.

В результате развития эмальерного ремесла в Индии сложилось несколько центров, причем характерно, что все они тяготеют к северо-западу. Это Сринагар в Кашмире, Бхадж в Катре, Кангра в Пенджабе, Ратлам, Чамба, Катч в Гуджарате, в Раджастане: Джайпур, Джодхпур, Джхалавар, Партабгарх ⁶; в Уттар-Прадеше: Бенарес, Лакхнау, Морадабад и Рампур; Бхавальпур в Мультиане, Альвар и, конечно, Дели. Локальные различия в технике незначительны. Пожалуй легче всего выделить изделия из Кашмира, где эмаль применяется на штампованных изделиях. Веди из других центров различаются по преобладанию той или иной цветовой гаммы: в Мультиане используют два или три оттенка голубого, причем эмаль непрозрачная; красная и желтая эмали здесь низкого качества; в Лакхнау и Рампуре распространены зеленая и голубая эмали с

кедобными вкраплениями желтого и коричневого цвета; в Дакхере на штампованных вещах в олуценные углубления тождственным способом наносится эмали глубокого голубого тона, дающего блестящий декоративный эффект; в Кашмире используется цветная с низкой глянцевостью; в Катре вся поверхность однообразно эмалируется, выступают только очень тонкие прожилки металла, подражая тем самым изящной перегородчатой эмали; в Бенгаресе эмали нередко применяются для обеспечения грунта, основной же орнамент изготавливается инкрустацией драгоценными и полудрагоценными камнями. Декоративные и джайпурские эмали признаются лучшими, особенно славится еще с голландской эпохи Джайпур в Раджастане. Однако уже с начала века с этим центром спорит столица Индии ⁷. Только в Джайпуре и Дели эмальерам удается достичь неподражаемой легкоплавкой рубиновой эмали и выявить ее красоту. Секрет этот строго охраняется ремесленниками.

Из металлов используют для нанесения эмали золото, серебро и латунь. Все известные цвета эмали применимы к золоту. Изделия с эмалью из золота считаются самыми высокохудожественными. На серебро ложится черная, зеленая, непрозрачная голубая, оранжевая и розовая эмали. С латунью употребляется белая, желтая, фиолетовая, черная, зеленая, красная эмали и - самая распространенная - голубая. Из золота и серебра делают, в основном, ювелирные украшения, не представленные в нашей коллекции. Нередко эмалью декорируют серебряное оружие /ножны и рукояти сабель, кинжалов и др./. Декоративные предметы бытового назначения чаще производят из латуни, причем, эти изделия очень дорогостоящие и в настоящее время высоко ценятся за свои декоративные качества.

Почти все экспонаты нашего собрания поступили из мастерских Джайпура /на это указывают многочисленные этикетки, сохранившиеся на изделиях/. Другим центром, где также осуществлялось комплектование выставки, послужившей источником поступления вещей в ГМИИВ, является Морадабад ⁸, ремесленники которого ориентировались на образцы джайпурских эмалей ⁹.

В коллекции представлены самые разнообразные изделия: чаши, вазы, шкатулки, бокалы, кувшины для вина типа афтобы,

подносы для чая, блюда для золы, сигаретницы, пудреницы, колокольчики и многое другое. Формы одних вещей /например, ваз в виде горшков, колокольчиков, чаш/ традиционны, других - заимствованы /так сидят афтобы с шарообразным, сплюснутым с боков туловом, высоким прямым горлом и толстой кованой ручкой воспринят из стран Среднего Востока, где до сих пор он чрезвычайно распространен; закрепились в индийском художественном металле пришедшие из Европы формы ампирических чаш/.

Генезис орнаментального убранства изделий с эмалью - вопрос специального исследования. Вещи из нашей коллекции практически не дают представления о тех процессах, которые лежали в основе формирования устойчивых традиционных приемов декорирования. Для воссоздания подобной картины следует, очевидно, обратиться, с одной стороны, к средневековым изделиям с эмалью, а с другой, привлечь образцы различных видов декоративного искусства /например, ткани/. Наша же коллекция не только технически, но и художественно отражает ту стадию развития ремесла, когда оно, пройдя долгий путь развития, становится давно устоявшимся, стабильно декоративным. И сейчас на базе нашего собрания мы можем лишь констатировать наличие сложившихся композиционных схем и декоративных приемов и описывать вещи с их внешней стороны, оставляя при этом неосвещенной суть многих явлений, лежащих в основе сложения органической декоративно-художественной системы этого вида искусства.

Появление в Индии техники росписи эмалью повлекло за собой обогащение декоративных возможностей художественного металла. И это можно проследить на примере нашего собрания. Декоративный эффект изделий из металла достигается разными способами. Можно выделить группу изделий с растительным узором /вазы 2616 П, 2843 П, 2844 П, 3040 П, 3047 П, блюдо 2614 П, стаканы 2845 П, 3013 П и др./. Такой узор определяется богатством цветового решения, основанного на ритмическом соотношении голубых, желтых, синих и красных пятен, выделяющихся на чешуйчатом фоне. Характерными особенностями этого вида является ограниченный набор элементов орнамента /это всегда побег со стилизованной ромашкой и листом в виде пальметты/ и, главное, - их крупномасштабная фор-

Для другой подгруппы /афгоба 2874 П с подносом 3576 П, вазы 2510 П, 2841 П, 2986 П, 3003 П, чаши 2618 П, 3025 П, 3544 П; 8558 П, 8559 П, 8560 П, шкатулка 3555 П и др./ свойственен иной орнаментально-декоративный стиль. Доминантой здесь является графическое решение четкого, до мелочей разработанного узора. Гамма красок этого вида изделий не отличается разнообразием и, как правило, включает один-два цвета; тона эмали и фон металла несколько приглушены, благодаря чему они находятся в неконтрастном соотношении. В этом случае многие изделия имеют изысканно-усложненную форму, которую выявляет орнамент ¹¹.

В третьей разновидности /парные вазы 2846 П, и 3000 П, шкатулки 2513 П, 2621 П, 2995 П, 2999 П, 3009 П, 3087 П, 8154 П, чаши 2996 П, 3011 П, 3560 П, пудреницы 2868 П, 3007 П, поднос 3582 П и др./ эффект декора построен на пестром узорочье орнамента, сочетающего медкие растительные формы с крупными геометризированными. Большую роль в этих изделиях играет контур, преимущественно белый, которым обведены укрупненные элементы узора. Геометризирующее начало призвано фиксировать конструктивные особенности изделий ¹².

Основным художественным приемом четвертой группы изделий /пудреницы 2854 П, 2869 П, вазы 2839 П, 2871 П, 3001 П, поднос 3520 П и др./ является искусное размещение (в зависимости от формы) в центрической, динейной и концентрически-радиальной композициях побега со стилизованным тридистником ¹³.

Распределив художественные эмали нашего собрания согласно методам достижения декоративности, мы можем сделать выводы ¹⁴ об основных способах орнаментации этих изделий. Ведущими принципами являются подчинение орнамента форме и пропорциям вещи, ограничение главной орнаментальной темы каймовыми рамками, разделение узора с помощью узких полосок, идентичность основных элементов узора в разных частях изделия. Излюбленными композициями являются линейная, когда узор строится в виде горизонтальных или вертикальных полос; как разновидность линейной - раппортная - с разработкой площади отдельными повторяющимися мотивами; центрическая, когда мотив, помещенный в центре орнаментированной

площади, выделяется. В округлых предметах распространена концентрическая, радиальная и концентрически-радиальная композиции. Нередко композиции строятся по принципу симметрии. Композиционные приемы, распространенные в индийском художественном металле, традиционны, и обращаясь к их истокам, необходимо отметить, что в процессе своего формирования свойственная индийцам строгая упорядоченность композиции, несомненно, несла смысловую нагрузку, опосредованно отражая представление о закономерном устройстве мира.

В заключении следует подчеркнуть, что в общей системе декоративно-прикладного искусства Индии художественным эмалем принадлежит значительное место. Это связано с тем, что индийские мастера смогли умело выявить все возможности и преимущества техники росписи эмалями металлических изделий. Они смело обыгрывали благодарные контрасты разнородных материалов, противопоставляя сверкающей полировке металла яркость и сочность эмалевых красок, подчеркивали благородство формы изделий способами их декорировки, которые позволяли создавать самые разнообразные иллюзии. Именно эти качества художественных эмалей Индии определили тот широкий спрос на них, который мы наблюдаем сейчас во всем мире.

Примечания

¹ Ильин Г.Ф., Древний индийский город Таксила, М., 1958, с. 40, 55.

² Hendley T.H. *Enamelling and other industrial Arts of Rajputan - The Journal of Industrial Arts and Industry*, v. 1, London, 1886, № 1, p. 1

³ Birdwood J. *Enamels, - The Industrial Arts of India, London, 1884, p. 218.*

⁴ Например, Mehta J. *The Handicrafts and Industrial Arts of India, Bombay, 1960, p. 32*

⁵ Hendley T.H. ук. соч., № 2, p. 1.

⁶ Маленький городок Партабгарх - единственный центр во всей Индии, где несколько семей вот уже три-четыре столетия хранят секрет покрытия золотой эмалью стеклянных изделий.

⁷ *Indian art at Delhi, Calcutta, 1903, p. 22*

8 Ахмедзянов А., Бонгард-Левин Г., Кустарные ремесла в Индии /Индийская выставка в Москве, 1955 г./ - Советская этнография, 1956, № I, с. II7.

9. *Handicrafts of India, New Delhi, 1960, p. 83.*

10 Типична, например, небольшая вазочка 2844 П, отличающаяся компактной формой и пропорциональностью: стройная цилиндро-коническая шейка сочетается в изделии с приземистым луковичной формы туловом на широком поддоне, что делает вещь, с одной стороны, изящной, а с другой, согласно ее функции, устойчивой. Упорядоченную простоту и целостность изделию придает четкий ритм цветовых и масштабных соотношений упомянутых элементов декора.

11 Такова большая афтоба 2874 П с подносом 3576 П. Набор украшен орнаментом, образованным тонким, заполненным черной эмалью извивающимся побегом, составляющим в своем переплетении сложный измелоченный узор. Благодаря равномерному и плотному заполнению орнаментом поверхности, снимается впечатление резкого контраста между черной эмалью рисунка и золотистого тона металла фоном изделия. Графическая выразительность и благородство формы изделия подчеркивается узкими неорнаментированными ленточками, отделяющими части изделия друг от друга.

12 В миниатюрных вазочках 2846 П и 3000 П поверхность члениится многочисленными орнаментальными поясами с раппортным рисунком, причем основные элементы орнамента последовательно, через один чередуются в этих поясах. Одной из лучших вещей собрания является большой поднос 3582 П с рубиновой и голубой эмалями, поверхность которого покрыта крупными фигурными ромбами со вписанными в них розетками и побегам.

13 Самыми интересными вещами этого вида являются изделия с мерцающей рубиновой эмалью, декоративность которым придает игра бликов, сосредотачивающая на себе внимание и не позволяющая стать вещам, несмотря на многократное повторение мотива трилистника, однообразными.

14 Необходимо подчеркнуть, что настоящая статья - первая в отечественной историографии работа, посвященная индийским художественным эмалям, поэтому те обобщения, кото-

рые мы делаем, являются предварительными и требуют дальнейшего подтверждения.

В. Е. Войтов

ЭЛЕМЕНТЫ АРХИТЕКТУРНОГО ДЕКОРА ИЗ ДРЕВНИХ ПАМЯТНИКОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ МОНГОЛИИ

6 июля 1950 г. в ГМИНВ поступила во временное пользование из Института истории материальной культуры (ныне Институт археологии) АН СССР небольшая коллекция керамических изделий из раскопок столицы древнемонгольского государства - Каракорума, переданная руководителем Советско-Монгольской археологической экспедиции С. В. Киселевым. Согласно акту поступления, коллекция включает десять фарфоровых сосудов, импортированных в Монголию из сунского Китая, и одну фигурную поливную черепицу. 11 января 1963 г. эта коллекция "за давностью времени хранения" была записана в инвентарь музея и впоследствии частично вошла в постоянную экспозицию зала "Искусство Китая".

Раскопки С. В. Киселева 1948-1949 гг. в Каракоруме дали обильный и многообразный материал, который был распределен в различные музеи СССР и МНР - Государственный Эрмитаж в Ленинграде, Государственный исторический музей в Москве и Центральный исторический музей в Улан-Баторе. По материалам работ экспедиции опубликовано несколько статей¹, а в 1965 г. вышел в свет труд, посвященный раскопкам древнемонгольских городов советскими учеными². В настоящее время в ГМИНВ готовится к печати каталог танского и сунского фарфора из собрания музея, составной частью которого является коллекция посуды из Каракорума³.

Полivная черепица-капельник из этой коллекции (инв. № I4737-1), найденная при раскопках дворца хана Угэдэя, дважды публиковалась С. В. Киселевым в виде рисунков, но ее описанию отводилось всего по нескольку строк⁴. Прежде чем перейти к более подробному описанию и датировке капельника № I4737-1, следует пояснить его назначение.

Известно, что полотнища крыш парадных, культовых и не-

редко жидых построек в странах Востока с древних времен выстраивались черепицей двух основных типов. Первый — это широкие, продолговатые желоба, предназначенные для стока дождевых вод. Они укладываются вплотную друг к другу выпуклой стороной вниз и крепятся коваными железными гвоздями или деревянными шпунтами к дощатым сланям каркаса крыши. Второй тип составляют узкие полуцилиндрические желоба, которые накладываются поверх стыков нижних черепиц выпуклой стороной вверх и служат для предохранения здания от попадания влаги сквозь стыки желобов. Верхние черепицы крепятся также как и нижние, но закрываемые ими швы предварительно промазываются известью или глиной. В итоге, кровля здания получается ребристой, как бы разделенной на множество тонких параллельных жгутов.

Самый нижний ряд черепиц крыши обычно укладывается не вровень с вертикалью стены, а не только выступающим вперед, с тем чтобы от стекающей по желобам воды не намокали стены. На обрезах, нависающих над землей черепиц в целях улучшения гидроизоляции и, что немало важно, в декоративных целях, крепятся специальные орнаментированные пластины. Верхние черепицы обычно прикрываются круглыми дисками, а к нижним желобам прикрепляются капельники — отливы в виде фигурных пластин или отогнутой книзу "воротничков" с вогнутой верхней частью, размеры и характер изгиба которой соответствуют овалу желоба-водостока.

Черепица, диски и капельники изготавливались в особых формах-матрицах. После формовки и просушки декоративные элементы прочно соединялись с соответствующими им черепицами и затем обжигались в гончарной печи. В зависимости от условий и температуры обжига готовые изделия получали красноватый или голубовато-серый цвет. Нередко кровельные керамические детали перед обжигом покрывались цветными глазурями.

Диски и капельники в различные времена и у разных народов украшались по-разному, поэтому их нахождение в тех или иных археологических объектах может служить основанием для определения датировки и культурной принадлежности этих памятников. В советской археологической литературе можно отметить две работы, посвященные древневосточной черепи-

це⁵, но в целом этому виду памятников материальной культуры уделено еще недостаточно большое внимание. Автору двух упомянутых работ — С. В. Киселеву удалось на большом материале проследить этапы развития черепичного декора от эпохи Чжоу (первая пол. I тыс. до н.э.) до эпохи монгольского завоевания (XIII в.) и наметить пути его дальнейшего изучения. Предложенная им схема и понные является основой для определения хронологии архитектурных сооружений, сохранивших остатки черепичного покрытия.

Капельник № I4737-I из коллекции ГМИНВ (рис. I) изготовлен из тонкоотмученной глины, получившей при обжиге красновато-оранжевый цвет. Наибольшая ширина щитка — 21,5 см, высота — 11 см, толщина — 1,5-2 см. Водосточный желоб, к которому он прикреплен, отбит почти полностью. Щиток капельника имеет подтреугольную форму. Верхняя его часть вырезана в виде полуовала, а боковые стороны оформлены большими фестонами (по три с каждой стороны). В нижней части щитка фестоны смыкаются, образуя небольшой выступ.

Лицевая сторона щитка орнаментирована. В рамке, образованной неглубокой врезной линией, повторяющей внешние очертания капельника, помещено рельефное изображение дракона. Длинное его тело согнуто почти пополам так, что голова находится под задней лапой. Извивающийся дракон как бы скользит среди завитушек-облаков, мощно отталкиваясь от них своими четырьмя лапами. Тело дракона покрыто мелкой чешуей, нос изогнут крючком, из длинной сомкнутой пасти торчат острые клыки. От затылка по спине тянутся длинные пряди волос гривы. Лапы мускулистые, чешуйчатые, с острыми когтями.

На лицевой стороне щитка сохранились остатки двухцветной поливы — темно-зеленой и золотисто-желтой. Зеленая глазурь служит фоном, на котором извивается золотистый дракон. Переход от густой зелени к более светлому цвету постепенный, он достигнут наложением желтой глазури на зеленую, с последующим переходом на оранжевый фон щитка. Небольшие пятна зеленой поливы, сохранившиеся на нижней части желоба и задней стороне щитка, свидетельствуют о том, что нависающая над землей концевая черепица была открыта для обзора снизу. Несомненно, черепицы свеса крыши, покрытые со всех сторон блестящей глазурью, придавали фасаду здания наряд-

ний вид. "Конечно, — замечал С.В.Киселев, — самые красивые в кара-корумских домах была кровля" ⁶. Однако, если дома рядовых горожан покрывались неподливной, серо-голубой черепицей, то "большинство черепиц, найденных при раскопках главного здания дворца и его парадных (южных) ворот, покрыто зеленой и желтой поливой. Встречались также обломки черепиц с красной поливой, которой отмечались только здания, строившиеся для императора" ⁷.

Традиция украшения кровель культовых и парадных построек подливной черепицей в Монголии восходит к началу II тыс. н.э. и связана с освоением керамистами сунского Китая стойких многокрасочных глазурей, употреблявшихся поначалу для производства нарядной посуды, а затем и кровельных черепиц. Подтверждением тому служат находки подливных строгательных деталей, в том числе капельника № I4737-I, в Каракоруле.

Согласно свидетельствам средневековых историков, в 1235 г. второй всемонгольский хан Угэдэй "обвел Хоринь (Каракорум — В.В.) стеной и построил в нем дворец Вань-ань-гун" ⁸. "Так как он еще раньше привез с собой из Китая разных ремесленников и мастеров всяких ремесел и искусств, — уточняет Рашид-ад-дин, — то приказал построить в своем юрте Каракоруле, где он по большей части благополучно пребывал, дворец с очень высоким основанием и колоннами, как и причастствует высоким помыслам такого государя. Каждая сторона того дворца была длиною в полет стрелы. Посредине воздвигли величественный и высокий кумк (павильон, надстройку — В.В.) и украсили то строение наилучшим образом и разрисовали живописью и изображениями и назвали его "карши" (т.е. дворец — В.В.)" ⁹. Одновременно с этим "последовал указ, чтобы каждый из его братьев, сыновей и прочих царевичей, состоящих при нем, построил в окрестностях дворца по прекрасному дому. Все повиновались приказу" ¹⁰. В следующем, 1236 г., "весною, в первый месяц ^{II}, князя построили себе дома в Хорини, по случаю съезда во дворец Вань-ань-гун к пиршеству" ¹².

Таким образом, летописи дают возможность установить не только год постройки (1235 г.) и "освящения" ханского дворца в Каракоруле (начало 1236 г.), но и указывают ма-

стеров — китайцев, чьиими руками создавалось архитектурное величие древнемонгольской столицы. Данных о каких-либо постройках дворца в письменных источниках нет, однако известно, что Каракорум до его окончательного уничтожения строителями близлежащего монастыря Эрдэни-Дзу в конце ХUI в. по меньшей мере дважды подвергался вражеским набегам ¹⁸. При этом не исключена возможность частичного разрушения ханского дворца, что наряду с процессом его естественного старения несомненно могло служить причиной для ремонтов и подновлений его стен и кровли.

При раскопках в Каракоруле С.В.Киселев сделал наблюдение, что несмотря на значительную мощность культурного слоя изучаемых им здесь объектов и чрезвычайно насыщенность его материальными остатками, кровельных черепиц и напелов там найдено мало. "Эти особенности находок, — пишет он, — отражают бережное отношение жителей к черепице при перестройках и даже пожарах. Вся пригодная черепица от старых построек укладывалась на новую кровлю, как это делается и сейчас всюду, где перекрывают черепичные кровли" ¹⁴.

Учитывая все эти обстоятельства, капельник № I4737-I можно датировать 1235 годом, т.е. временем постройки дворца Вань-ань-гун Угэдэй-ханом. Столь точная датировка имеет важное значение и для музейного собрания памятников древности, подучившего новую деталь атрибуции ¹⁵, и для истории средневековой архитектуры Центральной Азии в целом. Изучение такого массового материала как строительные детали — черепица, кирпичи и т.д., дает возможность путем сопоставлений их определенных типологических черт проследить сложный путь эволюции восточной архитектуры, наметить хронологические рамки, в которых существовала та или иная группа памятников и порой даже выявить одновременные комплексы построек в пределах одного памятника.

Так, например, аналогичный по форме и орнаментации капельнику № I4737-I подливной отлив был найден в Каракоруле при раскопках "Башни у восточных ворот" ¹⁶. Принимая во внимание приведенные выше свидетельства летописцев о строительстве разного рода сооружений при хане Угэдэе, можно с наибольшей долей вероятности предположить, что и этот отлив был изготовлен в 1235 г. для украшения кровли одного из

воротных помещений. Более того, возможно, что оба капельника были изготовлены в одной мастерской.

Обращаясь теперь к материалам раскопок Каракурумского отряда Советско-Монгольской историко-культурной экспедиции, в работах которой с 1976 г. принимает участие автор настоящей статьи, следует отметить, что среди многих исследованных отрядом памятников, некоторые дали остатки строительных деталей. Немаловажно, что все эти памятники различны по функциональному назначению и имеют различную датировку.

Древнейшими из них являются большие поминальные комплексы древнетюркского времени (УШ в. н.э.), расположенные в урочище Унгету на р. Тоде и в сомоне Эрдэнэмандал на р. Хануй. Эти памятники были открыты в 1891 г. участниками Орхонской экспедиции, руководимой академиком В.В.Радловым, археологами Н.М.Ядринцевым и Д.А.Елеменцем¹⁷. В 1925 г. разведочные раскопки в Унгету проводил сотрудник Эрмитажа Г.И.Боровка. При раскопках им найдены многочисленные обломки кирпичей, черепицы и концевые диски с изображениями цветочных розеток, обрамленных "жемчужником"¹⁸.

В 1976, 1978 и 1979 гг. памятник в Унгету, а в 1981 г. памятник на Хануе (последний в полевых отчетах фигурирует под названием "саркофаг"⁴) раскапывались Каракурумским отрядом¹⁹. Исследованиями установлено, что оба эти памятника представляют собой почти одинаковые по планировке архитектурные ансамбли. Центральную "священную" площадку памятников опоясывают замкнутые рвы (глубиной до 3,5 м в Унгету и до 1 м на Хануе), выброс земли из которых пошел на сооружение внешних валов. Ныне на площадках можно увидеть лишь полуразвалившиеся ящики - "саркофаги" из больших орнаментированных ромбической сеткой гранитных плит, каменные изваяния людей и животных, песчаниковые базы колонн, а на памятнике в Унгету в юго-восточном направлении от вала протянулся на 2,5 км ряд необработанных каменных столбиков-балбатов, в количестве 553 штук.

В раскопках, заложенных на Унгетском памятнике, было найдено свыше двух тысяч обломков кирпичей и черепицы. Нахождение основной массы строительных остатков во рвах позволило сделать вывод о том, что возведенный на площадке в первый период строительства этого поминального комплекса

кирпичный храм под черепичной кровлей был полностью уничтожен при пошедшей через некоторое время перепланировке ансамбля, а его обломки сброшены во рвы.

Кирпичи, из которых строился храм, - серого цвета, размерами - 33-36 x 13-15 x 6-7 см. На их постельных сторонах сохранились отпечатки ромбических штампов или процарапанные острием ромбические сетки, однако зафиксировано несколько кирпичей без каких-либо отметок.

Кровельная черепица из Унгету также имеет серый или слегка красноватый цвет, хотя последней довольно мало. На вогнутых сторонах черепиц видны отпечатки грубой шерстяной ткани различной плотности плетения, которая накладывалась на матрицу для удобства их формовки и снятия. На обломках часто встречаются небольшие круглые и квадратные отверстия для гвоздей или шурупов, а верхние черепицы снабжены узкими выступающими шейками для плотной стыковки друг с другом или продолговатыми желобками для крепления концевых дисков. Размеры верхних черепиц: длина 39-40 см, ширина 12-13 см, толщина 1,5-1,7 см, высота радиуса 6,5 см. Целых нижних желобов не найдено, но их длина очевидно соответствует длине верхних полуцилиндров, т.е. равна 39-40 см. Ширина желобов 23-25 см, толщина 1,6-2,3 см, высота радиуса 6,5 см.

Концевые диски, найденные при раскопках, совершенно однотипны (рис. 2). Они изготовлены из светло-серой глины, но при обжиге их поверхности приобрели темный до черноты цвет. На лицевой стороне дисков изображен рельефный узор, выполненный штампом. В центре - большая полусферическая выпуклость, окруженная узким валиком. Снаружи к валику прижимает ряд маленьких бугорков-"жемчужин", далее идут крупные стилизованные лепестки и, наконец, еще один ряд "жемчужин". Вся эта композиция обрамлена широким неорнаментированным бордюром. На оборотной стороне всех дисков отгиснуты продолговатые желобки для прикрепления к черепице. Диаметр дисков - 12 см, толщина - 1,5-1,7 см.

Памятник "Саркофаг 4", где были заложены два небольших раскопа, дал хотя и незначительные по количеству, но тем не менее интересные новые материалы по поминальной архитектуре древних тюрков. Это - один целый фигурный кирпич и более 300 фрагментов черепицы.

Кирпич имеет форму секиры и, насколько известно автору, аналогий в центральноазиатских памятниках не имеет. Нижняя его плоскость бугристая, красного цвета, а гладкие боковые и верхняя плоскости — серые. Покатая передняя часть лицевой стороны имеет следы побелки, т.е. она выступала наружу в виде козырька и была открыта для обзора. Длина кирпича 19–20 см, наибольшая ширина 12 см, ширина самой узкой части 9,5 см, толщина от 2 до 4,5 см.

Черепичное покрытие стоявшего когда-то на памятнике храма состояло из нижних водосточных желобов (ширина ок. 20 см, толщина 0,8–1,5 см) и верхних полуцилиндров (ширина II–I4,5 см, толщина 0,8–1,2 см, высота радиуса 5–8 см). Делых черепиц не найдено, поэтому их длина не установлена. Характерной отличительной особенностью черепицы данного храма является отсутствие на ней оттисков тканей и стыковых выступов. Последние, очевидно, говорит о том, что крыша храма была почти плоской, а потому не нуждалась в прочной стыковке верхних полуцилиндров с помощью специальных выступов. Наибольший же интерес вызывает нахождение около 20 обломков черепиц, украшенных штампованным узором. Орнамент в виде рядов concentрических окружностей, заключенных в рамки из двойных параллельных линий, нанесен на концах черепиц, на их выпуклых сторонах. Вероятно украшение штампованным узором карниза крыши в какой-то степени компенсировало отсутствие на данной постройке концевых дисков и капельников.

Примечательно, что капельники отсутствуют и на всех остальных древнетюркских поминальных комплексах Монголии. Дело в том, что в это время (в VI–VIII вв. н.э.) центральноазиатская архитектура капельников еще не знала. Архаичные формы отливов в виде "воротничков" на нижних краях широких желобов или подтреугольных наделов, украшенные геометрическими или растительными узорами, найдены лишь при раскопках городищ бохайского времени в Приамурье (VIII–X вв.). В X–XII вв. капельники обеих этих форм получают распространение в киданьской, чжурчженской, сунской архитектуре, а в начале XIII в. этот элемент архитектурного декора начинает употребляться при строительстве монгольских городов. Этот непреложный факт находит подтверждение в материалах раскопок

древнемонгольских городищ С.В.Киселевым в Монголии (Каракорум) и Читинской области (Хирхира и Кондуи) и Л.Р.Кызласовым в Туве (Дён-Терек, Оймак и др.)²⁰.

С 1978 г. Каракорумский отряд проводит раскопки большого могильника на северной окраине Каракорума, получившего условное название "Усыпальница I". До раскопок этот объект представлял собой подквадратный замкнутый вал (высотой 15–30 см и шириной 6–8 м), размерами по внешним границам 33x38 м. На площадке внутри вала находился овалный холм — 18x15x0,5 м — вытянутый с севера на юг.

Раскопками установлено, что данный объект является некрополем мусульман — жителей средневекового Каракорума. Посетивший этот город в 1254 г. Вильгельм Рубрук отмечал: "Там имеются два квартала: один саррацинов (мусульман — В.В.), в котором бывает базар.., другой квартал катаяев (китайцев — В.В.), которые все ремесленники". И далее, "там находятся 12 кумирен различных народов, две мечети, в которых провозглашают закон Магомета, и одна христианская церковь на краю города"²¹. Открытие мусульманского могильника "Усыпальница I" впервые на конкретном материале подтвердило сообщения очевидцев и летописцев о том, что Каракорум в пору его расцвета населяли люди различных национальностей и вероисповеданий.

За несколько сезонов раскопок "Усыпальница I" была исследована почти половина ее площади, где обнаружено около 40 погребений. Наибольший интерес в данном случае вызывает захоронение старика, погребенного под центральным овалным холмом памятника. Останки мужчины покоились в дощатом гробу, стоявшем внутри большого деревянного сруба. Эта могила не только занимает центральное положение, но и является самой ранней среди прочих захоронений "Усыпальницы".

Центральную могилу (порядковый номер—I) первоначально окружала стена в форме прямоугольника (размеры сторон — 8x9 м), от которой сохранился глинобитный фундамент с отпечатками прежней кирпичной кладки. Кирпичи были уложены в два ряда, торцовыми сторонами друг к другу. При раскопках найдены и целые кирпичи. Все они серого цвета и имеют размеры 29–30x14–15x4,5–5 см. Таким образом, толщина окружа-

шей могилу № I стены равнялась 60 см, или чуть больше.

Среди огромного числа строительных обломков найдено множество неповрежденных серых черепиц. Нижние желоба, длиной 25-26,3 см, шириной 14-5-18 см, толщиной 1,4-2,3 см и высотой радиуса 5-6 см, снабжены капельниками в виде отогнутых книзу "воротничков", украшенных геометрическими штампованными орнаментами разных типов. Верхние полуцилиндры, длиной 24,5-26 см, шириной 11-12 см, толщиной 2-2,3 см и высотой радиуса 6 см, украшали совершенно одинаковые наклепные диски с изображениями бородатых личин (рис. 3). Диаметр дисков 11,5 см, толщина - до 1,5 см.

Кирпичная кладка стены осуществлялась с помощью известкового раствора, приготовлявшегося в специальной яме (размерами 215x180x50 см), обнаруженной в 5 м к югу от могилы № I. По окончании строительства этой же известью были побелены стены, нижняя часть черепичного козырька крыши, концевые диски и капельники. Как показывают данные раскопок, захоронение старика было совершенно не внутри специальной постройки типа мавзолея, а за глухой кирпичной оградой, поверх которой было устроено черепичное покрытие. В пользу последнего предположения свидетельствует полное отсутствие внутри ограды, окружавшей площадь в 70 кв.м, каких-либо следов колонн или подпорок, без которых невозможно удержать на весу столь большую и тяжелую кровлю.

Находка побеленных снизу черепиц позволяет реконструировать первоначальный облик окружавшей могилу № I стены, в данном случае определить ее примерную высоту и количество затраченных при строительстве черепиц, капельников и дисков. Поскольку окраска козырька крыши имела смысл только в случае его обзора снизу, то высота стены может быть определена относительно роста человека, т.е. в пределах 2-2,5 м. Установленная по отпечаткам кирпичей толщина стены в 60 см вполне позволяла поднять ее на такую высоту.

Определение же количества затраченных на устройство покрытия стены черепиц и концевых украшений поддается вычислению путем простейших арифметических действий. Для расчетов использовались уреченные величины: длина сторон стены 8 и 9 м (т.е. ее периметр равен 34 м), ширина желобов-водостоков, укладывавшихся вплотную друг к другу, - 16 см,

длина верхних и нижних черепиц - 26 см. При толщине стены в 60 см каждый скат крыши мог состоять из не менее чем двух рядов черепиц, что давало бы угол ее наклона в 150-155°.

Таким образом, на сооружение двускатного покрытия стены могло быть использовано в среднем 848 широких нижних желобов, причем 212 из них имели капельники-отливы. Количество полуцилиндрических верхних черепиц выражается большей величиной, так как помимо 848 черепиц, закрывавших стыки между желобами на покатых полотнищах крыши, еще около 150 штук пошло на устройство ее гребня. Число концевых дисков, украшавших предположительно внутренний и внешний козырьки крыши, равно числу отливов. Несомненно, произведенные расчеты весьма приблизительны. Они отражают не действительное число черепиц и декоративных элементов, затраченных на устройство покрытия ограды, а являются минимальным, наиболее приемлемым количеством материала для сооружения кровли простейшего типа.

Происхождение вала, окружавшего центральный могильный холм, выяснилось лишь в ходе проведения раскопок на широких площадях "Усыпальницы I", где было открыто более трех десятков погребений взрослых и детей, располагавшихся неровными рядами или отдельными группами. Большая часть могил найдена под насыпью внешнего вала и почти совсем их нет на остальной площади. "Рядовые" могилы имели насыпи из обломков кирпичей и черепицы, которые были взяты при совершении этих захоронений из разрушенной к тому времени ограды могилы № I. Со временем все могильные насыпи, расположенные вокруг центрального захоронения старика, занесло щебнем и песком, они поросли травой и таким образом получился подквадратный внешний вал.

К сожалению, материалов для датировки этого могильника очень мало, поскольку в мусульманских погребениях как правило отсутствует сопутствующий умершему инвентарь. Поэтому для определения даты можно пользоваться лишь косвенными данными. Известно, что Каракорум как крупное поселение существовал на протяжении 160 лет (с 1220 по 1380 гг.). Следовательно, этот промежуток времени можно принять за безусловный хронологический диапазон, в пределах которого могли производиться захоронения в "Усыпальнице I" ²².

Выше уже отмечалось, что при раскопках этого памятника было найдено огромное количество кирпичей и черепицы, оставшихся от стены, ограждавшей самую раннюю в данном некрополе могилу № I. Правда, черепичные диски и капельники не дают пока возможности определить точное время этого захоронения, так как они не находят себе непосредственных аналогов ни в самом Каракоруме, ни в других городах древнемонгольского времени, хотя их форма и принципы орнаментации в целом совпадают с известными по публикациям материалам. Единственный характерный для всех каракорумских дисков элемент — отсутствие обрамляющего "жемчужника", — отмечен С. В. Киселевым, который писал: "Концевые диски черепиц, изготовленных накануне монгольского возвышения, уже не все имеют жемчужное обрамление. По-видимому, где-то во второй половине XII в. этот прием, возникший еще в Танскую эпоху как почти универсальный вид орнаментации всевозможных материалов, перестает применяться для украшения черепицы" ²³.

Что касается кирпичей из "Усыпальницы I", то они в основном имеют стандартные размеры и внешний вид. Обычно постельные их плоскости не отмечены какими-либо клеймами, хотя встречены единичные отступления от этого правила. Так, при раскопках северной стратиграфической траншеи был найден обломок керамической плиты с отпечатком левой ладони человека. Подобные клейма встречены и при раскопках двorca Угэдэя ²⁴, причем на воспроизведенной С. В. Киселевым фотографии плиты пода виден отпечаток правой ладони. Сейчас невозможно сказать, клеймил ли свою продукцию оттисками правой и левой рук владелец одной мастерской по производству кирпичей и напольных плит или владельцы двух разных мастерских, каждый из которых владел правом на клеймо в виде отпечатка определенной ладони.

Как бы там ни было, кирпичи с подобными клеймами, находимые на разных памятниках городища Каракорум, скорее всего одновременны. Они могли быть изготовлены в период правления Угэдэя (ум. в 1241 г.) или его ближайших преемников — Гужка (1246-1248 гг.) и Мункэ (1251-1259 гг.). Очевидно, сооружения при могиле № I "Усыпальницы I" можно датировать серединой XIII в. Остальные погребения этого могиль-

ника совершены позднее, уже после того, как кирпичная ограда могилы № I была разрушена. Это могло произойти не ранее конца XIII — начала XIV вв.

В 1979 г. на территории Каракорума производились раскопки памятника, (условное название "Объект I"), давшего обильные остатки строительных материалов. Он расположен в северо-западной части городища и одиноко возвышается среди довольно ровной обширной площади неподалеку от городского вала ²⁵. Объект представлял собой овальный холм высотой 1,8 м, вытянутый с ЗСЗ на ВОВ. Длина холма 40 м, ширина до 30 м. Восточный склон его пологий, длинный, а остальные довольно круты. Поверхность холма задернована и сквозь низкую траву кое-где виднелись торчащие кирпичи.

На памятнике были заложены две разведочные траншеи шириной по два метра, при раскопках которых сделаны некоторые стратиграфические наблюдения. Так, в центральной части холма выявлена мощная платформа шириной 28 м и высотой до 1,5 м из плотно утрамбованной слоистой глины. В толще платформы никаких находок нет, зато в некоторых местах на ее поверхности расчищено несколько больших (до 4 метров в диаметре) и маленьких (до 1 метра) завалов из обломков кирпичей и черепицы. Такие же завалы обнаружены и за пределами платформы. Они образовались в результате разрушения здания, стоявшего когда-то на глинобитном основании. Поскольку работы 1979 г. носили предварительный характер и широкие раскопы не закладывались, конструктивные особенности здания остались невыясненными.

Неясна также и датировка этого памятника. При раскопках найдено несколько целых кирпичей серого цвета, размерами 30-32x15x5-6,5 см. Многие кирпичи отмечены клеймами в виде H- или T-образных фигур, заключенной в кольцо свастики, "птичьих лапок", крестиков и пр. Особенностью этого памятника является полное отсутствие концевых дисков и капельников на черепице и рельефность клейм на кирпичках.

В 1980 г. Каракорумский отряд производил шурфовку "Объекта 3" на городище Хархул, расположенного в окрестностях Эрдэнэмандал-сомона. "Объект 3" — самый высокий холм искусственного происхождения (высота 4-5 м) на территории городища. Его основу составляет мощная платформа из плотно

утрамбованной слоистой глины, облицованной снаружи кирпичом. Кирпичи, размерами 36х16х6 см, серого или красноватого цвета, обожжены довольно слабо. На их постельных сторонах оттиснуты рельефные тамги, напоминающие клейма с "Объекта I" в Каракоруме. По предварительным данным городище Хархул датируется ХVI-ХVIII вв. Рельефные клейма на кирпичах, не встречаясь в памятниках более ранних времен, являются надежным датирующим признаком для памятников позднего средневековья и нового времени в Монголии.

По-видимому, "Объект I" в Каракоруме также датируется ХVI-ХVIII вв. и связан со строительной деятельностью Абатайхана, основателя монастыря Эрдэни-Дзу, или его последователей. О культовом назначении этой постройки свидетельствует находка довольно большой глиняной модели пустотелого субургана, нижняя часть которого была прикрыта полусгнившей дощечкой. На внутренних поверхностях субургана начертаны черной тушью тибетские знаки, а в полости лежала свернутая в плотный рулончик молитва, написанная на длинной бумажной ленте.

В заключение следует отметить, что данная статья является небольшим дополнением к интересному и важному исследованию по истории развития архитектурного декора в Центральной и Восточной Азии, предпринятому 20 лет назад С.В.Киселевым. Автор статьи попытался на примере известных по литературе памятников более углубленно подойти к вопросу их датировки, зачастую используя для этой цели новейшие данные археологических раскопок. Археологическое изучение такого массового материала как кирпичи, черепица и других строительных материалов открывает широкие перспективы для воссоздания истории градостроительства у народов, издавна считавшихся кочевыми.

Примечания

I С.В.Киселев. Доклад о древних городах Монголии. "Вестник АН СССР", 1956 г., № 10; он же - Древние города Монголии. - "Советская археология", 1957 г., № 2; он же - Каменная черепаха, "бешавшая" из Каракорума. "Монгольский археологический сборник". М., 1962 г.; Л.А.Евтюхова. О пле-

менах Центральной Монголии в IX в. "Советская археология", 1957 г., № 2; она же - Древнекитайская керамика из Каракорума. "Советская археология", 1959 г., № 3; Д.Наваан. Клад железных предметов из Хара-Хорина. "Монгольский археологический сборник". М., 1962 г.; В.И.Палкин. Фауна из раскопок Кара-Коруума. "Краткие сообщения Института археологии", вып. 114, 1968 г.; Н.Н.Терехова. Технология чугунолитейного производства у древних монголов. "Советская археология", 1974 г., № 1.

2 Сборник "Древнемонгольские города". М., 1965 г.

3 Каталог готовит научный сотрудник музея Л.А.Шмотико-ва.

4 С.В.Киселев. Из истории китайской черепицы. (В связи с изучением древних городов Монголии, Сибири и Дальнего Востока). "Советская археология", 1959 г., № 3, с.176 и рис. 12,6; "Древнемонгольские города", с. 320 и рис.166,2. На воспроизведенных С.В.Киселевым рисунках щетка отсутствует ряд важных деталей, поэтому он недостаточно точен. В настоящей статье приводится более подробный рисунок.

5 С.В.Киселев. Из истории китайской черепицы; он же - О древней черепице в музеях Китайской Народной Республики. "Советская археология", 1960 г., № 3.

6 "Древнемонгольские города", с. 318.

7 Там же, с. 320.

8 Иакинф Бичурин. История первых четырех ханов из дома Чингисова. СПб., 1829 г., с. III.

9 Рашид-ад-дин. Сборник летописей. М.-Л., 1960 г., т. II, с. 40.

10 Там же.

11 В те времена в Монголии год начинался с февраля, который был первым месяцем весны.

12 Иакинф Бичурин. Ук. соч., с. 259.

13 См. краткую историю Каракорума, составленную по средневековым источникам С.В.Киселевым и Н.Я.Мерпертом, в сборнике "Древнемонгольские города", с. 133-137.

14 С.В.Киселев. Из истории китайской черепицы, с.173-174.

15 В картотеке хранилища дальневосточной керамики ГМИИВ кашельник № 14737-1 атрибутирован как китайский изразец XII-XIII вв.

16 "Древнемонгольские города", с. 148-149 и рис. 88.

17 Н.М.Ядринцев. Предварительный отчет об исследованиях по р.Толу, Орхону и в Южном Хангае. "Сборник трудов Орхонской экспедиции". СПб., 1892, вып. I, приложение III, с. 28-29; он же - Отчет и дневник о путешествии по Орхону и в Южный Хангай в 1891 г. "Сборник трудов Орхонской экспедиции". СПб., вып. V, с. 8-10; Д.А.Клеменц. Археологический дневник поездки в Среднюю Монголию в 1891 г. "Сборник трудов Орхонской экспедиции". СПб., 1895 г., вып. II.

18 Г.И.Боровка. Археологическое обследование среднего течения р. Толу. "Северная Монголия". Л., 1927 г., вып. II, с.77-79 и рис. 10.

19 В.Е.Войтов, В.В.Волков, С.Н.Кореневский, Э.А.Новгородова. Археологические исследования в Монголии. "Археологические открытия 1976 г.", с. 587-588; В.В.Волков, Э.А.Новгородова, В.Е.Войтов. Работы на Чулууте и Хара-Хорине. "Археологические открытия 1978 г.", с. 596-597.

20 О раскопках в Каракоруме, Ден-Тереке, на рр.Хирхира и Кондуй см. сб. "Древнемонгольские города"; тувинских городищ, в том числе и Ден-Терека, см. Д.Р.Кызласов. История Тувы в средние века. М., 1969 г.; он же - Городище Оймак на Улуг-Хеме. "Археология Северной и Центральной Азии". Новосибирск, 1975 г.

21 В.Рубрук. Путешествие в Восточные страны. СПб., 1911 г., с. 146.

22 Вопрос о времени появления мусульман на территории Монголии и, в частности в Каракоруме, требует специального исследования. В данном случае достаточно отметить, что во времена возведения дворца Угэдэя мусульманская община в роде уже существовала.

23 С.В.Киселев. Из истории китайской черепицы, с.171

24 "Древнемонгольские города", рис. 94.

25 Этот объект отмечен на схематическом плане Каракорума, опубликованном в сб. "Древнемонгольские города", рис. 80.

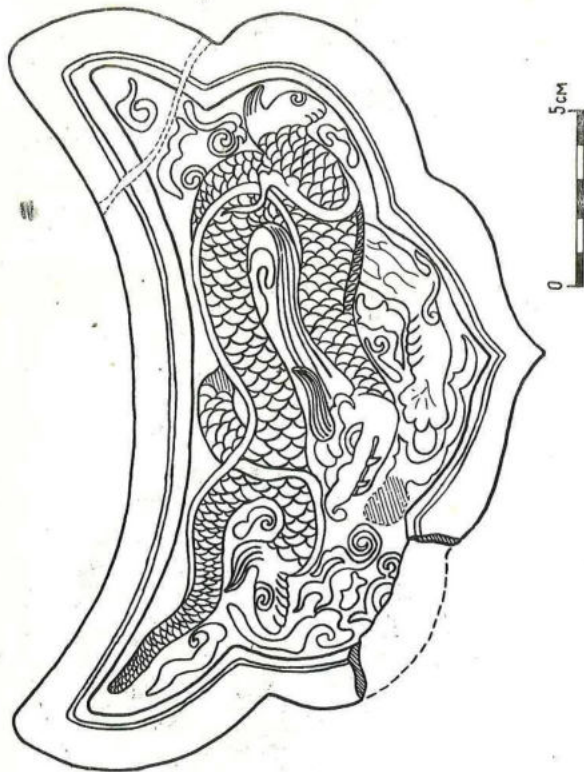


Рис. 1

Рис. 2

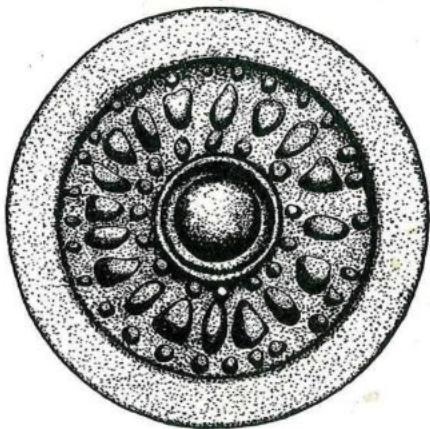


Рис. 3



ТЕМЫ, СЮЖЕТЫ И ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ
АЛЕКСАНДРА ВОЛКОВА

Один из крупнейших мастеров советского искусства Александр Николаевич Волков (1886-1957) был коренным туркестанцем, уроженцем Ферганы. Почти всю жизнь он работал в Ташкенте. Его творчество всецело связано со Средней Азией, Востоком. Русский человек и русский художник, Волков глубоко, не как сторонний наблюдатель, постиг своеобразие людей, быта и культуры Востока. Художественные образы Волкова — не просто поэтический вымысел или мечта о земле обетованной, а мифологизированные реалии Востока.

Для творчества Волкова характерно постоянство в выборе тем и сюжетов. Черта эта, как известно, не являлась исключительной в искусстве конца XIX — начала XX в. М.: встретившись с нею у импрессионистов и постимпрессионистов. В России к этой концепции постоянного более других был отвержен П. Кузнецов.

В течение всей своей творческой жизни Волков разрабатывал несколько изблюбленных тем и сюжетов, используя местный, восточный материал. Но в отличие от Павла Кузнецова, у которого любой, самый незначительный эпизод из повседневной жизни кочевников приобретал черты символа-архетипа, избираемые Волковым темы и сюжеты либо были изначально универсальными, общечеловеческими ("Танец", "Три музыканта", "Мать", "Свадьба"), либо имели столь широкое распространение на Ближнем и Среднем Востоке, что получили почти знаковую сущность. Уже только одно упоминание "мазаров", "чайхан", "караванов", "кишлаков", "арб" и т.д. вызывает в нашем воображении образы Востока. В искусстве Волкова подобные типичнейшие восточные мотивы нередко наделяются качеством всеобщности. Все эти особенности появляются уже в самом начале творческой деятельности художника.

Анализ произведений Волкова 10-х гг. XX в. приводит к мысли, что их ведущей темой было противоборство жизни и смерти, воспевание всепобеждающей силы и красоты жизни. Эти

философские темы, сконцентрировавшие в себе извечные человеческие проблемы, в начале XX столетия, как никогда прежде, волновали передовые умы.

Трагической гармонией были отмечены в те годы поэзии А. Блока и В. Маяковского, музыка А. Скрябина и живопись М. Врубеля — любимого художника А. Волкова, оказавшего на него, особенно в ранний период, огромное влияние. Главная тема искусства М. Врубеля — "поэта трагического катарсиса — тема преодоления страданий и выхода из мрака к свету обновленного цельного человека"¹, была внутренне близкой и заветной для молодого Волкова. Он решал эту тему камерно, в работах обширного "врубелевского" цикла: "Лик Демона", "Демон на фоне скал и цветов", "Голова Демона" / "Демон в горах" /, "Демон"².

Во II половине 1910-х гг. — в начале 1920-х гг., когда художник отказывается от откровенно врубелевских образов и обращается к евангельским и местным, азиатским, тема жизни и смерти утрачивает у него личную, интимную окраску и трансформируется в общую тему добра и зла, света и мрака. Ей посвящены такие произведения, как "Лик Христа", (х.м.); "Голгофа", (б., акв.); "Христос в горах", (б., акв., перо); так и многочисленные пейзажные композиции с мазарами (восточными кладбищами или надгробиями): "Мазары под луной", (х.м.), "У мазара" (б., акв.), "Старый мавзолей" (х.м.), "Трое на фоне мазаров" (б., акв.), "Садовник у мазара" (б., темп., лак).

Уже в этих работах Волкова намечаются некоторые качества, проявившиеся во всей полноте затем в других произведениях мастера — и одновременных, и более поздних.

В таком контексте особенно интересна серия акварелей "Эскизы к легендам", являющихся свободными импровизациями на темы Востока. В них и сюжетные, и бессюжетные композиции, как и многочисленные, казались бы ничем не связанные между собой случайные сценки, объединены единым эмоциональным состоянием. И врубелевский Демон, и гетевская Маргарита, и итальянская Венеция встречаются здесь, в волковских фантазиях-акварелях, на древней азиатской земле, которая в начале XX века представлялась русским художникам прародиной многих цивилизаций, хранившей память о самых разных культу-

рах и народах. Поэтому подобные казались бы неожиданные "встречи" в искусстве были в духе эпохи.

Сюжеты акварелей просты. В них как будто ничего не происходит, т.к. нет внешне активного действия. Но их содержание значительно шире и глубже изображаемого. Оно многозначно, многочитаемо, не легко поддается смысловой расшифровке. Его не следует истолковывать прямолинейно. Художник сознательно избегает конкретизации ситуаций, даже тогда, когда изображая такие сюжеты, как чаепитие, караван веролюдов или базар, вводит некоторые реально-бытовые детали. Образы ранних произведений - будь то известные персонажи классического европейского искусства или местные типы, как правило, условны, лишены индивидуальных характеристик, но и не ординарны. Они имперсональны, ибо художник тяготеет к выявлению вечных основ человеческого бытия.

Эти особенности волковских произведений 1910-х - начала 1920-х годов характерны для символизма - одного из литературно-художественных направлений конца XIX - начала XX вв., опытом которого Волков воспользовался при воплощении общих, особенно сложных для живописи тем. Он вкладывал в свои работы много из того, что видел, интуитивно ощущал и осмыслил в противоречивых явлениях современности и что подчас нельзя было передать привычными живописными средствами. Отсюда - широкий содержательный диапазон его ранних работ и почти полное отсутствие в его записях объяснений сюжетов.

В небольших работах 1910 - начала 1920-х гг. появляются изобразительные мотивы, ставшие затем излюбленными в творчестве мастера, намечается его философская концепция, вырабатываются основные принципы отношения к теме и ее претворения в художественных образах. Все это затем реализуется в больших тематических полотнах того же времени.

В 1916 году Волков пишет "Персиянку" - произведение, которое, строго говоря, не является ни портретом, ни жанровой картиной. Это - имперсональный, обобщенный образ, освобожденный от бытовой конкретности. В своих истоках он восходит к образам Врубеля. Девушка-персиянка с ее мимолетной быстроотцветающей красотой, страстями и страданиями превращена творческой волею русского художника в своеобразный поэтический символ женщины Востока. Словно о ней - юной

персиянке написаны эти волковские строки:

"Смуглые девушки - маки зацветшие,
Грудь их - в корзинках гранаты созревшие.
Смех - хороводы звенящих пиал...
В песнях звучат их объятия горячие,
Золото ног на пыли засиявшее.
Взоры - тоски и страстей каравач" 3.

Иногда по-живописному красочные стихи художника помогают проникнуть в тайны его художественных образов. Некоторые темы и образы преследовали мастера постоянно, и он возвращался к ним в поэзии и живописи. Искусство Волкова двуедино. Его поэтические образы тесно связаны с живописными. Женским образам Волков посвятил в этот период немало произведений. Он воспевал в них чарующую красоту молодости, изображая обнаженных женщин то купальщицами, то нимфами на фоне горных или архитектурных пейзажей.

Написанная в 1915 г. "Обнаженная" величаво, царственно возлежит на земле в окружении фантастических "врубелевских цветов" - стадагмитов. Исследователь творчества Волкова М.И. Земская отождествляет этот образ с древними восточными богинями Анахитой и Миной, близкими Афродите, и находит, что "восточность" его очень глубока 4. Не думается, однако, чтобы художник столь точно конкретизировал образ во времени /никаких замечаний в связи с этим в своих записях он не оставил/, поскольку в этот период его интересовали более всего надвременные или, точнее, вневременные, вечные, глобальные темы. Без сомнения, благодатную почву и основу для своей фантазии он ищет и находит в природе и искусстве Востока, обличая такие традиционно полярные понятия как Восток и Запад. Во всяком случае, изображая цветущую женскую плоть на фоне мазаров (символа смерти), художник вложил в образ некий глубокий смысл. Он может быть раскрыт в обычном житейском плане как конфликт между молодостью, красотой и быстротекущим временем, а в более широком, философском - как вечную нетленность и неуязвимость искусства и красоты перед лицом безжалостного времени. Интересно отметить, что в этом произведении символичность образа сопряжена с метафоричностью. Целомудренно-чувственное женское тело уподоблено одновременно и золотистой плоти земли и ее созревшим

плодам, напоенным щедрым азиатским солнцем. Поэтому нельзя не согласиться с мыслью, что образ "Обнаженной" - "это мифотворчество самого художника..."⁵

Мифотворческие тенденции характерны и для многих других волковских произведений конца 1910-х - начала 1920-х годов. В 1919 г. Волков пишет один из самых ранних своих автопортретов. Это произведение, многозначное по вложенному в него смыслу, является своеобразной декларацией. В нем средствами живописи изложена творческая программа молодого художника. Волков являет себя миру в образе маэстро. В его позе и в выражении лица есть что-то напряженно-выжидательное. В картине отсутствуют привычные атрибуты живописца: кисть, палитра и мольберт. О причастности портретируемого к искусству говорят привлекающие внимание крупные с сильными, чуткими пальцами руки творца, а также блуза и берет художника.

В левом углу холста рядом с мастером изображен какой-то загадочный персонаж. В своем облике художник подчеркнул зоркий взгляд, силу, твердость, волевое напряжение. Таинственный же незнакомец обрисован весьма приблизительно, так как срез холста проходит по середине его лица. Черты длинногобородого лица и видимая часть одеяния - турбан, позволяют утверждать, что это некий восточный персонаж. В противоположность художнику, он словно погружен в глубокий беспробудный сон, окутан неуловимой дымкой тайны. В форме лба и надбровной дуги, в рисунке изгиба широкой брови незнакомца есть намек на сходство с самим Волковым. Расположенные рядом на холсте лицо художника и укрупненный, монументализированный романтический лик невольно напрашиваются на сравнение. И Волков, видимо, рассчитывал на это. Загадочный лик не раз появлялся в ранних произведениях мастера. Кто это? Маска ли? Двойник ли?

Тема двойника, лица и маски не нова. Она одна из самых традиционных в истории мирового искусства, особенно многообразное воплощение она нашла в начале XX века. Эта тема пронизывала поэзию символистов - А.Белого, А.Блока. Ей посвящена "Поэма без героя" А.Ахматовой. Не прошли мимо нее и художники. Примеров здесь можно отыскать достаточно.

В 1912 году появился знаменитый натюрморт М.Сарьяна, написанный им с масок, найденных при раскопках древнеегипетских гробниц. Маски стали затем постоянными спутниками творчества Сарьяна. Художник стремился передать душу древнеегипетской культуры с ее таинственно-символическим культом мертвых. "Египетские маски" стали своеобразным символом бессмертия, пережившим тысячелетия искусства, его непреходящей ценности. В ином, философском аспекте решил ту же тему в 1916 году Б.Григорьев в портрете В.Мейерхольда, избрав за спиной режиссера его "двойника", "гофмановского чародея, доктора Дапертутто - шута, мистификатора и колдуна, повелителя марионетки..."⁶

Автопортрет А.Волкова написан уже после революции, в 1919 году. Время внесло коррективы в вечную тему "Художник и муза". Волков предложил свой вариант ее воплощения, прибегнув к магии искусства и поверив, что встреча с Востоком обновит и даст новые силы его творчеству. Его "восточный двойник" - не свидетельство ли тому, что в нем, русском живописце Волкове отныне гармонично слились Восток и Запад? Что он, художник, - тот чародей, которому подвластны иные миры и иные пределы?

Оригинальную интерпретацию и развитие той же темы предложил мастер в большом монументальном полотне, названном им в записях "Оплакиванием" (1921). Написанное на один из вечных в мировой художественной практике сюжетов "Оплакивание" как и "Автопортрет" 1919 года, несомненно, имеет глубоко личную, лирическую окраску. Есть у этой работы и иной, менее камерный план. Обо всем этом говорит эмоциональный характер трактовки сюжета и весь ее исключительно экспрессивный образный строй. Точно определить жанровую принадлежность, как и расшифровать содержательную сущность "Оплакивания", нелегко. В картине изображены три женщины у тела усопшего, что само по себе уже вызывает невольные ассоциации с известным эпизодом евангельской истории. Но Волков отступает от традиции, изобразив у гроба трех, а не пять действующих лиц и придав чертам лица покойного явное портретное сходство с собственными. В то же время он написал покойного с бородой и усами, (которых сам никогда не носил), тем самым персонифицировав его с героем евангельской исто-

рии.

В искусстве нового времени известно немало случаев, когда художники изображали себя в произведениях на евангельские сюжеты. А. Иванов в своем прославленном полотне выступает как очевидец всемирно-исторического события. Н. Ге, изобразив себя апостолом Петром в "Тайной вечере", становится участником евангельской драмы. Подобное же отношение к евангельской тематике наблюдается в конце XIX и, особенно, начале XX в., — манифестационный период развития искусства. Вспомним Гогена, представшего в образе Христа в "Гетсиманском саду". Аналогичные примеры трактовки евангельских сюжетов можно найти и у экспрессионистов. Трагический пафос евангельской темы увлек и воображение Волкова. Он воспользовался известным каноническим сюжетом и для воплощения своего замысла изобразил себя погибшим и оплакиваемым героем евангельской легенды.

Истолковывать содержание "Оплакивания" чисто буквально не имеет смысла. В дневниках художника об этой работе записано следующее: "Красочность — радость, трагизм — оплакивание". Этой фразой сказано и много и мало. Она говорит об эмоциональной стороне содержания полотна, отражая точку зрения автора. Постигнуть смысл изображенной Волковым сцены отчасти помогает раскрытие символики цвета, к которой прибегнул художник. Синий цвет у мусульман Средней Азии и сопредельных стран с давних времен означал траур. Красный — у всех земледельческих народов этого ареала олицетворял огонь, жизнь, солнце. Столкновение синего и красного цвета в "Оплакивании" придало смысловой дуализм его содержанию. Дуализм, борьба света и тьмы, культ огня являются основными положениями зороастризма — религии домусульманской Средней Азии и Ирана. Волков не мог не знать этого.

"Оплакивание" — истинное произведение искусства XX века. Его символика — синтез многих исторических и культурных ассоциаций. Это сложный сплав философских, этических и культурных представлений эпохи, в которую жил и творил Волков, пропущенных сквозь призму его художественного видения.

Весь образный строй его полотна лишен повседневной общности, овеян дыханием истории и романтически приподнят. Место действия в картине обозначено лишь слегка, фантастиче-

ские одеяния плакальщиц напоминают античные хитоны. Время действия, объединяя прошлое, настоящее и будущее, уподоблено вечности.

Волков создал свою версию темы искусства и его роли в жизни творческой личности. Метафорически здесь жизнь художника уподобляется Крестному пути. И, правда, разве жизнь творца не есть нескончаемый духовный круговорот со вновь и вновь повторяющимися рождениями, смертями и возрождениями? А самый творческий акт, полный горения и самозабвения, не является ли истинным подвижничеством во имя торжества искусства? В то же время "Оплакивание" несомненно связано с вечной космической загадкой жизни и смерти и ее философским осмыслением. "Оплакивание" — современный миф о великой скорби и красоте человеческого горя, об очищении страданием. В нем встречаются добро и зло, свет и мрак, радость и скорбь, жизнь и смерть. Личные свойства натуры Волкова: цельность, стойкость, философичность становятся качеством его искусства. Поэтому даже один из самых трагических в мировом искусстве сюжетов — оплакивание в интерпретации художника утрачивает излишне мрачную окраску.

В течение пяти лет с 1916 по 1920 г. Волков создает цикл "Восточный примитив". Его можно назвать программным во всех отношениях: в тематическом, образном и художественном, поскольку, приступая к работе над ним, художник ставил определенные цели.

Волков термином "примитив", не вкладывая, разумеется, в него уничижительный смысл определял декоративно-прикладное творчество народов Средней Азии и искусство классической среднеазиатской, иранской и индийской миниатюры. В "Восточный примитив" включены разнообразны работы на традиционно-восточные и общечеловеческие сюжеты: уличные сцены, шествие, караван, садовник, беседа, чайхана, школа и т. д. Некоторые из этих незамысловатых сюжетных мотивов Волков уже не раз использовал в работах 1910-х годов. Другие — стали основой произведений 1920-х гг. Они имели широкое распространение в быту, народном искусстве, миниатюрной живописи и поэзии Востока.

Обращение Волкова к "примитиву" было стремлением восстановить общность между творцом и зрителем не только на

базе понятных, простых сюжетов, но "на основе личного сходства ощущений, образа чувствования и переживания" ⁷. В искусстве, тесно и глубоко связанном с восточными традициями, мастер выбирал то, что соответствовало его потребности личного самовыражения. "Восточный примитив" стал для Волкова пробным камнем в художественном осмыслении традиционной культуры Востока, как в выборе тем творчества, так и в поиске средств и приемов живописной выразительности. В листах цикла художник выразил свое понимание, свое авторское художественное отношение к народному искусству и миниатюре. Разнородные листы цикла объединены своеобразной "дубочностью" в подходе к теме, сюжету и изобразительному языку. Собственно дубка в Средней Азии и сопредельных странах никогда не было. "Дубочная" окраска "Восточного примитива" - явление русской художественной практики начала XX в. Образный строй "примитива" условный. Условно трактованы персонажи, их лики, жесты, позы, детали пейзажа, пространство и время. Но вместе с тем, мир "Восточного примитива" характерен и выразителен. В искусстве "примитива" живет живая душа народа, секрет обаяния которой Волков сумел постичь.

В противоположность восточным образам многих русских художников - современников Волкова, молодого М.Сарьяна и, особенно, П.Кузнецова, волковские образы всегда менее идеальны, обрисованы более выпукло и рельефно. Их мир более чувственен и материален. Это связано как с природой личности самого Волкова - жизнелюба и реалиста, так и с более конкретным, глубоким знанием, а не со стороны (как в случае раннего Сарьяна и Кузнецова) знанием Востока.

Философско-этическая партия тем творчества Волкова богата оттенками. Кардинальная, поистине неисчерпаемая тема его искусства - противостояние Добра и Зла, Света и Мрака обретает новое измерение в работах, написанных им в 1910-1920-х гг., от "Встречи" до бесчисленных вариантов "чаепитий" - "чайхан". В течение этого периода происходили духовные искания художника, поиски разнообразных жанровых сочетаний, новой образности. Но главное, что оставалось неизменным в произведениях, порой основательно отличающихся от

но от другого по своей интеллектуальной тональности и стилю, что придавало им некое единство - это тема человеческого общения, которую Волков - коренной туркестанец решает на хорошо знакомом ему местном, восточном материале.

Религиозные требования и запреты ислама определили весь уклад общественной жизни в дореволюционном Туркестане. Жизнь мусульман, независимо от их социального и общественного положения, была монотонна и однообразна. Религия наложила на нее свой отпечаток, строго регламентировав день пятикратными намазами. Все времяпровождение и развлечения туркестанцев имели совершенно особый характер. Женщины были изолированы на женской половине. Их мужья, братья и сыновья проводили свободные от работы часы в мужских компаниях. Лишь пятница была праздничным днем у закятных мусульман, имевших возможность или совсем не работать, или сократить часы работы. В будние дни обычное течение времени нарушалось только в случае получения приглашения на той - многолюдное собрание родных, соседей, друзей по случаю свадьбы или исполнения обряда обрезания. На пиру-тое гостей угощали, одаривали халатами, развлекали всевозможными увеселениями - скачками с козлом, плясками мальчиков-бачей, имитировавших танцы женщин, песнями, музыкой, борьбой-куршан и т.д.

Помимо того, мусульмане встречались в праздничные дни и в редкие часы досуга в мужских компаниях - джура, состав которых определялся социальным и общественным положением их членов. Своеобразной местной формой общения членов той или иной джуры были еженедельные пятничные собрания - гапы, происходившие поочередно в домах всех участников. Зимой, в так называемой михман-хане, соответствующей гостиниой в европейском доме, летом - в одном из окружающих город садов, куда приезжали обыкновенно с вечера четверга и просиживали далеко за полночь. Время проходило за чаепитием, трапезой, беседой и другими развлечениями: иногда танцами бачи, иногда слушанием песен и стихов хазифов и музыкантов, слававшихся своим искусством.

Но, пожалуй, высшей формой общения в Средней Азии, сконцентрировавшей в себе все местные обычаи и нравы, была чайхана - своего рода азиатский клуб или кафе, центр, где

ежедневно собиралась большая часть местного населения. Чайханы буквально наводнили все города и их пригороды. Об этом Волков очень красочно писал в одном из своих стихотворений:

Чайханэ у перекрестка,
Как ловушка у дорог,
Расцветая паласом пестрым,
Ставит петли сотням ног⁸.

Здесь можно было скоротать не один час за чашкой ароматного освежающего зеленого чая, летом в прохладной тени деревьев у водоемов, зимой – согреться в тепле у очага, на скамьях-суфах, покрытых мягкими коврами.

В чайханах встречались представители всех сословий и рангов. В них отдыхали за неторопливой беседой, узнавали все новости дня, наслаждались танцами бачи, курили опиум, наблюдали азартные перепелиные бои. Особенно многолюдно бывало в ночи Рамазана, когда до рассвета в краткие часы перерыва поста выступали остро словы, акробаты, звукоподражатели, актеры и музыканты. В условиях феодального Востока чаепитие в чайхане, как своеобразная форма общения, приобрело совершенно исключительное значение. И не случайно Волков многократно обращался в своем творчестве к этой исконно туркестанской восточной традиции, концентрированному выражению многих местных обычаев и, прежде всего, обычая дружеского застолья.

Волковские "чайханы" – своего рода квинтэссенция всех азиатских застолий. Для Волкова не столь важно, где происходят эти застолия – в чайхане или в каком-то ином месте. Недаром в большинстве его чайхан совсем или почти совсем отсутствует бытовой фон. Мастера в этом сюжете привлекает более всего мотив единения людей. Чайхана давала широкий простор его художественному воображению потому, что трапеза сама по себе – обычай повсеместный, как и общение – проблема общечеловеческая. Известно, что символ трапезы, пира встречается в близком значении почти во всех культурах Востока и Запада. Это – древнейший символ пищи духовной в истории человечества.

Первые пробные наброски чайхан – рисунки и акварели художник сделал в 1910-е гг. В дальнейшем, в последующие

два десятилетия, он постоянно возвращался к изображению чайхан. По мере работы над этим сюжетом его образное воплощение все более видоизменялось. От ранних небольших рисунков и акварелей, словно нащупывая пути и способы раскрытия темы, разрабатывая ее смысловые вариации, он постепенно приходит к масштабным живописным подотнам – "Чайхане золотой" / "Пламенеющей" / 1922–1923 гг. и "Гранатовой", 1924 – произведениям глубоко философского содержания, многоплановым и полифоническим.

Волков не стал ординарным бытописателем Востока. Изображая традиционно-национальные формы восточного уклада, художник мифологизирует и романтизирует их в своих произведениях. И хотя в основе двух описываемых "чайхан" лежит старинный местный обычай, картины эти нельзя отнести к бытовому жанру. В них Волков лишает обыденную сюжеттику "присущего ей конкретного измерения, превращает сюжет в мотив, в повод для решения пластических задач или для философских размышлений"¹¹. В этом отношении он близок К.П.Петрову-Водкину и П.В.Кузнецову. Его "Золотую" и "Гранатовую" чайханы, как и работы этих художников, в известной мере, можно отнести к направлению, которое в современном искусствоведении получило определение бытового ритуала. В чайханах он изображает не сиюминутные происшествия и сцены, а нечто близкое к ритуалу. И это – не только плод его творческой фантазии. Создавая картины, художник всегда опирался на реальность.

Время отшlifовало местные обычаи и превратило чаепития и трапезы в своего рода священнодействия. Особенно остро это ощущали не азиаты, а коренные русские туркестанцы и европейцы, приезжавшие в Туркестан на время. "Никто не проявляет торопливость в еде, даже обладающие зверским аппетитом делают такой вид, что они едят только из вежливости, расспрашивают неторопливо, о себе и своих делах стараются не упоминать вовсе, а каждое слово гостя запоминается внимательно" – свидетельствует один из русских туркестанцев¹⁰.

Волков, с детских лет близко наблюдавший местные обычаи и нравы, тонко их понимал. Чутьем художника он уловил, что чайхана – не только компонент местной традиционной культуры, превратившейся с течением времени в своеобразный

обряд или ритуал, "смысл которого, однако, заключен не в самих составляющих его движениях, а в том, что они обозначают /символизируют/"¹¹. Для Волкова в ритуале чайханы "оживает мифологическая память о прошлом" и "расширяется", — по выражению Томаса Манна, — "значение грамматических времен"¹², осуществляется их связь. Отказываясь от изображения частного в избранном им обыденном сюжете чайханы, художник широко, по-философски трактует тему, создает глубокие символические образы. Он не воспроизводит какого-то конкретного места действия. Само название "чайхана" предполагает нечто обобщенно-всеобщее, является своеобразным символом восточного бытия вообще. Эпитеты "пламенеющая" (золотая) и "гранатовая" определяют эмоциональную тональность содержания. Жизнь в обоих подотнах предстает как бесконечно длящийся духовный процесс, она проникнута поэтико-философской созерцательностью. Заурядное повседневное чаепитие превращено творческой волей художника в торжественное магическое действие. Поэтому здесь царят тишина и покой, нет внешне активного сюжетного взаимодействия персонажей, погруженных в глубокое молчаливое раздумье. Они, эти персонажи, объединены духовной общностью, и эта гармоническая связь передается не литературностью сюжета, а специфическими средствами самой живописи. Мастер создал новый мир, насытив сюжет образной и пластической символикой. Изображенная Волковым в "Пламенеющей чайхане" сцена ассоциируется с прошальной трапезой, наставлением и завещанием. На хрупком равновесии скорби и просветленности, трагического одиночества главного персонажа и духовного единства всех участников чаепития рождается ощущение великого таинства жизни с ее изначальной гармонией.

Глубокая философичность "Пламенеющей чайханы" вызывает в памяти трагические образы позднего Рембрандта. Неяркий, мягкий, мерцающий свет, то вспыхивая, то угасая, освещает чайхану. "Угасание пламени — угасание жизни, — идея древнейших мифов Средней Азии"¹³. Эта идея определила название данной работы, она же лежит в основе ее образности и содержания.

"Гранатовая чайхана" является итогом многолетних духовных и формальных исканий Волкова. Возможно, что одним из

творческих импульсов к созданию этого полотна была русская средневековая "Троица" и, что вполне вероятно, шедевр Андрея Рублева. Правда, в записях художника не осталось никаких подтверждений подобному предположению. Известно, что "Троица" впервые после реставрации и расчистки была выставлена на всеобщее обозрение в 1919 году. В конце 1923 года Волков побывал со своей персональной выставкой в Москве, где мог ее увидеть. Во всяком случае, "Гранатовая чайхана" была создана в 1924 году, сразу после пребывания художника в Москве. Само по себе изображение на переднем плане трех главных действующих лиц, совершающих трапезу, еще не означает, что художник хотел создать свою реплику к "Троице". Божественная триада встречается, как известно, в пантеоне многих религий Востока, в том числе, классического Египта, Индии. Ключ к расшифровке содержания этой работы скрыт уже в самом ее названии. Речь идет не только о категории цвета — красного, гранатового цвета, символизировавшего, как уже отмечалось выше, повсюду на Переднем Востоке в древности и средневековье солнце, огонь и жизнь. Но означал — и цвет крови, цвет смерти. Необходимо принять во внимание также, что сам плод граната был символом плодородия, ритуальным атрибутом богини Анахиты. Его изображение встречается в искусстве многих стран Востока как в древности, так и средневековье. В своей работе Волков превращает гранат в своего рода модель мироздания соответствующую философской категории "множества в единстве". Бесчисленные миры: облоочки, грани, зерна — микрокосмы замыкаются в одном мире — макрокосме. Таким образом, в "Гранатовой чайхане" получает развитие и новую интерпретацию бесконечный философский космический цикл, вечная закладка вселенной: зачатие и рождение, созревание и умирание. Несомненно, что Волкова здесь, как и ранее, волновал не только философский смысл мироздания, самого человеческого существования, но и вопросы художественного созидания, взаимосвязь искусства и творца. Недаром на заднем плане "Гранатовой чайханы" изображены музыканты, и вся она исполнена высокой музыкальной гармонии.

Фантазия Волкова создала поэтический, несравненный по художественной глубине, ирреальный мир — мир, сотканный из разнообразных образных ассоциаций и отзвуков реальной действ-

вительности. В духовной наполненности, символической многомерности "Гранатовой чайханы" угадывается влияние древнерусской иконописи и многовековой христианской философии с ее сложно-ассоциативным расчлененным мышлением. Но образная специфика волковского полотна близка поэзии Востока. Об этом свидетельствует выбор метафор. Например, уподобление вселенной конкретно-чувственному образу - плоду граната, а ее обитателей - его зернам созвучно образной речи восточной лирики. Восточная почва "чайханы" ощущается также в своеобразной угловатости и чувственности ее персонажей, отнюдь не столь бесплотных как ангелы "Троицы".

Тип волковских персонажей начал складываться еще в работах 1910-х гг. В "Опдакивании" и многих других произведениях рубежа конца 1910-х и первой половины 1920-х гг. их черты, в основном, уже выявились. Окончательно, канонически они определились в обих "Чайханых". В дальнейшем, во II половине 1920-х гг. - начале 1930-х гг. отдельные черты этого "канона" послужили основой для создания нового типа.

Герои полотен Волкова первой половины 1920-х годов лишены каких-либо характеристик. У них не выявлены индивидуальные человеческие черты. В их облике нет ничего обывательского, бытового и конкретного. Они аскетичны, очищены от всего сиюминутного, преходящего, возвышены и идеализированы. Одежды в неопределенной форме одевания, эти персонажи, как правило, вписаны в треугольники. Их узкие овальные лица или, вернее, лики /иногда - усытые и бородатые/ имеют широкие округлые лбы, словно повторяющие очертания нимбов, длинные чуть изогнутые носы, дугообразные брови, узкие миндалевидные глаза, небольшие, как лепестки цветов, рты. В формировании типа волковских персонажей метафоричность играла важную роль.

Тип персонажей Волкова первой половины 1920-х гг., мужской ли, женский ли - вообще восточный, вернее, собирательный, общевосточный, в чем-то близкий иконному византийскому. Это своего рода архетип. И все же, при всей условности волковских персонажей, они менее идеальны, чем, например, герои полотен П. Кузнецова. У Волкова они явно восточные, восходящие к реальным местным прототипам, созвучные образам восточных миниатюр.

Волков писал чайханы и после "Гранатовой". В небольших работах: "Оранжевая чайхана" и "Чай" 1926 г. еще сохраняется сходство с образной и пространственно-временной структурой "Гранатовой чайханы", но появилось немало нового. В "Гранатовой чайхане" крайне скупые бытовые детали - клетки с перепелами, трубы музыкантов, подносы, чайник, пиала и гранаты являются скорее символическими знаками предметного мира, нежели его подлинными реалиями. Лишь изображенные на первом плане чайник и пиала ясно читаются. Все остальное, едва уловимое, скорее угадываемое, - словно тонет, растворяясь во мраке ирреальности. В "Оранжевой чайхане" и особенно "Чае" бытовой мир обрисован подробнее и уже легко узнаваем. Персонажи одеты не в какие-то неопределенной формы одевания, а халаты и тюбетейки. Более конкретно-этнографическими стали типы лиц. В их чертах ясно обозначились тюркско-узбекские элементы. Образы стали менее идеальными.

В других более поздних произведениях того же сюжетного цикла, таких, как "Чайхана с кальяном" (1927 г.) и "В Чайхане" (1928 г.), чувствуется усиление жанрово-бытовых тенденций. Это касается обрисовки интерьера, достаточно подробной, подчас точно воспроизводящей и традиционно-местные реалии: пиалы, кальян, самовар и т.д. и эпихальные приметы (портрет В.И. Ленина на стене). Это сказывается и в стремлении дать индивидуально-портретные, а иногда и психологические характеристики персонажей.

В "Чайханых", как и многих других работах II пол. 1920-х гг., появляются образы, аналогичные театральным типажам. Это образы - маски, носители определенных профессиональных, психологических или характерных качеств: философ, просяк, крестьянин-кишачник, чайханщик, "вопрошающий" и т.д. Они переходят из картины в картину. Как и раньше, ни события, ни острожетные ситуации здесь не изображаются. Они подменяются тонкой передачей душевного состояния и поэтического настроения, объединяющего всех героев.

Время течет здесь в замедленном темпе. Изображаемое чаепитие могло иметь место и сейчас, в данный временной момент, и всегда, как в прошлом, так и в будущем.

Все эти свойства, наметившиеся в "чайханах" II-й половины 1920 годов, в других работах того же времени выступают еще вышше, рельефнее и, постепеии видоизменяясь, перерастают в иное качество - поднокровное изображение мира. Такова серия горных кишлаков. Художник расширяет тему чайханы, сближая ее с темой базара. Создавая обобщенный образ восточного кишлака, он зрительно отождествляет его с базаром. И это не случайно. Как нельзя представить себе восточный город или кишлак без чайханы, так нет его и без базара, который также стал своеобразным символом восточного быта. Эрминий Вамбери - один из немногих европейцев, тайно проникший в середине прошлого века в святая святых мусульманского мира - Благородную Бухару, остроумно заметил, что "базар есть в самом деле самое верное отражение нравов и характера народа"... 14 .

Существование базаров как и чайхан и связанных с ними особенностей было неизбежным или естественным следствием замкнутости и однообразия жизни мусульманского общества. Поэтому "Базар на Востоке значит - не только рыночная площадь, но и общественная жизнь вообще. Он служит форумом не только для частных лиц, но и для правительства... Важнейшие государственные дела, самые интимные события... - все обсуждается и критикуется здесь без всякого страха и робости..." 15 .

В двух полотнах, написанных в 1926 году - "Чайханы старого города" и "Фергана. Кишлак" художник воплощает идею "множества в единстве", уже не в философском, как ранее, а в жанрово-бытовом аспекте. В одном из четверостиший Волков писал:

Кишлаки -

В них люди - дети,

Их мазанки - кельи пустынь 16 .

Мир в работах 1926 г. метафорически уподоблен не кельям аскетов, не "магическому кристаллу" и не плоду граната, а прозаичным пчелиным сотам. Персонажи здесь объединены не духовными узами, но повседневными заботами и делами, извечными как и все в этой жизни. Напряженную тишину, глубоко затаенную духовную музыку "Гранатовой чайханы" сменили иные мелодии и ритмы. Художник перевел тоном многоголосой толпы

в сложную гармонию диссонансной полифонии.

Волков живописует быт красочно, со знанием дела. Его образы поднокровны и убедительны. Оба полотна насыщены ощущением жизни восточного кишлака, его запахами и звуками. В них почти осязательно передана "теснота слепленных друг с другом восточных жилищ, плетеный войлок тел, заполняющих чайханэ... люди, верблюды, лотки с фруктами, лавочки, чайханы нагромождены и сжаты так, как этого нельзя видеть, а можно только ощущать..." 17 .

Здесь искусство Волкова - "не сама действительность, увиденная и переданная художником на полотне", а, по выражению А.Эфроса, "...художнический вариант действительности" 18 . В "кишлаках" воплощен не единичный случай, а созданы картины традиционно-национальных форм быта. Быт представлен здесь "как единство, как набор, комплекс установленных обычаев, норм, трудовых операций", как "жизнь действительности" 19 . Характер понимания и передачи Волковым самого духа жизни народной, ее пульса и разноголосой суеты близок кустодиевскому и юоновскому. Как и они, мастер понимает быт как проявление "бытования" человека и также избирает неоднозначные сюжетные мотивы со множеством различных эпизодов и сцен. Но воплощая, как Юн и Кустодиев, внешнюю атмосферу народной жизни, Волков вместе с тем реализует наиболее характернейшие сюжетные мотивы, которые сами по себе уже воспринимаются как аллегория Востока, символизируют восточный быт.

Активно переосмысливая жизненный материал, отбирая все самое существенное и броское, Волков создает свою художественную реальность. Он выступает здесь как мастер приотливого рассказа о многих сторонах жизни азиатских кишлаков, но рассказа субъективного, ведущегося от имени горожанина-европейца, хотя и местного уроженца. Повествовательность "кишлаков" раскрывается во множественности, казалось бы ничем не связанных, сменяющих одна другую, сюжетных сценок. Все вместе эти сценки создают всеобъемлющую панораму бытия кишлака. В связи с этим художнику приходится передавать не иллюзорное пространство, а его "синтетический символический эквивалент" 20 .

Иное истолкование получило и время. Если в ранних ра-

ботах мастера преобладало вечно длящееся философское или поэтическое время, то в "кишлаках" воспроизводятся или отдельные разрозненные временные эпизоды, или показывается развитие действия во времени.

В "кишлаках" нет второстепенных сцен, эпизодов, персонажей, как нет и главных. Они проникнуты ощущением единства всего существующего: и людей, и животных, и природы, и предметного мира.

Образность этих произведений сродни фольклорной лубочной образности. Волков здесь явно опирался на искусство "примитива". Богатый опыт западноевропейского и русского искусства по освоению традиций городского и крестьянского фольклора не прошел для него бесследно. Недаром своей грубоватой народностью эти работы Волкова близки произведениям 1910-х годов художников "Ослиного хвоста" - Н. Гончаровой и М. Дарионова. Строй обоих "кишлаков" резковатый. Ритм жизни и действий в них как и у Н. Гончаровой - "косялапы и грузны" 21.

Художник реализовал натуру соответственно своим новым задачам. Отказавшись от идеализации и избегая натурализма, мастер во II половине 1920-х гг. создает новый изобразительный и образный канон. Он варьирует аналогичные мотивы как внутри одной, так и в разных работах, превращая их в своеобразные иконографические схематы, повторяет найденные позы и положения фигур, типы лиц, жесты, движения, повороты. В его персонажах обоего пола подчеркнуто все самое выразительное: крепкие, будто из камня изваянные тела, этнически характерные формы луноликих голов, крупные крестьянские руки, тяжелые массивные ноги. Формы их тел, несколько геометризованные, - скульптурны. Это тип земледельцев, потомков недавних кочевников - турков, жителей степей. Наряду с тяжеловесностью в них есть упругая сила бывших наездников, полжизни проводивших в седле. Их пластика присуща врожденная угловатая музыкально-танцевальная ритмика Востока.

Очень земные персонажи "кишлаков" в своей образной основе не совсем противоположны персонажам ранних работ Волкова. Они не только духовные, но и пластические их наследники. Геометризованные формы тел персонажей ранних работ Волкова стали той завязью, из которой родилась оригиналь-

ная пластика героев "кишлаков" и других подотен второй половины 1920-х годов. Волковские персонажи этого времени наделены правдивой и своеобразной красотой, если понимать красоту как синоним выразительности. В этой связи не лишне вспомнить точку зрения П. Пикассо о красоте: "Каждый шедевр появился на свет с известной долей безобразия в себе. Это безобразие является признаком борьбы творца за право сказать по-новому что-то новое" 22.

Образы Волкова, столь острохарактерны, что порой кажутся почти гротескными. Возможно поэтому его персонажи долгое время шокировали зрителей и отрицательно воспринимались критикой. Гротескность им придает не только пластическая деформация - замена объективных пропорций субъективными художественными, но и их внутренняя сущность, рожденная любовно-ироническим отношением мастера к создаемому им миру. Образы Волкова окрашены теплотой, лиризмом, и в то же время мягким незлым юмором. Когда рассматриваешь "кишлаки", не перестаешь изумляться, как в этой тесноте и суете, гвалте и гомоне его герои могут не только существовать, но и наслаждаться жизнью? Как не парадоксально, но в этом кишачем людском муравейнике жизнь течет по своим законам, в ней есть своя логика и свое понимание счастья. Отношение русского-туркестанца Волкова к азиатам в чем-то перекликается с мнением другого знатока и поклонника Востока Эрминия Вэмбери, тонко подметившего особенности в характере и образе жизни туркестанцев: "Симметрия неприятна для глаз восточного человека, расположенного гораздо более к беспорядку, и потому-то базары представляют зрелище всякого странного смешения и сумятицы... Базарные завсегдатаи, разносчики, торговцы съестными припасами, караван-сарай и караваны, всякие зеваки, торговцы /лепешечники/, пугливые женщины и дети, сонные собаки и мучающиеся как угорелые дровиши. Как людям, так и животным свойственны изумительной степени изворотливость и миролюбие. В Азии никогда не услышишь, что кого-то задавили или искалечили во время давки" 23.

Скудность населения была реальной стороной среднеазиатского быта. Это - и наследие средневековья, и следствие географических и климатических условий Туркестана, где

большая часть населения проживала на незначительной площади орошаемых земель — крохотных островках среди безбрежного океана пустынь. В этой связи тему кишлаков можно, в известном смысле, определить и как тему пространства, особенно, если учесть, что Волков не любил однозначности в творчестве.

Как в жизни все процессы и явления взаимосвязаны, так неразрывно соединены глубокими внутренними узлами и тематические циклы Волкова. Нередко одной теме он посвящал несколько сюжетных мотивов и, наоборот, в одном сюжете разрабатывал несколько тем.

В течение своей творческой деятельности мастер неоднократно обращался к классической теме искусства — музыке и танцу, которую в его живописи одновременно можно было бы рассматривать и как тему духовного общения людей, и как движение во времени и пространстве. В разные периоды творчества ее смысловое содержание варьировалось. Но художник всегда предпочитал однолинейному раскрытию музыкальной темы метод контрапункта. Иногда он использовал в своих живописных работах одновременное звучание двух или нескольких самостоятельных мелодий. В других случаях в его произведениях наряду с основной темой звучит какая-то одна выразительная мелодия или сюжетный мотив. Очень многие работы Волкова, даже не посвященные непосредственно музыкальной теме, буквально пронизаны музыкой.

Щедро наделенный живописным и музыкальным даром, Волков пытался найти адекватный способ передачи музыки в живописи, используя изобразительные средства: цвет и линию. Волкова можно назвать живописцем музыки даже тогда, когда он не писал непосредственно музыкальные мотивы. При анализе многих его работ невольно напрашиваются сравнения с музыкальными произведениями, всплывают в памяти музыкальные термины. "Опдакивание" хочется назвать "реквиемом", "Пламенеющую чайхану" — до-мажорной мессой, "Гранатовую чайхану" — "хоралом", "кишлаки" и "караваны" — "симфонией". Эти европейские музыкальные категории несколько не умаляют значение музыкально-танцевальных мелодий и ритмов Востока в эмоционально-философской окраске волковских произведений, в самом

факте их создания.

Технические особенности местных музыкальных инструментов вызвали к жизни своеобразно-ритмичную, даже несколько архаичную мелодику Востока. В национальных традиционных оркестрах в Туркестане не было как в европейских сложных музыкальных инструментов. Они, в основном, состояли из нескольких разновидностей духовых, струнных и ударных инструментов. Среди струнных, наиболее популярными и любимыми были двухструнный щипковый дутар и смычковый кобыз. Строй их струн непостоянен, звукоряд приближался к диатоническому, в некоторых регистрах — к хроматическому. Кобыз издавал звуки свистящего оттенка. Музыкальный фольклор Востока производил несколько неожиданное впечатление на европейский вкус. Волков в стихах называл местные песни дикими, и тем не менее, как и многие европейцы, находил в них неизъяснимое очарование.

"Струнные инструменты не могут похвалиться ни полнотой звука, ни красотою тембра, ни обширным регистром. Однако сочетание звуков может доставить своей оригинальностью удовольствие и европейцу: слушая туземную струнную музыку, поддаешься мечтательности, такая музыка сильно действует на нервы /приводит в состояние экстаза/" 24.

Для Волкова музыка — это сама жизнь. Поэтому ее, невидимую, но слышимую, он так настойчиво стремится материализовать в своих полотнах, превращая в зримо-осознаваемые образы. Поэтому же время и движение как формы существования материи, жизни, а, следовательно, и музыки, так нераздельно, так неразсторжимо слиты в его творчестве, становятся одной тождественными понятиями. Самые ранние работы с музыкальными мотивами, в основном, воплощали тему творчества, вернее сам творческий акт, процесс рождения музыки.

В "Трех музыкантах" (1919 г.) мы не только видим, но и ощущаем, как "делая какие-то переборы на ладах, скользят пальцы музыкантов по страшно длинному грифу, понуждая три струны говорить какую-то старую забытую историю человеческого бытия" 25.

Давая условный фон и условно-геометрические формы тел людей, художник весьма точно воспроизводит музыкальные инструменты, "чувствует зависимость характера звучания от

формы инструмента и способа игры на нем. С острой наблюдательностью, со знанием дела он использует выразительность профессионального жеста, связанного с техникой игры..." 26

Многие ранние произведения художника часто передают глубоко затаенную, подчас едва уловимую музыку души, оттенки настроений, состояние сопереживания.

"Три музыканта" (1923 г.) проникнуты лирическим созерцательным началом, тонким пониманием красоты человеческих чувств, вызываемых музыкой.

Музыка "Гранатовой чайханы", как и весь ее мир, словно в калейдоскопе рождается на наших глазах: дутаристы на заднем плане извлекают целые россыпи и каскады дробных, звенящих звуков. Многоголосая, с прозрачными, прихотливо переливающимися мелодиями, эта музыка сочетает в себе одновременно и пряность Востока, и драматизм, и просветленность. Она незримо объединит все персонажи этой зыбкой, изменчивой феерии, становится ее главным действующим лицом, ее духовным содержанием.

В написанном в 1924 году одновременно с "Гранатовой чайханой" полотне "Танец" художник создает наглядно образ музыки: переводит звуки музыки в пластику танцевальных движений и ритмов. Этому полотну созвучно по эмоционально-образной сути и волковское стихотворение "Танец" (1923 г.). Живопись, не иллюстрируя прямо стихотворные строки, очень тонко передает ощущение от созерцания танца, которым проникнуты стихи:

Под удар дутара тибетейки клин
Взвился, точно кричит в серой бедане,
Перья крыл трепещут в пыльной синеве.
...В иступленные диком кружатся сто ног.
...Падают в истоме руки от хадата. 27

В живописи воссоздан и творческий акт - экспрессивный, полный экстаза неистово-страстный танец мальчика-бачи - азиатский, волковский вариант античной "танцующей менады", и разнообразная гамма переживаний и состояний, вызываемых музыкой и танцем у остальных персонажей: от олябления, упоения до восхищения.

Сочетание резковатого, беспокойно-грациозного танца с хрупким мимолетным поэтическим настроением создает тре-

вожное ощущение неустойчивости и эфемерности, рождает сложный неоднозначный художественный образ - символ. Волков вновь возвращается к теме Востока - неизбежного и меняющегося, статичного и вечно движущегося.

"Танец" - особая ступень в искусстве Волкова. Его можно назвать произведением переходным, завершающим ранний период творчества мастера и открывающим новый. Фон картины по-прежнему немногословен и лаконичен. Можно лишь угадать на заднем плане прорези окон, рассмотреть конические тибетейки на головах персонажей, белые пиалы той же формы у них в руках. Но их тела уже высвобождены из треугольных рам, хотя и сильно геометризваны. Заметно стремление придать чертам их турецких лиц возрастную и человеческую индивидуальность, запечатлеть на них "души изменчивой приемы". Художник разнообразит, варьирует общеродовой турецкий типаж, сохраняя при этом в нем еще и нечто от загадочного восточного лика-маски. Как и другие произведения раннего периода, это полотно изображает не событие, происходящее сейчас, но и не вечно длящийся процесс. Конкретное сюжетное действие сочетается в нем с передачей эмоционального состояния, выходящего за пределы временных границ. Активное, выплескивающееся движение танцующего бачи, приравненное здесь к быстрому бегу времени, "захлебывается", замыкается в узком пространственном круге. Время таким образом сразу передает и возникающее "сейчас", и существующее "всегда".

После "Танца" художник не утратил интерес к "камерным" музыкальным сюжетам, но он тонально разнообразит их содержание. "Три музыканта" (1926 г.) развивают тему музыкального творчества. Все внимание художника сосредоточено на творцах: барабанщике, дутаристе, трубаче-сурнайчи. Они изображены предельно лаконично и, в то же время, точно. Их позы, движения и состояния очень чутко передают ощущение характера музыки.

Профессиональная оценка персонажей, как музыкантов, не противоречит здесь индивидуально-человеческой характеристике. Каждый из них вносит свою лепту, свою мелодию в их общее дегиче - музыку соответственно своему темпераменту и таланту. Музыка и выявляет своеобразие каждого оркестранта,

и "сживает" их воедино.

Тема творческого сопереживания, "сопричастности" музыки развивается через обрисовку личностных особенностей героев в небольшом рисунке "Слушают дутар" (1926 г.).

Темпера "Слушают бедану" (1926 г.) интересна "лубочной", грубоватой простонародностью образов. Но вместе с тем в этой работе ощутил налет "красивости", некоторой рафинированности. Она — художественный вымысел на тему "примитивного" искусства. Перелет — "бедана" — это символ природы, "запертой" в клетку на потеху ценителей музыки — завсегдаев чайханы. Бедана олицетворяет творчество базарное, площадное. Все в этой небольшой работе напоминает об искусстве броском и наивном: простенький ярмарочный коврижок, рукотворный цветок в горшке и размалеванные как актеры, согласно ярмарочным канонам, /"так пылают щеки, точно два граната"/, юнши, вслушивающиеся в пение птички. Почти "всамделишные" яблоки и гранаты на заднем плане, под тяжестью которых гнутся тонкие без единого листочка ветви — прутья зрительно напоминают разбросанные там и сям знаки на нотном стане. И эта "ночная запись" бесхитростно-скромной, отнюдь не соловьиной песни беданы пластически выражает музыкальную тему этой темпера.

Помимо темы камерной музыки, Волков во второй половине 1920 — начале 1930-х годов все более и более увлекается темой массовой музыки — той музыки, которая звучала во время народных гуляний, праздников, ярмарочных представлений. Эта музыка слышится в "кишлаках". Ее звуками пронизаны очень многие и живописные, и графические произведения художника: "Свадьба" (1926), "Дети-музыканты" (1926), триптих "Праздник" (1930), "Красный обоз", "Обоз" (1930). В работах этого периода угадывается настойчивое стремление мастера к созданию ярких значительных монументальных образов. "Свадьба", по существу, является групповым портретом двенадцати человек. Художник изобразил традиционный свадебный обычай: шествие жениха в сопровождении друзей и музыкантов в дом невесты. Ни одна свадьба в Туркестане не обходилась без трубача-сурнайчи, шедшего впереди праздничной группы и громко выводившего свои несложные мелодии. В полотне Волкова сурнайчи изображен рядом с женихом, поч-

ти в центре композиции. Он задает тон, настраивая всех действующих лиц на торжественный праздничный лад. Его музыка преобразует грубовато-простонародные крестьянские лица, такие многообразные в своей человеческой неповторимости, и, облагораживая их, делает прекрасными и чем-то неуловимо похожими друг от друга. Музыка творит чудо, духовно обогащая и объединяя всех этих людей в одно целое. Художник создал в "Свадьбе" лирико-эпический образ народного праздника.

В монументальном полотне "Дети-музыканты" "изображение" музыки дается крупным планом. Она как бы "выскакивает", "выплескивается" на зрителя. Художник здесь, как и в "Танце", создает пластический живописный эквивалент музыки. Острохарактерные прозы, ритмичные движения рук и ног самозабвенно пощей девочки и в упоении играющих на бубнах мальчиков рисуют узор простодушной, безыскусственной, диковатой раздольной народной песни, в которой чувствуется "какая-то особенная ширь беспредельных пустынь"²⁸. Как и герои "Свадьбы", юные музыканты портретны и в то же время типичны. Они — представители одного народа. Их лица, как и пластика тел, имеют общеродовые корни. Музыка льется в такт "сладостному скрипу" арбы, на которой восседают дети, подхватывается и усиливается им. Если ранее в работах Волкова двойной образ "музыка-движение" не имел четко-определенных свойств, сейчас взаимосвязь музыки и движения уже не столь аморфное понятие. Она демонстрируется наглядно. Как и во многих работах второй половины 1920-х годов действие в "Детях-музыкантах" охватывает три формы времени: настоящий момент, прошлое и будущее. Это зависит и от выбора "широкого", "вечного" сюжета — "человек — музыка", и от особенностей жанровой специфики произведений.

Тема музыки и в ранний период, и во II-й половине 1920-х годов была тесно связана с темой движения, которой художник посвятил циклы "Маршанов" и "Арб". Если в ранний период творчества внимание художника было сосредоточено в основном на проблеме времени, то в зрелый — акцент переместился на движение в пространстве, его преодоление.

Арба, точнее ее колесо, в народном орнаменте нередко

ассоциировалась с солярным знаком, почитавшимся в древности как символ солнца, животворный источник жизни. Караваны на протяжении многих веков бороздили безграничные пустыни Азии, служа едва ли не единственным наземным средством сообщения между самыми отдаленными ее странами и уголками. Художник использовал в своем творчестве эти наиболее традиционные характерные образы-символы народного декоративно-прикладного искусства и поэзии Востока как сюжетные мотивы. Ему случалось видеть караваны и в раннем детстве, и в первые послереволюционные годы.

Караван будил художественное, поэтическое и музыкальное воображение Волкова еще и в силу своей реальной живописной красочности и звучности. Недаром Эрминий Вамбери сравнивал его со странствующим торговым городом, где были и свои купцы, и ремесленники, и духовенство, и бургомистр-караван-баши.

"Легко представить себе, что такое большой движущийся караван, если вообразить, что все население города со всем своим достоинством и имуществом тронулось с места и продолжает шествовать вперед, не покидая своих обычаев, привычек и своеобразных особенностей. Длинная цепь мулов, верблюдов и лошадей, навьюченных разного рода товарами, представляет картину настоящего странствующего базара... Вокруг движется целый штат шутов и скомоухов... выдающих свое ремесло своей одеждой и всей своей внешностью"²⁹. Это было настоящее пиршество для глаз художника, благодаря исключительному пристрастию жителей Азии к ярким цветам в одежде, тканях, вышивках и т.д., которое Вамбери приписывал "детскому состоянию их цивилизации". "У всех народов Востока господствует убеждение, что темное платье омрачает дух и нагоняет хандру, между тем, как веселый, яркий цвет веселит глаз и сердце"³⁰. Он отмечал, что цвет одежды местного населения становится все ярче по мере продвижения на Восток.

Движение каравана сопровождалось криками погонщиков и торговцев, людским гомоном, песнями шутов, перезвоном бубенцов. Особая "зрелищность" караванов родила в поэзии художника образ праздника: "Караван - пустыни карнавал". Постоянное неумолимое движение времени в его поэтическом ис-

кусстве сравнивалось с "мохнатыми горами верблюдов".

В живописи Волкова, как и в поэзии, мотив каравана трактуется не менее широко и многогранно. Первые, самые ранние акварельные караваны, написанные в 1977 году - "Караван" /"Подосатый"/, "Караван. Синяя женщина в красном тюрбане", "Караван и музыканты" (1918 г.) воплощали образ праздника-карнавала. Художник стремился средствами живописи передать общее ощущение от красочности поклажи, ковровых полог, пестрых одежд людей, разнохарактерных звуков. В многочисленных акварельных, акварельно-темперных листах, как и работах в масле начала 1920-х гг., главным становится передача движения, бега времени, а иногда и звучания ("Звон верблюжьих колоколов").

В этих произведениях художник подчиняет решению общей идеи движения все изобразительные средства, отказываясь от индивидуализации образов людей и животных, не столь существенной в данном случае. Геометрические /треугольные, дискообразные, дугообразные и пирамидальные/ формы тел верблюдов, их горбов, выюков и тиков с поклажей и люди-треугольники в круглых чалмах объединены в работах разнородными линейными и цветовыми ритмами. Так достигается передача многообразных вариантов движения внутри каждой отдельной работы. Художник сумел запечатлеть разнохарактерные движения: мерное колебание горбов верблюдов, кругообразное движение их ног, волнообразное движение вытянутых шей и голов, разнообразное движение погонщиков, раскачивание и звон бубенцов. И все эти многочисленные "ручки" вливаются в один поток - целенаправленное устремленное шествие всего каравана вперед. Сочетание в одной картине нескольких видов движений зрительно обогащает и усложняет художественный образ, делает его многочитаемым и многоплановым.

Порой одну композицию можно рассматривать одновременно и как изображение каравана из нескольких верблюдов, и как изображение одного верблюда в нескольких положениях или пунктах. Последовательная смена кадров-раппортов диктует последовательность восприятия. Художественный образ при том не утрачивает своей целостности. В прямой связи с образным строем "Караванов" находится временная структура этих работ. Каждое произведение передает свою идею време-

ни, часто это время бывает сложным, "синтезированным", оно может показывать и последовательную смену событий, происходящих в данный момент, и бесконечный временной цикл.

Все караваны отличаются один от другого своей образностью. Художник сумел передать особенности характера и состояния природы /пустыни и животных/, эмоциональное настроение людей.

Художественные образы "караванов" метафоричны. Верблюды похожи порой на лебедей или диковинных летящих птиц. Иногда - на корабли, плывущие по песчаным волнам под надутыми ветром разноцветными парусами. Иногда они кажутся раскачивающимися и звенящими колоколами или пришедшими в движение барханами, пирамидами, а то и целыми городами.

Мотивы "караванов" Волков писал всю жизнь. Один из самых известных вариантов этого сюжетного мотива - темпера "Верблюды в пустыне", написанная в период 1924-1928 гг. Художник достиг здесь удивительной художественной и образной целостности. В небольшой по масштабам работе он создал обобщенный, монументальный образ пустыни, ее бескрайних просторов, где "солнце адно гложет землю", и мужественных людей, преодолевающих с караваном верблюдов пустыню. Характеристики трех погонщиков здесь даны достаточно точно. Каждый из них в меру индивидуален и выразителен в своей позе, жестах, в манере двигаться, в эмоциональном состоянии.

Как и в ранних работах, художественные образы здесь метафоричны. Но их индивидуальность подчинена решению главной задачи.

Проблема времени здесь отступает на второй план, уступая первенство идее борьбы с природой, символом которой являются безбрежные просторы пустыни и жаростно испепеляющее ее солнце.

Близок образному строю "караванов" образный строй произведений, посвященных мотиву "арбы". Одна из самых показательных работ этого цикла, наиболее полно выразившая художественную мысль Волкова, - "На арбе" (1925 г.). На первый взгляд она воспринимается как реплика к футуристическим работам, изображавшим, например, колесо велосипеда. Но суть художественного образа Волкова другая. Она в корне

противоположна футуристической концепции времени. Скорость движения и граничащая с мгновенностью быстротечность времени у футуристов символизировали XX век, машинную цивилизацию, несущуюся на крыльях технического прогресса в будущее. Волков использует свойственные футуризму изобразительные приемы для создания совсем иного художественного образа. Многократное повторение колеса арбы - символа жизни и солнца - рождает художественный образ Вечности, бесконечности движения в пространстве и во времени, нескончаемости жизненных процессов.

Во второй половине 1920-х - начале 1930-х гг. немалое значение художник придает пластической передаче звуковых ощущений от движения арбы и настроения, вызываемого ими. Это и ритмическое умиротворяющее поскрипывание, мерный медленный шаг, "сладостный" или "яростный" скрип, а иногда и "стон" арбы. В этом угадывается стремление "приземлится", конкретизировать образ, сделать его весомой, жизненной.

Изменения, происшедшие в образной структуре этих работ во второй половине 1920-х гг., в общих чертах прослеживаются и в произведениях с другими сюжетными мотивами. Аналогичная эволюция художественного образа от условности, символизма к поднокровной материальности, от широкой многозначности к многогранной конкретности наблюдается и в работах, не входивших в какие-либо определенные тематические серии.

Во второй половине 1920-х годов Волков вновь обращается к универсальным общечеловеческим темам и сюжетам, решая их на местном восточном материале. Но если в ранний период его увлекала тема борьбы, жизни и смерти, то в зрелые годы он создает целый ряд ярких произведений на темы: человек и природа, охрана и произрастание ростков новой жизни, плодородие природы. В них художник воплощает жизнь в ее цветении.

Но все же философичность Волкова, понимание им, что в едином космическом цикле жизнь и смерть неразделимы и идут рядом, придала и его зрелым произведениям оттенок элегической грусти, некой отстраненности.

Небольшая темпера "Садовник" (1925-1926 гг.) изобра-

жают крестьянина, вырастившего на могиле хрупкий цветок. Эта реплика к ранней, 1920 г., работе "Садовник у мазара" проникнута щемящим чувством нежности и тепла.

"Мать" (1926 г.) посвящена одной из самых традиционных, священных и волнующих тем мирового искусства. Сокровенная сущность материнства — оберегание и защита младенца передана Волковым своеобразно. Художник рассматривает молодую узбечку внимательно, без лести, но сочувственно. Он рисует женщину, недавно сбросившую с лица завесу — "чачван". Словно пародируя мадонн Возрождения, используя внешнее композиционное /не забыто даже окно с пейзажем в левом верхнем углу/ и иконографическое сходство, Волков избегает сентиментальной красоты сюжета. В молодой матери нет утонченной хрупкой грации классических мадонн. Это земная, обывоченная в своей жизненной достоверности женщина, с очень скульптурными, по-волковски грубоватыми формами, с обнаженными крупными тяжелыми ногами — деталью необычной для классических композиций. Ее поза и жест рук, поддерживающих малыша, по-бытовому естественны. Острохарактерное с неправильными чертами лицо полно безыскусной печальной красоты.

Той же теме посвящены пронизанная трепетной нежностью жанровая сценка "Дедушка и внук" и детские образы-портреты 1920-х годов, как например, "Девочка-казашка" (1926 г.). В одном из четверостиший художник писал: "Кишлаки — в них люди — дети". Это сравнение — не простой поэтический прием. В понимании художника в детях воплощено все лучшее, что дано человеку от рождения: душевное богатство и чистота помыслов, непосредственность восприятия мира и добрая отзывчивость.

Во имя прославления щедрых даров среднеазиатской земли написаны "Осень" (1926), "Натюрморт" (1927) и "Продавец фруктов" (1927). Рядом с ними в тематическом отношении стоит полотно "Кузница" (1928), воспевающее рукотворность искусства и людей-творцов. Все последние работы особо отмечены стремлением к монументализации образного строя, к созданию глубоких, обобщенных и романтически возвышенных образов-символов. Самым простым обобщенным и широко распространенным бытовым сценам Волков в живописи придает симво-

лическую значимость. Он одухотворяет их, делая волнующе-поэтическими или философски-созерцательными, наполняет глубоким содержанием.

Художник открывает в своих земляках, простых людях Узбекистана бесценные сокровища души и сердца. Герои его полотен 20-й половины 1920-х годов наделены добротой, благородством и силой, врожденной музыкальностью и пластичностью. Волков показывает их крупным планом, избегая натурализма, но отнюдь не идеализируя. Подчеркивая все самое выразительное и характерное, он создает типические образы. От всего облика людей Волкова исходит ощущение доброй сдержанной силы, богатой мощи. Это герои на все времена, под стать персонажам древних эпосов и легенд. В их молчаливой созерцательности есть нечто затаенно-неизвестное, что свойственно представителям древних рас и цивилизаций. Художник угадал в них достойных наследников великой культуры Востока, его философской мудрости.

Итак, центральной темой творчества А. Волкова был Восток. Эта тема претерпевала изменения. Смещались акценты в ее решении. Избираемые сюжеты иногда приобретали универсальные общечеловеческие вечные черты, иногда замыкались в чисто восточной традиции.

Претерпевал временные изменения и образный строй его произведений, сохраняя, однако, свою лирико-эпическую сущность. Самые значительные изменения произошли в характере самого художественного образа, который от сложной идейно-эмоциональной структуры, символистической условности и метафоричности развивался в сторону большей простоты, ясности и цельности. Все перечисленные процессы происходили не всегда поступательно. Иногда в художественной эволюции Волкова имели место временные смещения, наблюдалось параллельное развитие противоположных тенденций, их существование во времени.

То же можно сказать и о развитии жанровой структуры в творчестве художника. На протяжении всей своей жизни Волков работал почти во всех известных жанрах: пейзаже, историко-бытовой картине, натюрморте, портрете, но в различные периоды творчества он по-разному относился к выбору жанров.

В ранний период (1910-е - нач. 1920-х гг.) в его искусстве встречаются почти все жанры, хотя отдается явное предпочтение произведениям историко-бытового характера или, точнее, смешанному жанру. Типологически довольно трудно определить жанровую специфику работ раннего (до середины 20-х гг.) периода творчества художника. В этом отношении не следует забывать, что уже с конца XIX века происходил процесс смешения жанров. В начале XX века они в своем традиционном понимании почти исчезли, "этот процесс знаменовал собой постепенный переход от изображения к абстрагированному понятию, к формуле явления. Любой жанр всегда давал предмету изображения конкретное обозначение. По мере развития русской живописи это качество исчезло"³¹.

В следующий период с середины 1920-х гг. до начала 1930-х гг. в творчестве Волкова преобладает жанр, который лишь условно можно назвать бытовым, так как отношение художника к жанровой живописи, ее специфика изменялись в разные периоды его творческой деятельности. В дальнейшем его творчество вновь становится многожанровым.

Несмотря на все эволюционные тенденции, которые претерпела живопись Волкова, содержание его искусства всегда оставалось неизменным в главном. Оно широко включало в себя Восток, уже - Среднюю Азию. Восток - старый патриархальный и - новый, меняющийся почти на глазах. Восток - одновременно незбылемый в своей мудрой сущности, свойственной всем древним цивилизациям, и неизменно прекрасный, в соответствии с изменяющимся со временем представлением о красоте, как эстетической категории.

Примечания

¹ Н.А.Дмитриева. М.А.Врубель. История русского искусства. Т. X, книга I, М., 1968, с. 262.

² Здесь и далее список основных работ А.Н.Волкова в кн. М.И.Земской. Александр Волков (Мастер "Гранатовой чайханы"). М., 1975.

³ Цит. по ук.соч. М.И.Земской.

⁴ Там же, с. 17.

⁵ Там же, с. 17.

⁶ И.Уварова. Смеется в каждой кукле чародей. "Декоративное искусство". № 7 (248), 1978, с. 31-32.

⁷ И.Маразов. О примитивизме. "Искусство". № 12, 1969, с. 54.

⁸ Цит. по: М.И.Земская. Ук.соч.

⁹ И.Н.Карасик. К вопросу о судьбах бытового жанра в русской живописи конца 1900-х - 1910-х гг. "Советское искусствознание. 76" I, М., 1976, с. 175.

¹⁰ Н.С.Дыкошкин. Полжизни в Туркестане. "Очерки быта туземного населения". Петроград. 1916, с. 384.

¹¹ Ю.В.Бромлей. Этнос и этнография. М., 1973, с. 71.

¹² Цит. по: Е.М.Мелетинский. "Поэтика мифа". М., 1976, с. 338.

¹³ М.И.Земская. Ук.соч., с. 35.

¹⁴ Э.Вамбери. "Очерки и картины нравов". СПб. 1877,

с. 204.

¹⁵ Там же, с. 206.

¹⁶ Цит. по: М.И.Земская. Ук.соч.

¹⁷ Журнал "Семь дней". 25 ноября 1928 г.

¹⁸ И.Н.Карасик. Ук.соч., с. 179.

¹⁹ Там же, с. 178.

²⁰ Там же, с. 182.

²¹ Там же, с. 178.

²² Цит. по. И.Маразов. Ук.соч., с. 51.

²³ Э.Вамбери. Ук.соч., с. 204.

²⁴ И.С.Дыкошкин. Ук.соч., с. 329.

²⁵ Д.Н.Догофет. "В горах и на равнинах Бухары (Очерки Средней Азии)". СПб., 1913, с. 114.

²⁶ М.И.Земская. Ук.соч., с. 38.

²⁷ Цит. по: М.И.Земская. Ук.соч.

²⁸ Д.Н.Догофет. Ук.соч., с. 114.

²⁹ Э.Вамбери. Ук.соч., с. 45.

³⁰ Э.Вамбери. Ук.соч., с. 194.

³¹ Д.Сарабьянов. "Русская живопись конца 1900-х - начала 1910-х годов". М., 1971, с. 98.

Список принятых сокращений

- х. - холст
- к. - картон
- ф. - фанера
- б. - бумага
- м. - масло
- кар. - карандаш
- акв. - акварель
- темп. - темпера

Л.Г.Береснева

ТУРКМЕНСКИЕ КОВРЫ В СОБРАНИИ ГМИНВ^х

(каталог)

(Окончание. Начало см. "Научные сообщения"
вып. XIV, М., 1980)

ТЕКИНСКАЯ КОВРОВАЯ ГРУППА

Некоторые авторы^{xx} считают текинцев (как и йомудов) не тюркоязычными (огузскими), а древними ираноязычными племенами, но оформились они, как племенное единство и стали играть определенную историческую роль гораздо позднее. Как уже упоминалось,^{xxx} салорский племенной союз, существовавший в XIV-XVI вв., объединял пять главных племен (салоры, сарыки, эрсаринцы, йомуды и текинцы). В ХУП в. союз внешних салоров распался, и салоры, сарыки и эрсаринцы

^х Данный каталог является итогом научной обработки коллекции туркменских ковров и ковровых изделий в собрании ГМИНВ, выполненной автором в период с 1969-1980 гг. Коллекция публикуется впервые.

^{xx} А.Джикиев. "Этнографический очерк населения Юго-Восточного Туркменистана", Ашхабад, 1978, с. 34.
В.Н.Басилов. "Легенда: верить или не верить?", Советская этнография № I, 1974, с. 168.

^{xxx} См. первую часть настоящего каталога - "Научные сообщения", вып. XIV, М., 1980, с. 39.

откочевали на берега Средней Амударьи.

Текинцы и йомуды, оставшиеся на Балханах, создали новый союз, который существовал недолго из-за недостатка воды и пастбищ.

В ХУП в. текинцы отделились и откочевали в юго-восточном направлении, в сторону Копетдага. Существует древнее предание о мудром народном полководце Кеймир-Кёре, который объединил всех текинцев и повел их в Ахальский оазис, где было достаточно поливных земель, чтобы жить оседло, занимаясь и земледелием, и скотоводством.

Местное население было частично вытеснено текинцами, частично вошло в их состав.

В ХУШ в. текинцы становятся одним из многочисленных и сильных туркменских племен. Расселены текинцы следующим образом: Ашхабад, Геоктеле, Бахарден с близлежащими районами (текинцы ахальские); Байрам-Али, Мары, Теджен (текинцы мервские). В орнаментике и технических приемах этих двух групп наблюдаются отличия, определяемые, по-видимому, различиями в хозяйственном развитии и влиянием соседних племен.

Текинские мастерицы отличались особенно высоким мастерством во всех технических процессах ковроделия. Нить, спряденная текинкой (особенно ахальской), тонкая, прочная, совершенно равномерная на всем протяжении.

Традиционным для ахальских мастериц был полуторный узел при одинарном прогоне утка (в то время, как для большинства туркменских племен характерен двойной уток). Такой технический прием давал возможность создавать особенно тонкие, эластичные, мягкие изделия с высокой плотностью вязки.

Кроме того, ахальские изделия отличает особенная четкость вязки ковровой петли, равномерное расположение обеих ее половинок, что, по-видимому, влияет и на четкость коврового орнамента (в некоторых изделиях доходящую даже до сухости, механистичности). Для них характерна также низкая и очень равномерная стрижка ворса.

Мервские мастерицы употребляют двойной прогон утка; их изделия поэтому менее гибки и эластичны, ковровая петля расположена особым образом: на обороте выделяется лишь одна

половина петли, что создает как бы "рубчики" на всем протяжении ковра. По этому признаку можно отличить мервское ковровое изделие от ахальского ^х.

Средняя плотность ткани текинских постилочных ковровых - 2500-2700 узлов на 1 дм²; плотность ковровых изделий гораздо выше - от 4500 до 5500-6000 узлов на 1 дм².

Особенно высокой плотностью отличаются мелкие ковровые изделия: торбы, гермечи, ак-чувалы - до 8000-9000 на 1 дм².

Туркменский ковер - это единый организм: технические данные, орнамент, колорит - все это гармонично, едино, слито в художественный образ.

Текинский ковер является как бы эталоном и классическим представителем всех лучших качеств туркменского ковроделия. Кроме высоких технических достоинств, о которых говорилось выше, текинские ковры отличает четкое построение орнамента, гармоничность и строгая соразмерность всех его частей, особая четкость и строгость контурных линий, гармония цветовых сочетаний, богатство колористической гаммы при небольшом количестве цветов, ее составляющих.

Цветовая гамма текинских ковров нарядная, радостная, яркая. В отличие от йомудских и сарыкских изделий, где для основного красного цвета характерны густые красные, несколько мрачные оттенки: темно-вишневый, коричневатокрасный, красный цвет текинских изделий мастерицы сравнивают с алым сиянием маков и тюльпанов, весной покрывающих сплошным разливом туркменские степи и пустыни.

Главным элементом орнаментации центрального поля текинских ковров является "теке-гёль" - медальон в форме вытянутого по горизонтали восьмиугольника. Одним из отличительных признаков ахалтекинских ковров является то, что медальоны "теке-гёль" пересекаются по вертикали и горизон-

^х "Рубчатость" на оборотной стороне ковра, по устным сведениям А.А. Марущенко, длительное время занимавшегося изучением ковровой коллекции в музее ИЗО искусства ТССР, а также по сведениям, приведенным в книге В.Г. Мошковой "Ковры народов Средней Азии", с. 157, говорит о принадлежности изделия мервским текинцам.

тали тонкими темно-синими линиями, образующими сетку на центральном поле, так что каждый медальон делится на четыре сектора под прямым углом. Расцветка медальонов (обычно красно-белая) располагается по диагонали. В мервских коврах такой сетки нет. Между медальонами "теке-гёль" располагаются дополнительные фигуры - "гурбака" (лягушка) и "чемчегель" (ложка, черпак).

Центральное поле в старых текинских коврах обычно обрамлялось тремя каймами - средняя более широкая, а боковые узкие. Средняя широкая кайма орнаментировалась обычно сложным, наиболее разработанным узором, включающим растительные и зооморфные элементы: изображения козлов, собак, птиц, растений, частей тела животных и т.д. ^х

Эти изображения давались в упрощенной, стилизованной форме, что обусловлено, прежде всего, самой техникой ткачества, заставляющей геометривать узоры и изображения. Несмотря на стилизацию, можно различить вид животного, птицы, растения, да и сами названия узоров вполне конкретны: "точак" - рожки, "келле" - голова, "келлели-гёль" - узор с головкой, "ит-куйрук" - хвост собаки, "ит-топан" - след собаки, "айна-гёль" - узор "зеркало" (зеркальный), "эриггуль" - цветок персика и т.д. Разнообразие и богатство узоров было очень велико.

Одним из характернейших каймовых узоров текинских ковров является узор "шелле" - подвеска, ювелирное украшение. Он состоит из вытянутого по вертикали (или горизонтали, в зависимости от расположения каймы) восьмиугольника, обрамленного расходящимися лучеобразно по периметру отрезками, состоящими из мелких треугольников. В старых коврах эти отрезки состоят из одного-двух треугольничков, в более поздних - это целые ряды, цепочки из мелких треугольничков.

В орнаменте мервских ковров и ковровых изделий XIX - XX вв. большую роль наряду с "теке-гёлем" играл и "салор-гёль" (заимствованный у соседей мервских текинцев - салоров), который здесь настолько привился, что в других райо-

^х См. в коллекции ГМИИВ № 2345а - гермеч, 1237ш - чувал.

нах его называли "мары-гёль". Часто встречается в мервских коврах и ковровых изделиях и медальон "сарык-гёль" ^х.

Среди ковровых изделий мервских текинцев выделяется группа чувалов, выполненных комбинированной техникой, представляющей чередование безворсных (паласных) полос красного или белого цвета без орнамента и ворсовых полос с мелким геометрическим орнаментом. Их называют "ак-чувалы" ("белые чувалы"), так как основные цвета таких изделий - белый, красный и черный (или черно-синий), которым выполнены контуры орнамента. Эти изделия выполнены очень мелкими узлами с очень высокой плотностью вязки ворсовой части (до 9000 узлов в 1 дм²). Для таких изделий характерна очень тонко спряденная нить из шерсти высокого качества, а также применение в орнаменте ворсовой части вкраплений белой х/б пряжи и малиново-розового шелка.

Коллекция текинских ковров и ковровых изделий состоит из 68 экземпляров:

ковров	- 18 экземпляров
торб	- 20 экз.
чувалов	- 15 экз.
гермечей	- 4 экз.
дизликов	- 2 экз.
фрагментов	- 1 экз.
энси	- 5 экз.
ковриков	- 1 экз.
хурджин	- 1 экз.
дүё-башлык	- 1 экз.

По техническим и орнаментальным признакам текинские ковры разделяются на две основные группы: ковры ахалтекинские и ковры мервских текинцев.

Совершенно определено к ахалтекинским относятся шесть ковров: I413Ш, I639Ш, 3522Ш, 4744Ш, 4801Ш, 5522Ш.

Из этой группы по своим высоким художественным и техническим качествам выделяется ковер 4801Ш.

^х Основные текинские узоры см.: В.Г.Можкова "Ковры народов Средней Азии", табл. LX IV - LVШ.

Центральное поле ковра орнаментировано "теке-гёлем", промежуточные фигуры - "чувал-гёли". Центральное поле разделено на отдельные прямоугольники черными линиями.

"Теке-гёли" правильных пропорций, "чувал-гёли" несколько сплюснены, "сбиты" по горизонтали. Центральное поле обрамлено тремя рядами каем, средняя из которых орнаментирована узором "шелпе" монументальных и спокойных очертаний без дробности и ювелирной тонкости деталей, присущих поздним текинским коврам.

Цветовая гамма (вишнево-красный, черный, белый, светло-красный) отличается глубокими, сочными тонами, по поверхности ворса ковер имеет легкий блеск "побежалость". Судя по монументальности, торжественному и четкому ритму узора, качеству шерсти и красителей, состоянию сохранности, поверхностному блеску ворса - ковер можно датировать XVШ - началом XIX в.

Все художественные и технические данные ковра говорят о его ахал текинской принадлежности: "теке-гёль", "чувал-гёли", "шелпе", "гочак", пересечение гёлей и центрального поля черными линиями, полуторный узел при одинарном утке, кроме одной очень интересной особенности: верхний и нижний элементы орнаментированы по-разному. Верхний, более широкий, типичным текинским узором "дагдан" (табл. XLIV - № 6, 8), нижний, более узкий и пропорционально как бы сбитый по горизонтали, орнаментирован очень своеобразным вариантом "чемче-гёля" по таблицам В.Г.Можковой, встречающимся у сарыков (табл. XL № 15). Следовательно, можно предположить, что он выполнен ахалтекинской мастерицей, поместившей на элем узор "чемче-гёль", заимствованный у сарыков, что для XVШ - начала XIX в. было явлением редким.

По техническим качествам, добротности проработки, основным узором ковра 4801Ш аналогичен ковер I413Ш, также датированный I пол. XIX в. (основания для датировки и описание см. в научной карточке).

Группа ковров: I639Ш, 4744Ш, 5522Ш аналогичны по узорам и техническим признакам. Ковры орнаментированы классическим "теке-гёлем", в центральной кайме - узор "шелпе". Разделение центрального поля тонкими синими линиями на отдельные прямоугольники и технические признаки: полуторный

узел при одной уточине, низкая стрижка ворса, высокая плотность также говорят о их принадлежности к ахалтекинским. Ковры различаются только размерами и дополнительными фигурами центрального поля ("чемче", "чувал-гёли", "гурбака") и датируются II пол. - концом XIX века.

И, наконец, к этой же группе ковров относится ковер 8522Ш, выполненный, по-видимому, в 1940-1950-е годы мастерами художественно-экспериментальной мастерской Туркменковерсоюза.

Об этом говорят следующие признаки:

1) искусственные красители, слишком яркая, в некоторых деталях недостаточно типичная и выразительная цветовая гамма (зеленый цвет слишком светлый, контурные обводки в деталях выполнены зеленым - обычно темно-синим, коричневым, черным);

2) нарушены пропорции построения узора: ковер расширен по горизонтали (размеры центрального поля 2,20x1,50, должна быть большая разница за счет длины). Нарушены пропорции гёля: он, наоборот, сплюснут, мало вытянут по горизонтали и от этого приближается к квадрату, а не к прямоугольнику, как обычно;

3) довольно примитивный узор главной каймы, не разделенной на отдельные отрезки, как это должно быть в хорошем образце (старом или скопированном со старого).

4) ковер выполнен малоопытными мастерицами: несмотря на достаточно высокую плотность, узелки неровные, нечеткие (см. на оборотной стороне ковра). Состояние сохранности ковра также говорит о том, что он изготовлен недавно. Запись в инвентарной книге ГМИНВ подтверждает предположение об изготовлении данного ковра на ашхабадской ковровой фабрике.

Группа ковров, выполненных мервскими мастерицами, также состоит из пяти ковров: 1081Ш, 1409Ш, 3521Ш, 5445Ш, 5598Ш. Три из них орнаментированы "салор-гёлем" по центральному полю, два ковра - узорами "айна-гочак" и "айна-гёль". Ковры датированы концом XIX-нач. XX вв. по нескольким признакам, основным из которых является орнаментация центрального поля текинско-постилочного ковра "салор-гёлями" (требования рынка конца XIX - нач. XX в.), а также узором

"айна-гочек" и "айна-гёль", которые являлись узорами торб и чувалов и могли появиться на коврах только в позднее время.

Лучшим по качеству является приобретенный музеем у частного лица в 1969 году ковер 5598Ш. Ковер орнаментирован по центральному полю "салор-гёлями" с промежуточными "чувал-гёлями"; центральное поле обрамлено тремя рядами каем; центральная - орнаментирована салорским вариантом узора "айна-гёль" (табл. XXXVШ № II). Боковые узоры - текинским узором "хамтоз" (табл. XLVШ № 2I). Довольно широкие элементы орнаментированы текинским узором "келлели-гёль" (табл. L № 12); на концах элемента очень интересный старинный узор, имеющий, по-видимому, значение оберега. Он представляет собой ритмично повторяющиеся квадратики, составленные из четырех перекрещенных палочек (см. табл. L VI, № 10 - названия не имеет). Данный узор встречается в старых текинских энси и гермечках, на которых, как известно, в наибольшей неприкосновенности сохранились реликтовые узоры.

Таким образом, в данном ковре мы видим смешение узоров текинских и салорских. Ковер выполнен текинской мастерицей (мервские текинцы), судя по следующим признакам:

1) Полуторный узел при двойном утке (характерно для мервских текинцев и салоров).

2) "Рубчатость" на оборотной стороне ковра (характерно для мервских текинцев).

3) Очень высокая плотность, мелкий узел, мелкая детализация узора (характерно для текинцев).

Судя по всем этим признакам, ковер выполнен мервской мастерицей во II пол. XIX в. (когда салоры потерпели поражение и перестали заниматься ковроделием, а салорские ковровые узоры стали появляться на текинских и сарыкских коврах изделиях (см. вступительную часть каталога).

К группе текинских ковров относятся три экземпляра (1416Ш, 1481Ш, 2646Ш), в которых смешаны орнаментальные и технические признаки ахальских и мервских ковров. Из трех ковров лучшим по качеству является ковер 1481Ш. Его описание даст представление о всей группе.

На красном фоне центрального поля правильными рядами расположены типичные текинские гёли, соединенные тонкими

черно-синими линиями, образующими "сетку" на поверхности ковра, характерную для ахальских текинцев. Между "теке-гёями" расположены дополнительные фигуры "чемче" (см. табл. XLV № 1, 2, 3, 5; табл. XLV № 3). Главная широкая кайма, обрамляющая центральное поле, орнаментирована узором "шелпе", равно характерным и для мервских и для ахальских текинцев (табл. XLVII № 7, 8, 9, 10), но в варианте старинных узоров (фигурки "шелпе" без длинных отростков и разделяются горизонтальными отрезками, в которых помещены различные мелкие мотивы).

По узорам и техническим данным (высокая плотность, мешкая детализировка орнамента, низкая стрижка ворса) ковер типично текинский, но в нем есть технические и орнаментальные признаки - и мервские, и ахальские: сетка, делящая центральное поле на отдельные прямоугольники, - характерный признак ахальских ковров, а двойной уток при полугорном узле и "рубчатость" на оборотной стороне - признаки мервской ковровой группы.

Ковер имеет непрокрасы - "апраши", что является косвенным указателем на естественный характер красителей, да и при визуальном осмотре красочная гамма производит впечатление глубокой, сочной, бархатистой.

При датировании ковра мы видим также разнородные признаки: каймовая рама узкая, центральное поле широкое, узор "шелпе" - старинного варианта, кроме того, нужно учитывать высокую плотность, мелкий, четко проработанный узор, низкую стрижку ворса, хорошее качество шерсти. С другой стороны, в ковре имеются определенные художественные и технические недостатки: гёи на центральном поле расположены довольно тесно, свободное пространство сведено до минимума; пропорции гёя выдержаны неточно: по всему полю ковра их высота от 12 см до 17 см.

Исходя из вышеизложенного, можно заключить, что данный ковер выполнен не вполне опытной марийской мастерицей по старинному ахалтекинскому образцу скорее всего в середине XIX века.

В коллекции туркменских ковров пендинской группы имеется один ковер неясной племенной принадлежности - 4800Ш. Центральное поле его орнаментировано "сарык-гёями"

(табл. XL № 5, 7, 8) и промежуточными "чувад-гёями" (табл. XL № 2). Узор на центральном поле расположен очень тесно; центральное поле обрамлено Ю-ю каймами, на верхнем и нижнем концах количество каем удвоено. Каймы очень узкие, орнаментированы узорами, характерными для текинцев - "эрик-гёль" (табл. L III, № 9), "кешле-гёль" (табл. L № 7), хотя варианты узора "кешле" характерны и для сарыков (табл. XLII, № I-7). Верхний и нижний элементы также орнаментированы узором "кешле-гёль". Цветовая гамма классической сарыкская: фон центрального поля - вишнево-фиолетовый (шелк), фон зеленых частей - мадиновый, боковые кромки заканчиваются узкой бордовой полоской синего цвета.

Таким образом, мы видим, что ковер соединяет в себе особенности оарыкских и текинских ковров.

I. Признаки сарыкские: основные узоры центрального поля, цветовая гамма, применение шелка (фон центрального поля) и х/б пряжи (детали орнамента): мервские текинцы применяли шелк и х/б пряжу, но в очень небольших количествах, в основном в тонких "ак-чувадах" комбинированной техники.

2. Признаки текинские: техника - полугорный узел, двойной уток, рубчатость на обороте ковра характерны для мервских текинцев. Текинская орнаментация каем и элементов.

В связи с вышеизложенным затруднительно отнести ковер определенно по племенной принадлежности. Тесное расположение узора на центральном поле, большое количество каем (в связи с этим их пропорциональное сужение), применение анилиновых красителей, состояние сохранности говорит о том, что ковер выполнен в начале XX в.

Группа горб 2644Ш, 2647Ш, 2648Ш, 2650Ш, 2651Ш, 28592кп, 28593 кп - аналогичны по узору и композиции. На центральном поле расположены четыре (в одном случае пять) ряда (по три в ряду) узоров, "айна-гёль" ("зеркало", табл. L II № 2, 3, 4), разделенных по вертикали и горизонтали узкими полосками с узором "текбент" (табл. XLVIII № 20). Центральное поле обрамлено несколькими рядами каем с узорами, характерными для текинцев: "хамтоз"; "текбент", "дурли-гочак", "гелин-бармак" и "секме-гёль" (см. табл. LIII, LVII). Узоры центрального поля и каем - классические текинские. Цветовая гамма не имеет отклонений; бахрома - пестрая, черно-красная. Техниче-

ские данные: полуторный узел при двойном утке, рубчатость на обороте - также говорят о принадлежности мервским текинцам. Некоторая сухость, тусклость цветовой гаммы, отсутствие глубины, объемности указывает на плохое качество красителей (смешанные); широкая кайма, несколько небрежная стрижка поверхности (клочковатость) позволяют датировать эти изделия XIX - началом XXвв.

К этой же группе изделий с узором "айна-гёль" относятся четыре чувала: I082Ш, I440Ш, I442Ш, I458Ш. Из них, судя по техническим признакам, только один чувал выполнен ахалтекинской мастерницей (полуторный узел, одна уточная нить) остальные, также как и торбы, выполнены мервскими мастерщицами.

Группа торб с узором "айна-гочак" (зеркало с рожками): - I861Ш, 2642Ш, 2643Ш и фрагмент I280Ш (лицевая часть хурджина). На центральном поле расположены два или три ряда узора "айна-гочак" (табл. Л II № I), фигуры "айна-гочак" разделены вертикальными и горизонтальными полосами с узорами "хамтоз", "текбент", "салдат" (табл. XIIШ, L Ш). Центральное поле обрамлено каймами с узорами "текбент", "гочак", "хайкель-баги", "салдат" (таблицы LУП, LIУ, LШ, XIIУШ). Все узоры типично текинские. Технические данные: узел полуторный, уток одинарный или двойной, высокая плотность, низкая стрижка ворса - все данные говорят о принадлежности изделий к текинской группе. По характеру красителей (смешанные), широким каймам, некоторой небрежности в работе, смещению пропорций узора в отдельных случаях торбы и чувалы датируются концом XIX - началом XXвв.

Из данной группы выделяется торба 2643Ш.

Узоры и цветовая гамма характерны для текинцев, однако, технические данные заставляют сомневаться в принадлежности к текинцам:

- 1) Узлы центрального поля полуторные, по краям - двойные, уток - двойной.
- 2) Низкая плотность вязки узлов: около 2400 узлов в I дм², отсюда и пропорции узора крупнее, чем у остальной группы.
- 3) Рыхлость ковровой ткани, обусловленная низкой плотностью и высоким ворсом, поэтому ткань ковра толстая,

макозластичная.

4) Атрибуция в инвентарной книге ГМИНВ: "мафрач ахалтекинский, Туркмения, XIX век." При устной консультации с Марущенко А.А. подтвердились сомнения в текинской принадлежности именно по техническим признакам. Определить принадлежность затруднительно. Предположительно можно сказать, что она выполнена Йомудской мастерницей по текинскому образцу.

Группа торб и чувалов с узором "чувал-гёль": I373Ш, I375Ш, I376Ш, I378Ш, I406Ш, 6483Ш - совершенно аналогичны по узору; разница очень небольшая лишь в размерах самих изделий и пропорциях узора.

Все торбы орнаментированы по центральному полю медальонами "чувал-гёль", расположенными в два горизонтальных ряда; между ними промежуточные крестообразные "чемче-гёли".

По пропорциям и характеру внутренней орнаментации "чувал-гёли" и "чемче-гёли" салорского образца (табл. XXXУШ № I, 2). Центральное поле обрамлено несколькими каймами, средняя из которых орнаментирована салорским узором "кодханак" (табл. XXXIУ № 8), этот узор встречается и у текинцев (табл. LIУ № 6); т.е. мы видим, что характер узора в основном салорский.

Цветовая гамма характерна для ковров пендинской группы: фон изделий темно-красный или малиново-красный, контурные обводки выполнены темно-синим или коричневым, отдельные детали узора - белым, темно-синим, терракотово-красным.

Технические данные следующие: узел полуторный, уток одинарный; высокая плотность, низкая стрижка ворса, длинная красно-черная бахрома, хорошее качество шерсти, естественные красители. Все эти признаки говорят о том, что перед нами торбы, выполненные текинскими (ахальскими) мастерщицами по хорошим, старым салорским образцам, вероятно для продажи, во II половине XIX века.

К этой же группе можно отнести три чувала с основным узором центрального поля "салор-гёль": I083Ш, I093Ш, 6744Ш. Как и предыдущая группа они, очевидно, выполнены текинскими мастерщицами с использованием основных салорских узоров, по-видимому, для рынка, где ценились изделия салоров.

Чувал № 1267Ш - на центральном поле правильными рядами расположен медальон "сары-гёль" (он же "пенде-гёль" - помещается на чувалах пендинской ковровой группы - салоры, сарыки и текинцы - табл. XL № 7, 8). Между ними промежуточные "чемче-гёль", также помещаемые на чувалах салороз, сарыков, текинцев, как дополнительный элемент центрального поля. Центральное поле обрамлено тремя каймами; центральная, широкая орнаментирована узором "дорт-гочок" (четыре завитка - название дается по устным сведениям А.А.Маруценко; в таблицах В.Г.Мошковой данный узор относится к текинским, дается без названия - табл. XLVI № 9), по верхнему краю чувала имеется узор в виде имитации толстого шерстяного шнура, а нижняя элементная часть орнаментирована очень интересным вариантом узора "келлели-гёль" (головка цветка, "узор с головкой", варианты данного узора на таблице LY - № 12, 14 и табл. LYI - № 18), между стилизованными растениями расположены фигурки джейранов.

В орнаменте смешиваются элементы сарыкские (основной элемент центрального поля - "чувал-гёль" или "сары-гёль"), и текинские (промежуточный элемент центрального поля - "чемче", узор основной каймы - "дорт-гочок" - табл. XLVI, № 9, наличие фигурок джейранов на элементе также характерно для текинских ковровых изделий: см. табл. XLVI № 7).

Цветовая гамма производит впечатление среднее между светлыми золотистыми тонами текинских ковровых изделий и темными коричневато-вишневыми - сарыкских. По характеру цветовой гаммы, отсутствию блеска, матовости поверхности данный чувал аналогичен текинскому дизайну 1362Ш, да и по орнаменту частично также: узор "дарак", встречающийся на элементе чувала, является основным узором центрального поля дизайна 1362Ш. Технические данные (полуторный узел, двойной уток) говорят также за текинскую принадлежность.

При консультации в Ашхабаде получены следующие определения: ст. преподаватель коврового отделения Туркменского Государственного училища Байрамов Р. - марыйские текинцы, А.А.Маруценко считает, что данный чувал выполнен марыйской текинкой по сарыкскому образцу. Он предполагает также, что чувал может быть выполнен игдырской мастерицей, но прямых указаний и аналогий в узорах данного чувала с игдырскими

узорами в таблицах В.Г.Мошковой нет ^X.

Среди текинских ковровых изделий есть несколько экземпляров с различными узорами "көрпич", "дагдан", "кеджебе", "секиме-гёль" и другие. Таких изделий насчитывается шесть: 1437Ш, 2144Ш, 5760Ш, 6745Ш, 6746Ш, 23594кп.

1437Ш - фрагмент капа ^{XX}, хурджуна(?) Он имеет прямоугольную форму; размеры его - 68x59. На центральном поле расположено три ряда узора в виде ступенчатых ромбообразных розеток, как бы наизванных на один стержень, орнаментированный узором "салдат" ^{XXX}. Центральное поле обрамлено четырьмя каймами с узором "кели бармак" и "салдат". Все узоры текинские. Цветовая гамма имеет отклонения от обычной для текинцев: много голубого и белого цвета. По совокупности характерных узоров и технических данных (полуторный узел при двойном утке, низкая стрижка ворса) данный фрагмент можно отнести к изделиям марыйских текинцев. В инвентарной книге ГМИНВ внесена следующая запись: коврик, лицевая сторона кап'а (огурджалинский). Туркмения. XIX в. Получен из магазина Главнауки, акт от 11.12.25 г. К коврику привязана бирка из толстого картона желтого цвета, на ней имеются надписи: № 6 намазлык ахал-тек. А.Т., с обратной стороны - 53/9 Ш.

Торба 2144Ш с узором "көрпич" (название дается по устным сведениям А.А.Маруценко, в таблицах В.Г.Мошковой вариант этого узора встречается у текинцев - табл. LYI - № 7, 8 - без названия и у Йомудов - табл. LXIII № 2, 3 - "овадан гира"; в альбоме А.А.Боголюбова на таблице XXXVIII № 2 - изображена торба с подобным рисунком, определена как салорская; на таблице У того же альбома - галпылык с подобным узором определен как сарыкский). Узор представляет собой "виноградный лист", геометризованный и превращенный в прямоугольные и треугольные зубчатые фигуры, заключенные в ромбовидные рамки.

^X См. табл. LXXIV, LXXV.

^{XX} Кап - мешок прямоугольной формы: для зеркала - "айна кап", для ложек - "чемче кап" и т.д.

^{XXX} Табл. LYI № 5 и XLVIII № 18, 19.

Каймовое обрамление состоит из трех полос, в средней - узор типа "гочок" (roga), встречающийся как у текинцев (табл. L, № 3 и LIU, № 2), так у салоров (табл. XXXIX, № 9) и сарыков (табл. XLIII № 4, 8, 12).

Узоры орнаментной уборки - смешанные, технические данные говорят о текинской принадлежности: высокая плотность (5000 узлов в I дм²), низкая стрижка ворса, узел полудорный при одинарном прогоне утка.

Цветовая гамма отклонений не имеет, но шерсть сильно выгорела, отличается от первоначальной окраски - красители анилиновые. При достаточно тщательной проработке узора, четкости, ясности его, высокой плотности вязки узлов - анилиновые красители: следовательно можно сделать вывод, что торбочка выполнена ахалтекинской мастерицей в конце XIX в.

Остальные экземпляры этой группы по характерности орнаментальных и технических признаков не вызывают сомнений в атрибуции. Датируются концом XIX - началом XX вв.

В коллекции туркменских ковровых изделий имеется довольно большая группа ак-чувалов, которые ткали только мервские текинки (встречаются еще среди изделий Йомудских мастериц, но там они называются "гызл-чувалы" ("красные чувалы") и имеют соответственно йомудскую орнаментацию).

Ак-чувалы - 842III (фрагмент), I272III, I274III, 45I8III, 5580III, 6747III, 6748III - довольно высокого качества по техническим и художественным данным; орнаментированы классическими и излюбленными для таких изделий узорами "гурбака", "келле", "гочак", "текбент", "пейкам", "пир нагыш", "хан гамчи" и другими (табл. LIU № 3, 4, 14, 17, 20, 21);

Датировка их различна: 45I8III - по тонкости узора, высокой плотности вязки узлов, тщательности работы и ровности стрижки ворса, качеству красителей, глубиной и гармоничной цветовой гамме датируется I пол. - сер. XIX века; другие, хотя и датируются благодаря применению смешанных красителей концом XIX - нач. XX вв., не уступают первому в плотности вязки узлов, эластичности ковровой ткани, низкой стрижке ворса.

В коллекции текинских ковровых изделий имеется несколько экземпляров, которые по своим высоким художественным и техническим качествам являются уникальными. Это в ос-

новном медкие ковровые изделия: четыре гермеча (?): I300III, I374III, I446III и 2645III; два дизлика (халыка?): 840III, I362III.

Небольшие узкие коврики /70(75)x20(25)/ внешне напоминают лицевую сторону торбы; их, по-видимому, можно определить как гермечи - коврики, загораживающие вход в юрту в нижней части дверного проема. Узор на таких ковриках, как и на энси, обычно старинные, многие из них символические, выполняющие роль оберега (охраны жилища от злых духов).

Центральное поле гермеча 2645III орнаментировано узором "дагдан" ("даданка") (см. табл. XLIX, № 3. Данный узор по устным сведениям А.А.Марущенко был характерным узором для гермечей). Он выполнен в двух цветовых вариантах, отчетливо кажется различными. Центральное поле обрамляют две каймы, одна из которых орнаментирована узором в виде цепочки стилизованных животных - джейранов ("кейик") - (в книге В.Г.Мошковой он приводится как типичный узор ахалтекинских ковровых изделий - табл. XLVI, № 7).

Характерность узора и цветовой гаммы (красно-золотистые тона, естественные красители), технические признаки (полудорный узел, одна уточная нить), добротность проработки, высокая плотность вязки узлов, тонкость и четкость узора, чистота красителей - все эти признаки говорят о том, что перед нами изделие XVIII века, выполненное ахалтекинской мастерицей.

По тем же признакам и аналогии формы и размера № I374III атрибутируется как ахалтекинский гермеч конца XVIII - нач. XIX вв.

Третий экземпляр - I446III настолько своеобразен, что его следует описать более подробно. По аналогии с 2645III (пропорции узора, размер самого коврика, наличие завязок на верхних концах коврика) он, по-видимому, имеет то же назначение.

На центральном поле расположен в шахматном порядке узор "чемче-гэль" (сарыкский узор: см. табл. XL, № 15), он образует по поверхности ромбовидную сетку. Между основными расположены промежуточные фигуры крестообразные и роговидные - "гочак". Центральное поле обрамлено тремя каймами; центральная, широкая, разделена на отдельные отрезки и орнаментирована вариантом сарыкского узора "нальдаг" (табл.

Цветовая гамма типична для текинской ковровой группы: фон центрального поля — малиново-красный, в деталях узора применен терракотовый цвет, контуры обводки выполнены светло и темно-коричневой шерстью, в деталях — желто-синий и кремовато-белый цвета; отдельные детали узора центрального поля и каймы выполнены малиновым шелком.

Узор коврика — сарыкский, применение шелка также говорит о сарыкской (или салорской) принадлежности.

Техника производит также двойственное впечатление: у салоров и мервских текинцев — полуторный узел и две уточины, у сарыков — двойной узел и две уточины; у ахальских текинцев — полуторный узел при одной уточине. В данном гермече полуторный узел при одной уточинной нити, а на элементе тот же узел при двух уточинных нитях.

При консультации в Ашхабаде получены различные сведения: Н.Д.Доводов (зав. сектором народного искусства музея ИЗО искусств ТССР) определяет данное изделие как салорское; Р.Байрамов (старший преподаватель коврового отделения Художественного училища ТССР) — как изделие марийских текинцев; А.А.Марущенко — как гермеч, возможно выполненный мастерицей древнего племени атинцев, которые считали себя "святым" племенем, происходившим от пророка Али и жили в Прикаспии (атинцы занимались ковроделием в прошлом, современных атинских изделий не известно).

Суммируя все сказанное, можно заключить, что узор данного гермеча — сарыкский; деление средней каймы на отдельные отрезки, высокая плотность, характер и соотношение узла и утка, низкая стрижка ворса заставляют думать, что техника и работа скорее всего текинские. По характеру красителей, состоянию сохранности, классической цветовой гамме, четкости, пропорциональности узора, пропорциональному соотношению центрального поля и обрамляющих каем коврика датируется концом XVIII — нач. XIX вв.

ИЗО III — торба (?), гермеч (?) — также является уникальным экземпляром, заслуживающим подробного описания.

На белом фоне центрального поля расположен узор в виде зубчатой розетки с восьмидесятковым цветком в центре — "дога", "догаджик" ("ладанка"); розетки нанизаны на стержни,

орнаментированный узором "гняк" ("жосой ход"), от стержней-ответвления, заканчивающиеся фигурками "сырга". Данная композиция встречается в разных вариантах у текинцев, йомудов, эрсаринцев и называется общим названием "ак нагыш" ("белый узор"). Она почти аналогична и узору "чинар", приводимому В.Г.Мошковой ("Ковры народов Средней Азии...", с. 187, рис. 64) в качестве узора, характерного для работ йомудских мастериц. Дудин С.М. приводит его в табл. III — № 12 как йомудский узор.

Узоры обеих каем также характерны для йомудских изделий (см. табл. Мошковой В.Г. LXIV — № I, LXV, № 37, LXIV, № 8 и № 22).

Основное впечатление от цветовой гаммы — мягкие золотисто-красные тона, характерные для текинских изделий. Основной цвет-красный двух оттенков: светлее и темнее; фон — в основном кремово-белого цвета (естественный цвет белой шерсти), контуры выполнены коричневым, а также темно-синим цветом (все красители натуральные).

Следовательно, мы видим здесь странное смешение довольно разнородных признаков:

- 1) йомудские узоры орнамента центрального поля и каем.
 - 2) Белый фон и в каймах и в центральном поле, что характерно для йомудской ковровой группы.
 - 3) Полуторный узел при одной уточине (для йомудов характерен полуторный и двойной узел, но всегда при двойном утке).
 - 4) Высокая плотность вязки узлов (около 3600 узлов в I дм²) и низкая стрижка ворса.
 - 5) Золотисто-красноватая цветовая гамма.
- Запись в инвентарной книге ГМИНВ: "Мафрач йомудский, Туркмения, начало XIX в." Данная торбочка воспроизведена в путеводителе по выставке. Ф.В.Гогель "Туркменский ковер", Москва 1927 г., (с. 17, илл. 7), где определена как йомудский мафрач, XVIII в.

Кроме того, в музее ИЗО искусств ТССР имеется торбочка в точно таком же узоре (назван в научной карточке "ак-нагыш"), числится там, как текинская.

При консультациях в Ашхабаде получены следующие сведения: Н.Д.Доводов — йомуды; Байрамов Р. — йомуды; А.А.Ма-

рущенко предположительно считает, что торба выполнена мастерицей одного из так называемых "святых" племен (шхи, агинци).

Несколько торб с идентичным узором имеется в Ташкентском музее ИЗО искусства /№ 65, 91, 413, 414/. Несмотря на различные технические данные (узел полуторный, уток одинарный или двойной), все они отнесены к текинским (коллекция научно обработана В.Г.Мошковой).

Исходя из изложенного выше, данный гермеч можно, по-видимому, отнести к изданиям текинских мастериц конца ХУШ - начала ХIХ вв. с редким для того времени заимствованием йомудского узора.

Очень интересными в собрании ГМИНВ являются также два дизлика (халыка?) № 840Ш и 1362Ш.

Данные коврики по форме похожи на галыдыки (форма П-образная), украшающие верхнюю часть двери входа в юрту, но они гораздо меньше размером, по-видимому, это так называемые "дизлики" ("халыки" - см. В.Г.Мошкова "Ковры народов Средней Азии", с. 119) - коврики П-образной формы, украшавшие грудь свадебного верблюда. Такой коврик после переселения невесты в дом жениха вешали над дверью (как вешали и другие ковры и ковровые изделия - приданое невесты, чтобы гости и родственники оценили ее мастерство). Постепенно, увеличиваясь в размерах (соответственно с размерами дверного проема), коврик превращался в галыдык - специальное украшение входа.

Особенно характерен и хорош по качеству красителей и технике дизлик 840 Ш, его размеры - 65x40 см. Узор центрального поля представляет собой X-образные фигуры с раздвоенными рогообразными завитками на концах, - это старинный текинский узор, часто встречающийся на энси (см. табл. [VI № 16] и в каймах ахалтекинских ковров и ковровых изделий (XVI № 9).

Центральное поле обрамлено тремя каймами, средняя из которых орнаментирована узором в виде веточки с парными листьями (узор также старинный, часто встречается в текинских энси, где он обрамляет михрабообразные фигуры в верхней части энси - табл. [VI № II]). Основной цвет - глубокий темно-вишневый, контуры и детали узора выполнены темно-си-

ним, кремовато-белым, красным светлого оттенка и оливоквым.

По средней и боковым частям нашита бахрома средней длины из очень шелковистой и мягкой шерсти, окрашенной в малиново-красный цвет, окраска бахромы, по-видимому, производилась в готовом виде, а не в пряже, т.к. в верхней части бахромы имеются непрокрасы; возможно, также, что данная бахрома вторичная, т.е. нашита после износа первой.

По размерам, традиционности узора, добротности и тщательности проработки ковровой ткани, характеру вязки узла /полуторный узел при двух уточных нитях/, высоте ворса, его шелковистости и золотистому поверхностному блеску, характерности цветовой гаммы, высокому качеству красителей данного экземпляра можно отнести к изделиям марыйских текинцев конца ХУШ - нач. ХIХ вв.

Дизлик № 1362Ш - середина ХIХ в. аналогичен по форме предыдущему, его размеры 72x49x25. По его центральному полю горизонтально, а по боковым частям вертикально расположен довольно редкий узор /в таблицах В.Г.Мошковой не встречается/ в виде одвоенных треугольников, верхняя часть которых заканчивается тупыми зубцами. Данный узор встречается в таблицах С.М.Дудина /"Ковровые изделия Средней Азии" табл. II, № 28/, где он относится к текинским узорам. Данный узор можно видеть также в альбоме А.А.Боголюбова, табл. XXXУШ, № I - на половине текинской торбы. Узор средней каймы, обрамляющей центральное поле - уже упоминавшийся старинный текинский узор в виде веточки с парными ромбовидными листьями. Цветовая гамма более темная, чем это обычно для текинцев, приближается скорее к сарынской, сарыским же признаком является применение х/б пряжи в деталях узора. Довольно высокая плотность вязки узлов, низкая стрижка ворса; полуторный узел при двойной уточной нити, пестрая длинная бахрома (чередуются темно-синие, темно-зеленые, светло-красные и бело-коричневые пряди бахромы) - все эти признаки (и устное определение А.А.Марущенко) являются определяющими при атрибуции дизлика как изделия мервских текинцев середины ХIХ в.

Каталожные данные

К о в р ы

- 1081 III -Ковер, текинцы мервские, нач. XX в. шерсть, основа - белая шерсть, уток - коричневая шерсть, красители искусственные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: ковер сильно выгорел, фон центрального поля серовато-розовый /был малиново-красный/, детали и контуры узора выполнены терракотовым, коричневым, темно-синим, светло-синим и белым.

Основной узор центрального поля - "салор-гёль".

Сохранность: потерт, сильно выгорел, пятно 4x3 см.

Примечание: На матерчатой нашивке на оборотной стороне ковра отпечатаны цифры: I25702, имеется старый инвентарный номер: № МКВ 1006.

Поступление: Передан из склада Центротекстиля № 30 (акт № 30 ?), из коллекции Морица Филиппа, 30.Уш.1919.

- 1409 III -Ковер, текинцы мервские, конец XIX-нач. XX вв. шерсть, основа - шерсть белая, уток - шерсть окрашенная в красный цвет, красители смешанные. Узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля малиново-красный, детали и контуры узора выполнены светло-красным, малиново-красным, темно-синим, светло-синим, желтым и белым.

Основной узор центрального поля: "айна-гочак"

Сохранность: потерт, имеются молевые выпадки шерсти, в правом верхнем углу горизонтальный разрыв 25 см - грубо зашит. В середине правой кромки утрата 7 см.

Поступление: Получен из Главного /музейного ?/ фонда, акт № 169 /запись в Инвентарной книге ГМИНВ/, предположительно в 1920-е г.г.

- 1413 III -Ковер, ахалтекинцы, I половина XIX века, шерсть, основа и уток - шерсть белая, красители естественные /имеются слившиеся участки - плохо промыта окрашенная растительными красителями шерсть ?/, узел полуторный, уток

342x215
II4

одинарный, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля малиново-красный, детали и контуры узора выполнены светло-красным, темно-синим, кремово-белым центрального поля - "теке-гёль"

Основной узор
Сохранность: сильно загрязнен, имеются мелкие дырочки по полю ковра; кайма потрепана, с утратами /I2x4; 3x1 см/, молевые утраты ворса

Поступление: Передан из склада Центротекстиля, акт № 30 от 30.Уш.1919 из коллекции Морица Филиппа. имеется старый инвентарный номер - аа 503

- 1416 III - Ковер, текинцы мервские, конец XIX - нач. XX вв., шерсть, основа - шерсть белая, уток - коричневая. Красители смешанные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля малиново-красный, детали узора и контуры выполнены розовато-малиновым, терракотовым, синим, темно-синим, коричневым и белым.

Основной узор центрального поля - "теке-гёль".

Сохранность: сильно потерт, загрязнен, имеются молевые утраты, по верхней и нижней кромке разрывы, утраты бахромы, по центру разрывы: 23 см; 5 см; 5 см.

Примечание: имеется старый инвентарный номер: МКВ № 1002. Имеется деформация /нарушение пропорций/ узора: по горизонтали, в двух нижних рядах "теке-гёлей".

Поступление: Поступил из хранилища Госфонда в Ленинграде, акт от 31.Уш.1926 г.

- 1481 III - ковер, текинцы мервские, середина XIX в., шерсть, основа - шерсть серая, уток - шерсть коричневая, красители естественные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

287 x 214
Цветовая гамма: фон центрального поля малиново-красный, детали и контуры узора выполнены темно-синим, черным, коричневым, белым.

Основной узор центрального поля - "теке-гёль"

Сохранность: загрязнен, потерт, бахрома потрепана и частично утрачена, многочисленные молевые выпады ворса.

Примечание: имеется старый инвентарный номер: № 820. Имеется нарушение пропорций "теке-гёля": высота различна на всем центральном поле ковра: 13 см, 15 см, 17 см; имеются апраши /непрокрасы/.

Поступление: Поступил из Главного фонда, акт № 169 /судя по записям в инвентарной книге ГМИИВ - предположительно, поступил в 1920-е годы: соседние записи 1919-1920-е гг./

1639 III
310 x 190
-Ковер, ахалтекинцы, II половина XIX в., шерсть, основа и уток - шерсть белая, красители естественные, узел полутурный, уток одинарный, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля коричневато-красный, контуры и детали узора выполнены ярко-красным, темно-синим, белым.

Основной узор центрального поля: "теке-гёль"
Сохранность: загрязнен, потерт, бахрома потрепана, утраты бахромы, пятна, многочисленные молевые утраты ворса. С верхней стороны паласная часть подвернута и нашиты петли, с нижней стороны паласная часть имеет дырочки

Примечание: имеется старый инвентарный номер: № 508 AA. На верхнем конце ковра из нитей основы сплетены два толстых округлых шнура для повески ковра за жерди юрты.

Поступление: "Передача из склада Центросоюза. 30/УШ-1919г. /запись в Инвентарной книге ГМИИВ/.

2165 III
- Ковер, экспериментальный образец /?/, выполненный по узорам и технике мервских текинцев в начале XX в.

74 x 65 /68/
шерсть, основа и уток - шерсть белая, красители искусственные, узел полутурный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля малиново-красный, детали орнамента и контуры выполнены оливково-

зеленым /темного и светлого оттенка/, ярко-голубым и белым цветами

Основной узор центрального поля - "салор-гёль".

Сохранность: Загрязнен, верхние и нижние кромки обшиты красным шелком, почти утраченным. Имеются выпадки шерсти.

Примечание: На оборотной стороне пришта картонная бирка с надписями: В/4124 16...18/УШ *Arz asiatica* руб.295, № 440(старый инвентарный номер/.

Каймы - 6 штук, расположены только по боковым сторонам центрального поля. Форма коврика приближается к квадрату, центральное поле имеет прямоугольную форму за счет боковых кайм. Цветовая гамма имеет отклонения от традиционной текинской: центральное поле красно-малинового цвета, а контуры основных гёлей и детали каймовых узоров - оливково-зеленые /светлого и темного оттенка/.

В цветовую гамму каймы с узором "салдат" входит ярко-голубой цвет, также, как и оливковый, не характерный для цветовой гаммы текинских ковров. Вышеизложенное, а также такие

технические данные, как полутурный узел и двойной уток, рубчатость на обороте, высокая плотность вязки узлов, низкая стрижка ворса, дает основание предположить, что ковер

выполнен в начале XX в. как образец, эксперимент, с целью изменить, обогатить традиционную цветовую гамму и создать новую композицию на основе традиционных узоров пендинской ковровой группы.

Поступление: получен со складов Северной Компании в 1919 году. Передан в Отдел Советского Востока из

Отдела Ближнего Востока в 1940 г. Акт от 25.II.-1940 г.

-Ковер, текинцы мервские, I пол. - сер. XIX в. шерсть, основа - шерсть белая, уток - шерсть белая и коричневая, красители естественные, узел полутурный, уток двойной, ворсовое тка-

чество.

Цветовая гамма: фон центрального поля малиново-красный, детали и контуры узора выполнены светло-красным, темно-синим, темно-зеленым, коричневым, кремово-белым.

Основной узор центрального поля: - "теке-гёль".

Сохранность: Сильно потерт, имеются молевые выпады шерсти, бахромы с утратами. В паласной части утраты, дырочки, штопка, верхняя паласная часть подогнута и подшита к изнаночной стороне.

Поступление: Поступил из РЗК в 1936 году.

3172 Ш - Ковер-портрет В.В.Маяковского, Ашхабад, 1943г.

162 x 102 шерсть, х/б пряжа, шелк, основа - х/б пряжа белая, уток - х/б пряжа/?, шелк/?/ белый, красители искусственные, узел полуторный, уток одинарный, ворсовое ткачество. Выполнен мастерицами художественной экспериментальной мастерской Туркменковерсоюза Баймурадовой С. и Мурадовой М.Т., эскиз худ. Смекалина.

Цветовая гамма: фон центрального поля темно-красный, изображение многоцветное. Узоры - в обрамляющих каймах - узор "нальдаг" ^х, в нижней половине ковра прямоугольный обрамляющий картуш, орнаментирован узором "келле" ^{хх}.
Сохранность: загрязнен, мелкие дырочки, надрывы по верхней и нижней кромке.

Примечание: в верхней и нижней части ковра выткана надпись: Выпуск художественно-экспериментальной мастерской Туркменковерсоюза, г.Ашхабад, 1943 год, ткали Баймурадова С. и Мурадова М.Т., эскиз худ. Смекалина. Имеется инвентарный номер Гос.музея ИЗО искусств ТССР - Музей ИЗО инв. № 3325 /зачеркнут/.

Поступление: Передан Музеем ИЗО искусств Туркм.ССР в 1946 г. /письмо ГЛАВИЗО от 18/ХП-46 г./.

^х См. табл. XL, № 9.

^{хх} См. табл. XXXIX и XLII.

352I Ш - Ковер, Ашхабад, 1940-1950-е гг. Выполнен на Ашхабадской ковровой фабрике фирмы Туркменковер /?/.

288 x 195 шерсть, основа и уток - х/б пряжа белая. Красители искусственные, узел полуторный, уток одинарный, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля темно-вишневый, детали и контуры узора выполнены терракотовым, светло-синим, желтым и белым цветом.

Основной узор центрального поля: "садор-гёль".

Сохранность: загрязнен, один паласный край подогнут, пришиты петли.

Примечание: имеется смещение пропорций узора: различные по высоте гели - 25,5 см, 26 см, 29 см, 30 см.

Поступление: Передан из фонда Дирекции выставок и панорам, акт от 5/IV-1950 г.

8522 Ш - Ковер, Ашхабад, 1940-50-е гг. шерсть, основа и уток - х/б пряжа белая, узел полуторный, уток одинарный, ворсовое ткачество. Ковер выполнен в 1940-х - 1950-х гг. на Ашхабадской ковровой фабрике фирмы "Туркменковер" /запись в Инвентарной книге ГМИНВ: "работа художественно-экспериментальной мастерской Туркменковерсоюза Шамаевой Анджамал, Тогдурдыевой Анна, Мамедбердыевой Таган и Шахбердыевой Аман-Бике".

Цветовая гамма: фон центрального поля ярко-красный, детали и контуры узора выполнены темно-синим, зеленым, коричневым и белым.

Основной узор центрального поля: "теке-гёль"

Сохранность: слегка загрязнен.

Поступление: Передан из фонда Дирекции выставок и панорам, акт от 5/IV-1950 г.

4744 Ш - Ковер, текинцы ахальские, II половина XIX в., шерсть, основа - шерсть серая, уток - шерсть, окрашенная в красный цвет, красители смешанные, узел полуторный, уток одинарный, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля малиново-красный, детали и контуры узора выполнены терракотово-

красным, коричневым, темно-синим, желтым и белым.

Основной узор центрального поля - "теке-гёль"

Сохранность: сильно потерт, края потрепаны, мелкие надрывы, шток в углах утраты, у одного из узких краев кромка утрачена, ворс осыпается по краю. Многочисленные следы слинявшего красного красителя.

Поступление: Поступил из Дирекции художественных выставок и панорам, акт приема от ДХВП № 7694 от 10/УП-1962 г., куплен у вл. Зайочковской.

4745 Ш - ковер сюжетный, Ашхабад, 1961 год. Шерсть, основа и уток - х/б пряжа. Красители искусственные, узел полуторный, уток одинарный, ворсовое ткачество.

Ковер выполнен на Ашхабадской ковровой фабрике фирмы "Туркменковер" в 1961 году, по рисунку худ. Брусенцова Г., художественный руководитель работы Реджепов Джума. Сюжет: на красном фоне центрального поля изображены две туркменки, одетые в национальное платье, собирающие виноград.

Цветовая гамма: многоцветная, фон центрального поля - красный.

Сохранность: легкое поверхностное загрязнение.

Примечание: Имеется трафарет - рабочий рисунок - чертёж худ. Брусенцова Г. для работы ткачих /центральная часть ковра/ разм.: 130x94.

Поступление: Поступил с ковровой базы ГУМП ТССР, акт приема от Дирекции худож. выставок и панорам № 7694 от 10/УП-1962 г.

4800 Ш - ковер, текинцы мервские /?/, сарыки/?, нач. XX в. шерсть, х/б пряжа, шелк, основа - шерсть белая, уток - шерсть коричневая, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля фиолетово-вишневый /шелк-/, детали и контуры узора выполнены мадиново-красным, терракотовым, черным и белым

Основной узор центрального поля: "сарык-гёль"

Сохранность: загрязнен, бахрома потрепана, мелкие утраты бахромы, следы слинявшего красного и черного красителя на белой паласной части ковра.

Примечание: Ковер затруднительно атрибутировать по племенной принадлежности, т.к. в нем соединяются орнаментальные и технические данные текинских и сарыкских ковров /см. описание во вступительной части/.

Поступление: Предположительно поступил в 1963 г. /Запись в инвентарной книге ГМИНВ": "акт от 16 января 1963 г.". Данный акт поступления в архивах ГМИНВ не обнаружен/.

4801 Ш - Ковер, ахалтекинцы, Ш - нач. XIX вв, шерсть, основа и уток - шерсть белая и серая, красители естественные. Узел полуторный, уток одинарный, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля вишнево-красный, детали и контуры узора выполнены светло-красным, черным, коричневым, белым.

Основной узор центрального поля: "теке-гёль"

Сохранность: многочисленные шток и реставрация, утраты бахромы и надрывы кромки. Ковер мытый, имеются потеки красной краски на паласных концах, ворс прилег.

Поступление: поступил в ГМИНВ в 1963 г. - акт приема № 9 от 16.1-1963 г., куплен через ДХВП у вл. Рувинова - акт ДХВП № 7919 от 15.1-63 г.

5445 Ш - Ковер, текинцы мервские, конец XIX века, шерсть, основа - шерсть черно-серая, уток, шерсть, окрашенная в красный цвет, красители смешанные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля красный, детали и контуры узора выполнены серо-оливковым, темно-синим, светло-синим, коричневым, желтым, белым

Основной узор центрального поля - "айна-гёль".

Сохранность: потерт, молевые утраты, бахрома и

- боковые кромки потрепаны. /По трем сторонам с изнанки нашиты повесочные кольца и петли/.
- Примечание:** Имеются старые инвентарные номера: 2I45 Ш, 428I Ш, 433/?/- слабо различим.
- Поступление:** Ковер имел инвентарный номер 2I45 Ш, был списан и передан для подарка в Китай. Списан согласно разрешению МК СССР от 28/УШ-1957 г., возвращен в ГМИНВ согл. акту ДХВП № 6757 от 13/УI-1960 г. вновь поставлен на первичный учет в ГМИНВ согл. акту № 3 от 4.Ш-1967 г.
- 5522 Ш - Ковер, текинцы ахальские, середина XIX в., шерсть, основа и уток - шерсть серо-белая, красители смешанные, узел полуторный, уток одинарный, ворсовое ткачество.
- 187 х II4
- Цветовая гамма:** фон центрального поля малиново-красный, детали и контуры узора выполнены красным, темно-синим, черным и белым.
- Основной узор** центрального поля: "теке-гёль".
Сохранность: слегка загрязнен, имеются небольшие молевые выпадения шерсти /особенно на обороте ковра/.
- Поступление:** поступил в 1969 году. Акт приема № I7 от 22.IV-69 г.
- 5598 Ш - Ковер, текинцы мервские, XIX в., шерсть, х/б пряжа. Основа - шерсть белая, уток - шерсть серая и коричневая, красители естественные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.
- 195 х I05
- Цветовая гамма:** фон центрального поля малиново-красный, детали и контуры узора выполнены черным, темно-синим, светло-синим и белым.
- Основной узор** центрального поля: "салор-гёль"
Сохранность: Потерт, бахрома с утратами, с одной стороны бахрома утрачена целиком, прорывы в кромках, мелкие дырочки по паласной части, с одного края реставрация 4х4 см.
- Поступление:** Приобретено ГЭК у гр. Арзуманян в 1969 г., акт поступления № 29 от 12/VI-69 г.

- 840 Ш - дзиллик/?/
65 х 40 х 2I текинцы мервские, ХУШ в. шерсть, основа - шерсть белая, уток - шерсть бурая, красители естественные узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.
- Цветовая гамма:** фон центрального поля - глубокого темно-вишневого цвета, детали и контуры узора выполнены темно-синим, оливоково-зеленым, темно-красным и белым цветом.
- Основной узор** центрального поля: - "секиз-гочок" х .
- Примечание:** имеются старые инвентарные номера: 4286 Ш, 1575, 475. Прежняя атрибуция: "Коврик-жапунчук, украшение над дверью, Туркмения, середина XIX в. /запись в Инвентарной книге ГМИНВ/. Сохранность: сильно потерт, имеется реставрация по краю в средней части. Бахрома заменена при реставрации в ГМИНВ /Первоначальная бахрома была более короткой, из шедковистой шерсти, окрашенной мареной в малиновый цвет/.
- Поступление:** Приобретен у гр. Дашперова по счету от 13/Х-1938 г.
- 842 Ш - ак-чувад /фрагмент/, текинцы мервские, конец XIX-начXX века. Шерсть, х/б пряжа, основа - шерсть белая, уток - шерсть коричневая. Красители смешанные, узел полуторный, уток двойной, комбинированная техника.
- 67 х 35
- Цветовая гамма:** фон центрального поля мареново-красный (выгорел), детали и контуры выполнены темно-синим, черным, коричневым, светло-красным и синим.
- Основной узор:** на ворсовых полосах геометрический орнамент "гочок", "тегбент" и др., на элеме - орнамент "келде" на белом фоне.

х См. табл. LVI, X LVI

Сохранность: фрагмент, выгорел, реставрирован в ГМИНВ в 1971 г.

Примечание: имеется старый инвентарный номер - 4283 Ш.

Поступление: Приобретен у владельца Дашперова по счету от 18.X-1938 г.

1082 Ш - Чувал (лицевая сторона) текинцы мервские, П половина XIX в., шерсть, основа и уток - шерсть коричневая, на концевых паласных частях уток окрашен в красный цвет.

122 x 88 Красители смешанные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля малиново-красный, детали и контуры узора выполнены розовато-красным, коричневым, светло-синим, белым.

Основной узор центрального поля: "айна-гёль"
(Сохранность: сильно потерт, боковые кромки потрепаны, с надрытами, шнур и тесьма по верхнему краю оборваны, в углах утраты, нижний край распускается. Анилиновые красители (красный и коричневый) значительно изменили цвет.

Примечание: имеются старые инвентарные номера: 506; 8/6-17; 2000-24.

Поступление: передан из склада Центротекстиля, акт № 30 от 30/Уш-1919 г. из коллекции Мориса Филиппа.

1083 Ш - Чувал, (лицевая часть), текинцы мервские, П половина XIX - начало XX вв.

184 x 78 шерсть, основа - шерсть коричневая, уток - голубовато-серая, красители смешанные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество

Цветовая гамма: фон центрального поля малиново-красный, детали и контуры узора выполнены светло-красным, темно-синим, коричневым, светло-синим, зеленым.

Основной узор центрального поля - "салор-гёль"
Сохранность: углы и края потрепаны, имеются потертости и молевые утраты ворса, пятно (чернила?), нижний край распускается, утрата в правом нижнем углу - 15 см.

Поступление: сведений о времени и источнике поступления в инвентарной книге и архивных документах ГМИНВ не обнаружено.

1084 Ш - энси, текинцы, конец XIX в. Шерсть, основа - шерсть серо-белая, уток - шерсть коричневая (верблюжья?), красители смешанные, узел полуторный, уток одинарный, ворсовое ткачество.

140 (145) x (115/118) Цветовая гамма: фон центрального поля розовато-красный, детали и контуры узора выполнены темно-синим, зеленовато-бурым и белым.

Основной узор центрального поля - "гуш" (птица)

Сохранность: потерт, медкие выпады шерсти, медкие дырочки, края потрепаны, верхний и нижний края распускаются, разрывы в углах.

Примечание: имеются старые инвентарные номера: 14018-16 (неразборчиво) 499 А.А.

Поступление: поступил из склада Центротекстиля, акт № 30 от 30.Уш-1919 (из коллекции Мориса Филиппа).

1098 Ш - Чувал, текинцы мервские, 1920-1930 гг., шерсть, х/б пряжа, основа - шерсть белая, уток - шерсть сероватая, красители смешанные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

65 x 116 Цветовая гамма: фон центрального поля вишнево-красный, детали и контуры узора выполнены темно-синим, малиновым, светло-синим и белым.

Основной узор центрального поля - "салор-гёль"
Сохранность: потерт, поверхностное загрязнение, нижняя паласная кромка распускается, имеются незначительные молевые выпады.

Примечание: имеются старые инвентарные номера: на обороте пришта овальная картонная бирка с надписью: "Государственный музейный фонд УП 1165", рядом за петлю прикреплена карточка с надписью: "заказ-наряд 230-3/78 15 сумка-чувал /внешняя сторона/"

Поступление: "получен из фонда по акту № 492 от 19.У.1926г." (запись в инв.книге ГМИНВ). Имеется в виду Центральное хранилище Государственного музейного фонда.

1230 Ш - Хурджин (лицевая часть) текинцы ахальские, конец XIX - нач. XX вв. шерсть, основа - шерсть белая, уток шерсть темно-красная, красители искусственные, узел полуторный, уток одинарный, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля густой и глубокий малиново-красный, детали и контуры узора выполнены светло-красным, темно-синим, коричневым и белым.

Основной узор центрального поля - айна-гочак"
Сохранность: загрязнен, потерт, выгорел (особенно красный цвет), по центру прорыв 3x5 см - грубо реставрирован. В верхнем левом углу прорыв, боковые кромки потерты, нижний край редко обшит белыми х/б нитками, верхний распускается

Примечания: имеется старый инвентарный номер 475;
Поступление: получен из бывшего Строгановского училища, акт от 5/УП-1927 г.

1267 Ш - чувал, текинцы (игдырь?), шерсть, основа и уток - шерсть серовато-бежевая узел полуторный, уток - двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля - вишнево-красный, детали и контуры узора

Основной узор центрального поля - "сары-гёль" (пенде-гёль)"
Сохранность: потерт, незначительные молевые выпадения, углы потрепаны, в углах разрывы, дырочки, левый край - с утратой, справа внизу утрата ворса и утка.

Примечание: старый инвентарный № 4703, старая атрибуция: чувал ахалтекинский, Туркмения, XIX в.

Поступление: приобретен в Кустэкспорте в 1930 г.

1272 Ш - ак-чувал. Текинцы мервские, середина XIX в., шерсть, х/б пряжа; основа и уток - шерсть белая, красители естественные, узел полуторный, уток одинарный, комбинированная техника.

Цветовая гамма: фон центрального поля густой и глубокий

малиново-красный, детали и контуры узора выполнены темно-синим, светло-синим, белым

Узоры ворсовых подос различные, геометризированные, элем орнаментирован узором "кедде".

Примечания: Сохранность: потерт, сильно загрязнен, выгорел, многочисленные дырочки, молевые выпадения шерсти, края обтрепаны, нижний край распушен с оборотной стороны сверху на белом фоне подпись чернилами: № КП 4695 И-1272.

Поступление: Старая атрибуция: чувал йомудский, Туркмения, XIX в. (?) (запись в инвентарной книге ГМИНВ) приобретен в антикварно-художественном магазине на Петровке, Мосторг, счет № 201 от 28/IX-1930 г.

1274 Ш - Ак-чувал. Текинцы мервские, конец XIX - нач. XX в., шерсть, шелк, белая х/б пряжа, основа и уток - шерсть белая, красители смешанные, узел полуторный, уток одинарный, комбинированная техника.

Цветовая гамма: основной цвет - малиново-красный, детали и контуры узора выполнены темно-синим, черным, белым.

Узоры ворсовых подос различные геометризированные, элем орнаментирован узором "кедде".

Примечание: Сохранность: лицевая часть выгорела и загрязнена, ворсовая часть сильно потерта, имеются мелкие протертости - прорывы, по средней части и по кромке.

Примечание: в верхней части и на обороте надписи черным карандашом: СВКП 4694; п1274.

Поступление: Старая атрибуция: чувал йомудский, Туркмения, XIX в. (запись в инвентарной книге ГМИНВ).

Поступление: приобретен в антикварно-художественном магазине (на Петровке) счет от 28.IX-1930 г.

1284 Ш - энси, ахал-текинцы, конец XIX - нач. XX в., шерсть, основа - шерсть белая, уток - шерсть серо-коричневая, красители смешанные, узел полуторный, уток одинарный, ворсовое ткачество

Цветовая гамма: фон центрального поля тусклый, серовато-

красный, контуры и детали узора выполнены темно-синим, голубым, светло-красным, белым.

Основной узор центрального поля - "гуш"

Сохранность: загрязнено, значительные молевые выпадения шерсти, нижняя бахрома потрепана, частично утрачена, реставрация по центру и в верхнем левом углу, по нижнему краю частичные затеки краски. По нижней паласной кромке с обратной стороны неразборчивая надпись чернильным карандашом.

Примечание: имеются старые инвентарные номера: 897 аа II, № Ф 3011.

Прежняя атрибуция: "энси йомудский, Туркмения, XIX в." - (запись в инвентарной книге).

Поступление: до 1926 г. принадлежал Строгановскому училищу. Поступил из центрального хранилища Государственного музейного фонда, акт поступления № 492 от 18.У.1926 г.

1800 III - гермеч (?), ахалтекинцы (?), ХУШ - нач. XIX вв. шерсть, основа - шерсть серая, уток - шерсть красного цвета, красители естественные, узел полуторный, уток одинарный, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля - кремово-белый (естественный цвет шерсти), контуры и детали узоров выполнены коричневым, темно-синим, красным (темным и светлым)

Основной узор центрального поля: вариант узора "чинар" X
Сохранность: загрязнен, потерт, углы повреждены, в правом нижнем углу утрата по середине в верхней и нижней части - штопка, слева внизу распускается основа.

Примечания: прежняя атрибуция: "Мафрах Йомудский, Туркмения XIX в." (запись в инвентарной книге ГМИНВ),

^X См. В.Г.Мошкова "Ковры народов Средней Азии...", с. 37, рис. 64, а также С.М.Дудин, "Ковровые изделия Средней Азии", табл. III, № 12.

опубликован в путеводителе на выставке "Туркменский ковер" ГМВК, Гогель Ф. - Москва, 1927 г., с. 17, илл. 7, где атрибутирован как Йомудский мафрах ХУШ в.

Поступление: Сведений о времени и источнике поступления в инв. книге ГМИНВ и архиве не обнаружено.

1803 III - энси ахалтекинцы, конец XIX - начало XX вв. Шерсть, основа - шерсть белая, уток - шерсть коричневая (верблюжья), красители смешанные, узел полуторный, уток одинарный, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля мадиново-красный, детали и контуры узора выполнены темно-синим, коричневым, желтовато-терракотовым и белым.

Основной узор центрального поля - "гуш".

Сохранность: потерт, загрязнен, значительные молевые выпадения ворса, бахрома утрачена, нижняя кайма сильно потрепана.

Примечание: имеется старый инвентарный номер № 15 АА II (зачеркнут). Прежняя атрибуция: "энси йомудский, Туркмения, XIX век".

Поступление: приобретен в магазине Диншперта на Петровке, октябрь 1918 г. (запись в инвентарной книге ГМИНВ).

1861 III - торба, текинцы мервские, начало XX века, шерсть, основа - шерсть белая, уток - шерсть бурая, красители искусственные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля темный вишнево-красный, детали и контуры узора выполнены светло-красным, черным и буро-коричневым, синим и белым.

Основной узор центрального поля - "айна-гочак".

Сохранность: загрязнена, молевые выпадения, по бокам распорота, по верхней кромке справа имеется реставрация, пятна и дыры в задней неворсовой стенке, бахрома потрепана, частичные обрывы, красный цвет слинял.

- Примечание: на обороте лицевой стороны на кромке чернильным карандашом надпись И 1361 № 1172.
Старая атрибуция: (запись в инвентарной книге ГМИНВ) мафрач ахалтекинский, Туркмения XIX-XX вв.
- Поступление: получен из фонда (Центральное хранилище Государственного музейного фонда) по акту № 492 от 19/У-1926 г.
- 1362 Ш - дизлик (?), текинцы мервские, середина XIX в. шерсть, х/б пряжа, основа - шерсть белая, уток - шерсть сероватая, красители естественные, узел полудторный, уток двойной, ворсовое ткачество.
- Цветовая гамма: фон центрального поля коричневатого-вишневый, детали узора и контуры выполнены темно-синим, светло-красным, желтым, коричневым и белым.
- Основной узор центрального поля - фигуры в виде сдвоенных треугольников, верхняя часть которых заканчивается тупыми зубцами х.
- Примечание: имеются старые инвентарные номера: № 819 МК, И-1362. Старая атрибуция: "Капунук ахалтекинский. Туркмения, XIX в."
- Поступление: передача из Главного фонда (предположительно, 1918 - начало 1920 гг.) документ поступления в инвентарной книге не указан, в архивных документах ГМИНВ также не обнаружен.
- 1373 Ш - торба, II половина XIX в., шерсть, основа скручена из белой и бурой шерсти, уток - коричневая шерсть, красители смешанные, узел полудторный, уток одинарный, ворсовое ткачество.
- Цветовая гамма: фон центрального поля тускло-красный, детали и контуры узора выполнены темно-синим, коричневым, белым, синим, красным.
- Основной узор центрального поля - "чувал-гёль".
Сохранность: загрязнен, углы повреждены, бах-

х Узор встречается в книге Дудина, см. "Ковровые изделия Средней Азии", табл. II, рис. 28, как текинский.

рома навязана вторично, сильно потрепана, местами утраты.

- Примечание: имеется старый инвентарный номер: 848 а а Ш.
Поступление: Приобретен в магазине Главнауки в 1925 г.
- 1374 Ш - гермеч, ахалтекинцы (?), XUШ - нач. XIX вв., шерсть, основа - белая шерсть, уток - шерсть коричневая, красители естественные, узел полудторный, уток - одинарный, ворсовое ткачество
- Цветовая гамма: фон центрального поля темно-красный, детали и контуры узоров выполнены черным, темно-синим, светло-красным, белым.
- Основной узор центрального поля - вариант "чувал-гёль"
Сохранность: сильно потерт, края потрепаны, в верхнем левом углу утрата, бахрома внизу почти полностью утрачена, с оборотной стороны следы загрязнения и плесени.
- Примечание: имеется старый инвентарный номер - неразборчиво. Старая атрибуция: мафрач текинский, Туркмения, XIX в. - (запись в инвентарной книге).
- Поступление: Приобретен в магазине Главнауки, акт поступления от II/XI - 1925 г.
- 1375 Ш - торба, ахалтекинцы, I половина XIX в., шерсть, основа - шерсть серо-белая, уток - шерсть коричневая, красители естественные, узел полудторный, уток одинарный, ворсовое ткачество.
- Цветовая гамма: фон центрального поля малиново-красный, детали и контуры узора выполнены темно-синим, оливково-зеленым, желтым, белым.
- Основной узор центрального поля - "чувал-гёль"
Сохранность: потерт, загрязнен, верхний и нижний углы срава оборваны, кромка по низу потрепана, частично оборвана, имеются небольшие разрывы и выпадения шерсти.
- Примечание: имеются старые инвентарные номера: П-1375 аа П 474 1375 И. Старая атрибуция: мафрач (салорский) пендинский, Туркмения, XIX в. (запись в инвентарной книге).
- Поступление: передан из бывш. Строгановского училища. Све-

дений о времени передачи не обнаружено, в инвентарной книге ГМИНВ запись о передаче сделана в 1939 г.

- 1876 Ш - торба - ахалтекинцы, середина XIX века шерсть, основа - шерсть серо-белая, уток - шерсть бурая, красители естественные, узел полоторный, уток одинарный, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля - малиново-красный, детали и контуры узора выполнены темно-синим, красным, белым.

Основной узор центрального поля - "чувал-гёль". Сохранность: потерт, в середине небольшой прорыв, боковые кромки частично с утратами, по нижнему паласному краю имеется штопка; бахрома утрачена полностью, имеются незначительные выпадывания ворса, деформация средней части (по-видимому, от длительного пользования).

Примечание: на нижней кромке с оборотной стороны чернилами надпись: И-1876.

Старая атрибуция: мафрач текинский (пендинский), Туркмения, XIX в., старье инвентарные номера: аа II 69I; аа 69I

Поступление: сведений о времени и способе поступления в ГМИНВ не обнаружено.

- 1378 Ш - торба, ахалтекинцы II половина XIX в., шерсть; основа - шерсть буро-серая, уток - шерсть бело-серая, красители естественные, на бахроме (повторная), искусственные, узел полоторный, уток - одинарный, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля малиново-красный, детали и контуры узора выполнены черным, синим, коричневым, красным, белым.

Основной узор центрального поля - чувал-гёль. Сохранность: потерта, слегка загрязнена по поверхности, по верхней кромке надрывы, нижняя - грубо подшита, первичная бахрома утрачена (есть остатки ее по нижнему краю), вторичная бахрома сильно потрепана, кое-где оборвана,

выгорела.

Примечание: имеется старый инв. номер: 849 аа П. Старая атрибуция: мафрач текинский, Туркмения, XIX в. (запись в инв. книге ГМИНВ).

Поступление: получен из магазина Главнауки в 1925 г.
1406 Ш - чувал, ахалтекинцы, конец XIX - нач. XX в., шерсть, х/б пряжа, основа - шерсть белая, уток - шерсть серо-коричневая, красители смешанные, узел полоторный, уток одинарный, ворсовое ткачество.

120 x 69

Цветовая гамма: традиционная, но более бледная, сероватая, чем обычно бывает у текинских ковровых изделий, что объясняется выгоранием искусственных красителей. Фон центрального поля темно-красный, детали и контуры узоров выполнены синим, красным, коричневым, желтым.

Основной узор центрального поля - "чувал-гёль".

Сохранность: загрязнен, потерт, нижний край обрезан и распускается, боковые кромки потерты, оборваны, верхний левый угол порван, грубо зашит, имеются молевые выпадывания шерсти.

Примечание: имеются старье инв. номера: а а 687; 406.

Поступление: сведений о времени и источнике поступления в ГМИНВ в инвентарной книге и архивных материалах не обнаружено.

- 1437 Ш - коврик (лицевая сторона капа или хурджина), текинцы мервские, I-я четверть XX века, шерсть, основа - шерсть белая, уток - шерсть коричневая, красители искусственные, узел полоторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

68 x 59

Цветовая гамма: фон центрального поля - коричнево-красный, детали и контуры узора выполнены светло-красным, темно-синим, желтым и белым.

Основной узор центрального поля - в виде ромбовидных розеток X.

Сохранность: загрязнен, сильно потерт, кое-где до основы, имеются выпадывания ворса, небольшие про-

X См. табл. LVII, № 5.

рышн, кромка сильно потерта, кое-где оборвана.
Примечание: к коврику привязана бирка из толстой желтой бумаги, на ней надписи: № 6 намазлык ахалтек, АТ, с обратной стороны номер 5319 ш. Имеется старый инвентарный номер: аа II 85I.

Старая атрибуция: "коврик, лицевая сторона капа (огурджалинский), Туркмения, XIX в." /Запись в инвентарной книге ГМИНВ/.

Поступление: получен из магазина Главнауки от II/XI-1925 г.
I440 Ш - чупал, ахал текинцы, конец XIX - начало XX вв. шерсть, х/б пряжа; основа - шерсть белая; уток - светлая шерсть спрядена с х/б нитью, красители смешанные, узел полуторный, уток одинарный, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля вишнево-красный, детали и контуры орнамента выполнены темно-синим, коричневым, синим, ярко-красным и белым.

Основной узор центрального поля: "айна-гёль".

Сохранность: потерт, загрязнен, нижняя кромка распускается, боковые кромки сильно потерты, имеются модевные выпады шерсти.

Поступление: Получено со склада Северной компании в 1919 году.

I442 Ш - чупал (лицевая сторона) текинцы мервские, II половина XIX в., шерсть, шелк, х/б пряжа, основа - шерсть белая, уток - шерсть серая и коричневая, красители смешанные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля - малиново-красный, детали и контуры узора выполнены красным, черным, коричневым и белым.

Основной узор центрального поля - "айна-гёль".

Сохранность: сильно потерт, по боковым краям утраты, в правом верхнем и нижнем левом углу утраты, в левом нижнем - дырочка, на нижней паласной части дырочка, нижний край распускается.

Примечание: старая атрибуция: "чупал, ахалтекинский, Турк-

мения, XIX в." (запись в инвентарной книге).

Имеется старые инв. номера: а а 322; I028.

Поступление: передан из Главного фонда, акт № I69-192I г.
I446 Ш - гермеч, ахалтекинцы (?), XVIII - начало XIX вв. шерсть, шелк, основа - шерсть белая, уток - шерсть коричневая. Красители естественные, узел полуторный, уток одинарный, на элеме уток двойной, ворсовое ткачество.

75x28
Цветовая гамма: фон центрального поля - малиново-красный; детали и контуры узора выполнены терракотовым, темно-синим, коричневым, белым.

Основной узор центрального поля - "чемче-гёль".

Сохранность: мелкие утраты ворса, потерт, края потрепаны, нижний край осыпается, утраты по углам, бахрома отсутствует.

Примечание: имеются старые номера: И I446, 700 КП. К углу коврика прикреплены: металлический жетон с надписью: R S F S R "GOSTORG" 244 MOSKOW и две пломбы; с обратной стороны пришит кусочек кожи с № I22.

Прекняя атрибуция: "мафрач туркменский, Туркмения, XIX век" (запись в инв. книге ГМИНВ).

Поступление: дар от Госторга - документ поступления от 12.II.1927 г.

I453 Ш - чупал, текинцы мервские, конец XIX - начало XX вв., шерсть, основа - шерсть белая, уток - шерсть коричневая, мягкая (верблюжья), красители смешанные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

II7x70
Цветовая гамма: фон центрального поля - малиново-красный; детали и контуры узора выполнены темно-красным, коричневым, синим, темно-синим, белым.

Основной узор центрального поля - "айна - гёль".

Сохранность: загрязнен, потерт, частично выгорел. Боковые кромки сильно потрепаны, имеются надрывы и утраты. В верхней части разрывы и грубая штопка, углы с утратами; по верхнему краю имеются выпады шерсти.

Примечание: старая атрибуция: "чупал, ахалтекинский", Турк-

нения, XIX в." (запись в инвентарной книге ГМИНВ). Имеются старые инв. номера № 505 А А 8/6 - I7.

Поступление: передача из склада Центротекстиля из коллекции Морица Филиппа, акт поступления № 30 от 30.УШ.1919 г.

2I44 Ш - торба, ахалтекинцы, XIX - начало XX вв. шерсть, шедк, основа - шерсть белая, уток - шедк, красители смешанные, узел полуторный, уток одинарный, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля вишнево-красный, детали и контуры узора выполнены красным, черным, желтым и белым.

Основной узор центрального поля представляет собой виноградный лист геометризованный и превратившийся в прямоугольные зубчатые фигуры, заключенные в ромбовидные рамки.

Сохранность: сильно загрязнен, выгорел, потерт, бахрома отсутствует, нижний край оборван и распускается, боковые кромки сильно потрепаны, в верхнем правом углу утрата (I x 4 см); следы поднявшегося красного красителя на основе.

Примечание: старая атрибуция: "торба ковровая, Туркмения, XIX в." (запись в инв. книге ГМИНВ), имеются старые инв. номера: 3922 Ш МК 18568 КП.

Поступление: приобретено у гр. Дашперова, ссылки на акт и время поступления в инв. книге ГМИНВ не имеются.

2642 Ш - торба, ахалтекинцы, конец XIX - начало XX вв. шерсть, основа - шерсть белая, уток - серо-коричневая, красители смешанные, узел полуторный, уток - одинарный, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля - вишнево-красный, контуры и детали узора выполнены красным, темно-синим, коричневым, белым.

Основной узор центрального поля - "айна-гочак".

Сохранность: сильно загрязнена, потерта, бахрома полностью утрачена, кромки и углы с утра-

тами.

Примечание: старая атрибуция: "мафрач ахалтекинский, Туркмения, XIX в.". Имеются старые инвентарные номера: МК 15680 КП; КВП 4I48.

Поступление: приобретено у гр. Умнова через ГЗК. Счет от 3.ХП.1937 г.

2643 Ш - торба, текинцы мервские (?) конец XIX - начало XX вв., шерсть, основа - шерсть белая, уток - шерсть буро-коричневая, красители искусственные.

8I x 3I узел полуторный, по краю - узел двойной, уток двойной.

Цветовая гамма: фон центрального поля - вишнево-красный, детали и контуры узора выполнены красным, темно-коричневым, темно-синим, желтым и белым.

Основной узор центрального поля: "айна-гочак".

Сохранность: потрепан, загрязнен, выгорел, боковые кромки грубо подшиты, по краям имеются надрыны, бахрома внизу отсутствует, верхний край подогнут и подшит, нижний - распускается, вытянут в центре, по-видимому, от длительного пользования.

Примечание: старая атрибуция: "мафрач ахалтекинский, Туркмения, XIX век", племенная принадлежность в настоящем каталоге под вопросом; старая атрибуция неправильна, т.к. уток двойной, узел толстый, грубый, ткань малоэластична; по краю уток двойной, плотность невысокая: 80x30 - 2.500 узлов в I дм². Подробное описание см. во вступительной части к текинской ковровой группе. Имеется старый номер: КВП 4I45.

Поступление: приобретен у гр. Умнова через ГЗК. Счет от 30/ХП-1937 г.

2644 Ш - торба, текинцы мервские, конец XIX в., шерсть, основа - шерсть белая, уток - серовато-коричневая, красители искусственные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля вишнево-красный, детали орнамента и контуры выполнены темно-си-

ним, черным и кремово-белым.

Основной узор центрального поля - "айна-гёль".

Сохранность: сильно выгорел, загрязнен, потерт, бахрома полностью отсутствует. Угли порваны, справа вверху утрата 7 x 2 см.

Примечание: имеются старые №: МК 15682 КП; КВП 4142.

Старая атрибуция: мафрач ахалтекинский, Туркмения, XIX в.

Поступление: Приобретен: у гр. Умнова. Передача ГЗК, счет от 30.ХП.37 г.

2645 Ш - гермеч, ахалтекинцы, ХУШ век, шерсть, основа - шерсть белая (блестящая и пушистая), уток - шерсть сероватая (более грубая), красители

72 x 25 естественные, узел полугорный, уток одинарный, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля - темно-красный, детали и контуры орнамента выполнены темно-синим, коричневым, желтым, белым.

Основной узор центрального поля - дагдан^х, выполнен в двух цветовых вариантах.

Сохранность: потерт, особенно по краям, имеются дырочки по верхней и нижней кромкам (2 см и 4x2 см), от времени поверхность ворса приобрела золотистый оттенок (закоптилась?), бахрома частично с утратами, справа внизу оборвана.

Поступление: приобретено через ГЗК у гр. Умнова, счет от 30.ХП.37 г.

2647 Ш - торба, текинцы мервские, нач. XX в., шерсть, основа - шерсть белая, уток - буро-коричневая, красители смешанные(?), узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля - вишнево-красный, детали орнамента и контуры выполнены темно-красным, черным, темно-синим и кремово-белым.

Основной узор центрального поля - "айна-гёль".

Сохранность: Сильно загрязнена, кайма утрачена, боковые кромки потерты, распускаются, имеются молевые

^х См. табл. XLIX, № 3.

выпады шерсти, справа внизу по перегибу - дырочки.

Примечание: имеются старые инв. номера: МК 15684 КП; КВП 4140. Старая атрибуция: мафрач ахалтекинский, Туркмения. (Запись в инвентарной книге ГМИНВ).

Поступление: приобретен через ГЗК у гр. Умнова. Счет от 30.ХП.37 г.

2648 Ш - торба, текинцы мервские, конец XIX в. шерсть, основа - шерсть кремовато-белая, уток - шерсть коричневая, красители смешанные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля вишнево-красный, детали узора и контуры выполнены ярко-красным, черным, желтым, синим, белым.

Основной узор центрального поля - "айна - гёль".

Сохранность: загрязнена, потерта, нижняя кромка грубо обрезана, распускается, бахрома утрачена.

Примечание: имеется старый инвентарный номер: КВП 4141, прежняя атрибуция: мафрач ахалтекинский, Туркмения, XIX в. (Запись в инвентарной книге ГМИНВ).

Поступление: приобретена через ГЗК у гр. Умнова, счет от 30.ХП.37 г.

2649 Ш - торба, ахалтекинцы, конец XIX - нач. XX вв. шерсть, основа - шерсть кремовато-белая, уток - шерсть коричневая, красители искусственные, узел полуторный, уток одинарный, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля красный, детали орнамента и контуры выполнены светло-красным, темно-коричневым, черным, темно-синим, кремово-белым.

Основной узор центрального поля - "айна-гёль".

Сохранность: потерт, загрязнен, выгорела лицевая сторона, нижняя кромка оборвана, бахрома утрачена, по верхнему краю разрыв (15 см) - грубо зашит, боковые кромки потрепаны, с утра-

тами.

Примечание: прежняя атрибуция - мафрак ахалтекинский, Туркмения, XIX в.

Поступление: приобретен через ГЗК у гр. Умнова, счет от 30.XII.1937 г.

2650 Ш - торба, текинцы мервские, конец XIX - нач. XX вв.

80 x 31 шерсть, основа - шерсть белая, уток - шерсть коричневая, красители смешанные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля вишнево-красный, детали орнамента и контуры выполнены темно-красным, черным, темно-синим и кремово-белым.

Основной узор центрального поля - "айна-гёль".

Сохранность: сильно загрязнен, потерт, края потрепаны, бахрома утрачена.

Примечание: имеются старые инвентарные номера: МВК 15687 КП; КВП 4146. Прежняя атрибуция: мафрак ахалтекинский, Туркмения, XIX в. (Запись в инвентарной книге ГМИНВ).

Поступление: приобретено через ГЗК у гр. Умнова, счет от 30.XII.1937 г.

2651 Ш - торба, текинцы мервские, 1920-1930 гг. шерсть, основа - шерсть белая, уток - шерсть буроватая, красители смешанные, узел - полуторный, уток - двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля - малиново-красный; детали и контуры выполнены светло-красным, темно-синим, черным, коричневым.

Основной узор центрального поля: "айна-гёль".

Сохранность: загрязнен, по краям потерт, кромка по углам порвана, бахрома потрепана, частично с утратами.

Примечания: имеется старый инвентарный номер: МВК КВП 4144. Прежняя атрибуция: мафрак ахалтекинский, Туркмения, XIX в. (Запись в инвентарной книге ГМИНВ).

Поступление: приобретен через ГЗК у гр. Умнова. Счет от 30.XII.37 г.

3813 Ш - энси, ахалтекинцы, конец XIX - нач. XX вв., шерсть, основа - шерсть белая, уток - шерсть оеровато-бежевая, красители смешанные, узел полуторный, уток одинарный, углубленная стрижка ворса (безой шерсти), ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля - глубокий темно-красный, детали и контуры узора выполнены светло-красным, темно-синим, светло-синим, белым.

Основной узор центрального поля: "гуш".

Сохранность: потерт, молевые выпадения шерсти, в центре вертикальный разрыв около 4 см, слева у края штока и реставрация.

Примечания: имеется старый номер: 2587 ТПК; имеются технические пороки: вертикальные размеры 155-165 см, горизонтальные размеры 114-120 см.

Поступление: приобретен у гр. Работниковой через ГЗК, акт от 29.XI.47 г.

4518 Ш - ак-чувад, текинцы мервские, нач.-середина XIX в., шерсть, х/б пряжа, основа - шерсть белая, уток - шерсть, окрашенная в красный цвет, красители естественные, узел полуторный, уток одинарный, комбинированная техника.

117 x 145 -шит из 2-х лицевых частей)

Цветовая гамма: фон центрального поля-вишнево-красный, детали и контуры орнамента выполнены черным, темно-синим, светло-синим и белым цветом.

Узоры ворсовых полос различные, одна из широких полос имеет узор "гурбака" X.

Сохранность: сильно потерт, края потрепаны, верхняя и нижняя кромки распускаются, много дырочек, под которые подведена тонированная ткань (реставрация).

X Мошкова В.Г. - табл. ЛУП № 21; по О.Пономареву "Мотивы Туркменского орнамента", Туркменоведение 1931, № 7-9, с. 89 этот орнамент состоит из элементов "гуль-яйди" (распустившийся цветок), "кулпакли" (локоны) и "маки" (ткацкий станок).

Примечания: прежняя атрибуция: коврик из шерстяной ткани с ворсовыми узорными полосами, Туркмения, XIX в. (Запись в инвентарной книге ГМИНВ)
Поступление: приобретен у гр. Ханкаламовой Е.Я., проживавшей в Ереване, акт поступления от 21.IV.1960г.
5524 Ш - энси, ахалтекинцы, конец XIX в., шерсть, основа - шерсть белая, уток - шерсть бежево-серая, красители смешанные, узел полуторный, уток одинарный, ворсовое ткачество.

1,25 x 160
Цветовая гамма: фон центрального поля густой малиново-красный, детали и контуры узоров выполнены темно-синим, терракотовым, белым.

Основной узор центрального поля: "гуш".
Сохранность: потерт, нижняя кайма частично оборвана, надрывы по нижней кромке.
Поступление: закуплен через ГЭК у гр. Кокочавили В.М. акт приема № 17 от 22.IV.1969 г.

5530 Ш - ак-чувал, текинцы мервские, конец XIX - нач. XX вв., шерсть, шелк белый спряденный с х/б пряжей, красители смешанные, узел полуторный, уток двойной, комбинированная техника.

121x75(77)
Цветовая гамма: фон центрального поля вишнево-красный, детали и контуры узора выполнены черным, темно-синим, белым.

Узоры ворсовых полос различные, характерные для ак-чувалов^х нижняя элементная ворсовая часть орнаментирована узором "келле" по белому фону.

Поступление: поступил в 1969 г., акт № 17 от 22.IV-69 г.
5730 Ш - торба (лицевая часть), текинцы мервские, II половина XIX в., шерсть, шелк, основа - шерсть серая, уток - шерсть белая, красители естественные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

127 x 42
Цветовая гамма: фон центрального поля - белый, контуры и детали узора выполнены черным, красным, коричневым.

Основной узор центрального поля - "дагдан" (вариант) хх .

^х См. табл. LУП - LУш.

^{хх} См. табл. ХLIX № 3,7.

Сохранность: потерт, загрязнен, в углах и по краям прорывы и штопка, бахрома потрепана, есть слинявшие места (красный цвет).

Поступление: приобретено через ГЭК, акт поступления № 54 от 28.X-69 г.

6433 Ш - чувал, текинцы ахальские, I половина - середина XIX в., шерсть, основа и уток - шерсть белая, красители естественные, узел полуторный, уток одинарный, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля - малиново-красный, детали и контуры узора выполнены темно-синим, коричневым, светло-красным и белым цветом.

Основной узор - "чувал-гёль" салорского типа^х.

Сохранность: потерт, нижний край потрепан, загрязнен, незначительные молевые выпалы.

Поступление: акт поступления от 29.IV-1971 г.

6744 Ш - торба, ахалтекинцы, 1926 г.(?), шерсть, основа - шерсть белая, уток - шерсть коричневая, красители смешанные, узел полуторный, уток одинарный, ворсовое ткачество.

103 x 33
Цветовая гамма: фон центрального поля - малиново-красный, детали и контуры узора выполнены светло-красным, вишнево-красным, темно-синим, коричневым, желтым и кремово-белым.

Основной узор центрального поля: "салор-гёль".

Сохранность: потерта, выгорела, дырочки, молевые выпалы, бахрома новая.

Примечание: в акт приема и в книгу поступлений записана со слов инспектора Союза художников СССР (Ашхабад) Атаева Клычмурада: торба, Туркменская ССР, г.Мары, Сарыки. Датирована с его же слов - 1926 г.

Поступление: куплена в г.Ашхабаде закупочной комиссией ГМИНВ - 1971 г., акт поступления от 27.IV.1972 г.

6745 Ш - торба, ахалтекинцы, 1890-е г.г., шерсть, основа и уток - шерсть белая, красители смешанные,

^х См. табл. XXXVШ № 3.

104 х 33 узел полуторный, уток одинарный, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля - малиново-красный, детали и контуры узора выполнены вишнево-красным, алым, коричневым, темно-синим, белым и желтым.

Основной узор центрального поля: "кеджебе" X.
Сохранность: потерта, имеются молевые выпадки шерсти, кромки и углы с мелкими утратами, красители, местами слиняли, бахрома навязана повторно.

Примечание: в акт приема и в книгу поступлений ГМИНВ записано: торба, Туркмения, Молотань, сарыки со слов инспектора Союза художников ТССР (Ашхабад) Клычмурада Атаева, владельца торбы.

Поступление: куплена в Ашхабаде закупочной экспедицией ГМИНВ в 1971 г., акт поступления № 15 от 27.IV.1972 г.

6746 Ш - две башдык XX, текинцы мервские, начало XX в. шерсть, основа и уток - шерсть белая, красители смешанные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: основной цвет - красный двух оттенков - светлее и темнее, контуры и дополнительные узоры выполнены черным, коричневым, белым и желтым.

Орнамент - в виде продольных полос с различными узорами, центральная полоса орнаментирована узором "дурди-гочак" XXX.

Сохранность: обрез по верхнему и нижнему краям, кромки потерты, с небольшими утратами.

Поступление: куплена в Ашхабаде закупочной экспедицией ГМИНВ в 1971 г., акт поступления № 15 от 27.IV.1972 г.

X См. табл. XXXV № 4 и 5.

XX Ковровое украшение на шею лошади.

XXX См. табл. LIU № 2.

6747 Ш - ак-чувал, (парный к № 6748 Ш) текинцы мервские, вторая половина XIX в.

80 х I I5 шерсть, х/б пряжа белая, шеки малиновый, основа и уток - шерсть белая, красители естественные, узел полуторный, уток одинарный, комбинированная техника.

Цветовая гамма: основные цвета: красный, черный, темно-синий, белый.

Орнамент: ворсовые полосы орнаментированы различными узорами, основные элементы - сваленные ромбовидные розетки, рогеобразные завитки - "гочок" и другие узоры, характерные для ак-чувалов X. Нижняя элементная полоса орнаментирована узором "кедже" на бедем фоне (х/б пряжа).

Поступление: куплена в Ашхабаде закупочной экспедицией ГМИНВ в 1971 г., акт поступления № 15 от 27.IV.1972 г.

6748 Ш - ак-чувал (парный к № 6747Ш), техника, материал, орнамент и цветовая гамма совершенно идентичны № 6747 Ш.

75 х I I8
Сохранность: очень сильно потерт и загрязнен, потерт во многих местах до основы и дырочек, боковые кромки потрепаны. Задняя сторона чувала обрезана, пятна, по-видимому, подвергался мойке.

Поступление: то же, что и № 6747 Ш.

23592 КП - торба, текинцы мервские, нач. XX в., шерсть, основа и уток - шерсть белая, красители смешанные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество (парная к № 23593кп).

Цветовая гамма: центральное поле - малиново-красное, детали и контуры узора выполнены светло-красным, темно-синим, белым.

Основной узор центрального поля: "айна-гедь".

Сохранность: потерта, загрязнена, закопчена, подиляла, пятна на оборотной стороне.

X См. табл. LUP; LUS.

Поступление: куплена в Ашхабаде закупочной экспедицией ГМИНВ в 1971 г., акт поступления от 25.IV.1972г.

28598 КП - торба парная № 28592 КП, текинцы мервские, нач. XX в., шерсть, основа и уток - шерсть белая, красители смешанные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество. Технические данные, узор, цветовая гамма совершенно идентичны № 26592 КП.

Сохранность: потерта, загрязнена, закопчена, утраты в углах, бахрома утрачена, пятна на оборотной стороне.

Поступление: то же, что и в № 28592 КП.

28594 КП - торба, ахалтекинцы, конец XIX - нач. XX в., шерсть, основа и уток - шерсть белая, красители смешанные, узел полуторный, уток одинарный, ворсовое ткачество.

121 x 28

Цветовая гамма: цвет фона - глубокий густо-красный, детали узора и контуры выполнены темно-синим, зеленоватым-синим, белым.

Основной узор центрального поля: "секе-гёль" X.

Сохранность: потерта, загрязнена, в углах утраты, левый край с утратами, бахрома навязана вторично.

Поступление: куплена в Ашхабаде закупочной экспедицией ГМИНВ на ашхабадском базаре в 1971 г. Акт поступления от 25.IV.1972 г.

САРЫКСКАЯ КОВРОВАЯ ГРУППА

Ковроделие у сарыков в конце XIX - начале XX вв., как и у многих туркменских племен находилось в состоянии упадка. А.А.Фелькерзам^{XX}, обследовавший в начале XX века многие районы ковроделия писал: "Возможно, что несколько десятков лет назад среди сарыков-ткачики имелись, но в таком

^X См. табл. LII № 5.

^{XX} А.А.Фелькерзам "Старинные ковры Средней Азии". Старые годы 1914 октябрь-декабрь, 1915 - июнь, с. 97.

случае они только копировали салорские рисунки и производили невысокого качества ковры".

Сарыкские мастерицы употребляли двойной ворсовой узел и двойной прогон утка. Для ворса употребляли шерсть, шедк, $\frac{1}{6}$ пряжу. Употребление хлопчатобумажных нитей для белых деталей узора отличало пендинские (салорские и сарыкские ковровые изделия) от текинских; шедк, окрашенный в мадиновый и синий цвета, употребляли (также в небольших количествах) в деталях орнамента. Хорошие качества шерсти местных пород овец (хорчи, пенде) придавали сарыкским изделиям мягкость, бархатистость и особый блеск.

Плотность ковровой ткани в сарыкских изделиях неравномерна: в постилочных коврах 1760-3400 узлов в 1 дм²; в чувалах и торбах 3100-5000 узлов в 1 дм². Высота ворса значительно выше, чем у текинских и достигает 6 мм. Общая цветовая гамма сарыкских изделий темнее, чем у текинцев и салоров. В торбах и чувалах фон бывает глубоким густо-вишневым, в энси сгущается до красновато-коричневых, фиолетово-коричневых тонов.

Сарыкские ковры и ковровые изделия орнаментируются определенным набором племенных узоров, основными из которых являются "сары-гёль" (или "пенде-гёль"), "чемче-гёль" - для центрального поля и узоры "нальдаг", "коджанак" и многочисленные варианты узоров "келле" и "гочак" для каем и элементов (см. табл. XI, XII, XIII).

В коллекции ГМИНВ сарыкских ковровых изделий - 17 экземпляров:

торб	6 экз.
чувалов	5 экз.
энси	4 экз.
гапылык	1 экз.
фрагмент	1 экз.

Из чувалов типичным для старых сарыкских ковровых изделий является чувал 474ЭШ, датируемый I половиной XIX века.

Очень гармонично построен узор центрального поля, состоящий из правильных рядов "сарык-гёлей" и промежуточных, более мелких медальонов "чувал-гёлей". Композиция, построенная на соотношении широкого центрального поля и относитель-

тельно узких рядов обрамляющих каем, также характерна для старых ковровых изделий.

Каймы состоят из нескольких рядов: широкая средняя орнаментирована типично сарыкским узором "нальдаг". Нижний и верхний элем орнаментированы узором, напоминающим геометризацию человеческие фигуры. Типичный сарыкский орнамент, цветовая гамма (глубокие вишневые тона с небольшими добавлениями черно-синего, красного и белого) и технические данные - двойной узел при двойном утке, не оставляют сомнений в племенной принадлежности данного чувала.

По качеству шерсти (шелковистая и блестящая), качеству красителей (естественные: все тона глубокие, сочные) добротности работы, гармоничности узора, пропорциональному соотношению центрального поля и каем, состоянию сохранности (сильно потерта поверхность, ворс прилег в одну сторону, истончился, заострился его окончание), чувал можно датировать I половиной XIX века. По узору данному чувалу аналогичны № I408Ш, NI411Ш, но они худшего качества выработки, красители здесь смешанные, датируются чувалы концом XIX - началом XX вв.

Два чувала - I484Ш и I450Ш орнаментированы по центральному полю узором "салор-гёл" при сарыкской технике. Явление заимствования сарыками узоров из салорских ковров и ковровых изделий (как уже говорилось ранее), наблюдалось в конце XIX - начале XX вв., когда ковродение принимает товарный характер, а ковры и ковровые изделия салоров благодаря своим высоким техническим и художественным качествам пользуются большим спросом.

Три сарыкские торбы: I079Ш, I099Ш, I447Ш аналогичны по составу узора, по пропорциям и композиции узора.

Рисунок центрального поля "кеджеве" X и узоры каем XX принадлежат салорам, но, по-видимому, были широко распространены в конце XIX века у сарыков по изложенным выше причинам. Торбы выполнены двойным узлом при двойном прогоне утка, кроме того, применение хлопчатобумажной пряжи и шелка

X Табл. XXXVШ - № 4.

XX Табл. XXXIV - № 8.

в деталях узоров также характерны для сарыков. Цветовая гамма - типично сарыкская: основной фон центрального поля вишнево- или фиолетово-красный, контурные обводки выполнены черной шерстью, небольшие дополнения - "микрустации" в узоре - белой хлопчатобумажной пряжей и голубым шелком. Признаком сарыкской принадлежности является также длинная сине-черная бахрома, украшающая нижний край торб. Красители смешанные. Из всего вышеизложенного можно сделать вывод: данные торбы выполнены сарыкскими мастерицами по салорским образцам скорее всего для рынка в конце XIX - начале XX вв.

Торба I27I Ш стоит особняком. На ее центральном поле узор "ак-су" ("белая вода") характерный как для салоров X, так и для текинцев XX - основная кайма - "нальдаг" - сарыкская XXX (По устным сведениям А.А.Марущенко такой узор в кайме является типично сарыкским); признаками сарыкского происхождения являются также техника (двойной узел при двойном утке), цветовая гамма и длинная черная бахрома; следовательно, можно сделать вывод, что торба выполнена сарыкской мастерицей по салорскому образцу.

Фрагмент 841Ш (лицевая часть хурджина?) имеет квадратную форму, на центральном поле расположен в виде горизонтальных полос узор "пейкам", встречающийся как у сарыков XXXX, так и текинцев. На элеме - широкая полоса узора "гочак" - сарыки XXXX.

Основные узоры - сарыкские, техника также сарыкская, в деталях узора применена хлопчатобумажная пряжа и шелк, следовательно, фрагмент несомненно сарыкского происхождения;

Галпык 2126Ш также отличается смешанными признаками (сарыкскими и йомудскими). Галпык имеет П-образную форму;

X Табл. XXXVШ - № 9; Дудин С.М. табл. I № 14.

XX Табл. L П № 7.

XXX Табл. XL № 9, 10.

XXXX Табл. XLШ № 7, 9 таблица идет под общим названием "Узоры хурджинов".

XXXXX Табл. XLШ № 16.

узор центрального поля - "овадан-гыра" Йомудский; белый фон центрального поля и первой каймы - также характерный Йомудский признак; техника - двойной узел при двойном утке характерна для сарыков и отчасти для Йомудов. С другой стороны в альбоме А.А.Боголюбова (табл. 5) гапылык с идентичным узором представлен как сарыкский. Кроме того, имеются такие признаки сарыкской принадлежности, как кисти с бело-голубыми бусами, применение шелка и хлопчатобумажной пряжи (вкрапления в деталях орнамента), что не встречалось у Йомудов и было характерно для сарыков^х.

Две торбы I379ш и I429ш совершенно аналогичны друг другу по узору, а также группе торб сарыкской работы (№№ I079ш, I099ш, I447ш).

Узор центрального поля "кеджебе" садорского происхождения, узоры каем частично сарыкские, частично текинские.

Технические признаки: полуторный узел при двойном утке, высокая плотность, медкий узел, низкая стрижка ворса дает возможность предположить текинскую работу по сарыкскому образцу.

По внешнему виду: темная, "мрачная" цветовая гамма, длинная черная бахрома; также учитывая то, что узор "кеджебе" встречается на сарыкских торбах (уже упоминавшиеся торбы I079ш, I099ш, I447ш) - эти торбы можно отнести к сарыкским.

КАТАЛОЖНЫЕ ДАННЫЕ

84Iш - фрагмент коврика (капа?). Сарыки, конец XIX - нач. XX вв., шерсть, шелк, основа - шерсть белая, уток - шерсть красно-малинового цвета. Красители смешанные. Узел - двойной, уток - двойной, ворсовое ткачество.

^х См. В.Г.Мошкова "Ковры народов Средней Азии", с.132; А.А.Боголюбов "Ковровые изделия Средней Азии". Вып. I и II СПб., 1908-1909; табл. 5, а также устные сведения, полученные от А.А.Марущенко, который считает черные кисти и бело-голубые бусины характерным признаком сарыкской работы.

Цветовая гамма: фон центрального поля малиново-красный, детали и контуры узоров выполнены черным, красным, светло-коричневым и белым.

Основной узор центрального поля: "пейкам".

Сохранность: потерт, медкие выпады шерсти, в левом нижнем углу медкий прорыв, верхний и нижний края потрепаны, по нижнему краю несколько разрывов, углы утрачены.

Примечание: имеются старые инвентарные номера: 4285ш; 4750.

Поступление: приобретен у гр. Дашперова по счету от I3.X 1938 г.

I079ш - торба, сарыки, конец XIX - нач. XX вв., шерсть, х/б пряжа, основа и уток-шерсть буровато-белая, красители смешанные. Узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля - красновато-лиловый, детали и контуры узора выполнены черным, розово-малиновым, желтым, терракотово-красным и белым.

Основной узор центрального поля - "кеджебе".

Сохранность: загрязнен, медкие утраты ворса, углы потрепаны, зашты; бахрома потрепана, отдельные участки ее утрачены.

Примечание: имеется старый инвентарный номер: 688 МК.

Поступление: предположительно поступил в 1919 году: записан в инвентарную книгу ГМИИВ рядом с другими коврами, поступившими в 1919 г., запись сделана в 1939 г. Точных сведений о поступлении не обнаружено.

I099ш - торба, сарыки, конец XIX - нач. XX вв., шерсть, шелк, х/б пряжа, основа - шерсть белая, уток - шерсть коричневая. Красители смешанные. Узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля коричнево-красного цвета, детали и контуры узора выполнены ярко-красным, малиново-красным, черным; белым - х/б пряжа, желтым и голубым - шелк.

Основной узор центрального поля - "кеджебе".

Сохранность: имеются незначительные молевые

утраты ворса, кайма с боков слегка отпоролась, верхняя кайма загрязнена.

Примечание: имеется старый инвентарный номер - 1008Ш. Прежняя атрибуция: мафрач пендинский. Туркмения, XIX в. (запись в инвентарной книге ГМИНВ).

Поступление: поступил из Госфонда по акту № 578 от 31.01.1927 г.

1271Ш - торба, сарыки, конец XIX - нач. XX вв., шерсть, х/б пряжа. Основа - шерсть белая, уток - шерсть коричневатая. Красители смешанные. Узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля вишнево-красный, детали и контуры узора выполнены светло-красным, черным, белым.

Основной узор центрального поля: "ак-су".

Сохранность: загрязнен, слегка потерт по углам и краям, нижняя кромка обрезана и распускается, кайма потрепана, местами оборвана.

Примечание: имеется старый номер КП 4671. Прежняя атрибуция: мафрач сарыкский. Туркмения. XIX в. - (запись в инвентарной книге ГМИНВ).

Поступление: приобретен в комиссионном магазине Муссура, счет от 27.09.1930 г.

1805 Ш - энси, сарыки, конец XIX - нач. XX вв., шерсть, шелк, основа - шерсть белая, уток - шерсть серо-коричневая. Красители смешанные. Узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля коричневато-лиловый, детали и контуры узоров выполнены terraотто-вым, бежевым, розовато-малиновым, зеленоватобурым, черным и белым.

Основной узор центрального поля - "дагры дарак".

Сохранность: загрязнен, имеются молевые выпавы шерсти, медкие дырочки по нижней паласной

части, бахрома обтрепана и частично оборвана, слева ниже середины у каймы медкие дырочки. до 1926 года принадлежал Строгановскому училищу. Передан в ГМИНВ из Центрального хранилища Государственного музейного фонда по акту № 492 от 18.05.1926 г.

1868Ш - энси, сарыки, конец XIX - нач. XX вв., шерсть, шелк, х/б пряжа, основа - шерсть белая, уток - серо-коричневый. Красители искусственные. Узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля коричнево-лиловый, детали и контуры узора выполнены малиновым, terraоттовым и белым.

Основной узор центрального поля - "дагры-дарак".

Сохранность: сильно загрязнен, молевые выпавы шерсти, дырочки по нижнему паласному краю.

Примечание: имеются старые инвентарные номера: 900AA, П; № 3018. Внизу на оборотной стороне надпись чернильным карандашом: инвентарный номер И-1868.

Поступление: до 1926 года принадлежал Строгановскому училищу. Передан из Центрального хранилища Государственного музейного фонда по акту № 492 от 18.05.1926 г.

1879Ш - торба, сарыки(?), конец XIX - нач. XX вв., шерсть, основа - шерсть сероватая, уток - шерсть, окрашенная в темно-красный цвет, красители смешанные. Узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля малиново-красный, детали и контуры узора выполнены terraотто-красным, коричневым, темно-синим, белым.

Основной узор центрального поля "кеджебе"

Сохранность: слегка потерта, покороблена, есть небольшие молевые выпавы, слегка выгорела и загрязнена.

Примечание: имеется старый инвентарный номер 1689а, внизу неразборчиво. Прежняя атрибуция: мафрач пен-

- динский (сарыкский?), Туркмения, XIX век.
- Поступление:** Предположительно поступил в музей в 1920 г. Сведений об источнике поступления не обнаружено.
- I403Ш - чувал лицевая сторона, сарыки, конец XIX - нач. XX вв., шерсть, х/б пряжа, основа - шерсть белая, уток - шерсть коричневая. Красители искусственные. Узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.
- Цветовая гамма:** фон центрального поля красновато-коричневый, детали и контуры узора выполнены темно-синим, красным, желтым и белым.
- Основной узор** центрального поля - "сарык-гёль".
- Сохранность: сильно потерт, загрязнен, имеются прорывы по нижней части и по боковым краям. Пыля. Изменения цвета красителей (выгорели).
- Примечание:** имеются старые инвентарные номера 898ААП, 3012. Пренная атрибуция: чувал пендинский. Туркмения, XIX в. (запись в инвентарной книге ГМИНВ.)
- Поступление:** Передан из Госфонда, акт № 492 от 18.05.1923 г.
- I411Ш - чувал, сарыки, начало XX в., шерсть, х/б пряжа, основа - шерсть белая, уток - шерсть серо-коричневая. Красители смешанные. Узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.
- Цветовая гамма:** фон центрального поля красновато-коричневый, детали и контуры узора выполнены черным, малиновым, ярко-красным, темно-синим и белым.
- Основной узор** центрального поля: "сарык-гёль".
- Сохранность: сильно потерт, загрязнен, имеются выпадения шерсти, кромки потрешаны, в верхних углах грубо защитные разрывы 18 см и 5 см.
- Примечание:** имеются старые инвентарные номера 898аап, № ф 3007.
- Поступление:** получен из Центрального хранилища Государственного музейного фонда по акту № 492 от 18.05.1923 г.

- I429Ш - торба, сарыки (?), конец XIX - нач. XX вв. шерсть, основа - шерсть серая, уток шерсть малиново-красная. Красители искусственные. Узел подуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.
- 100 x 86
- Цветовая гамма:** фон центрального поля темный малиново-красный, детали и контуры узора выполнены коричневым, терракотово-красным, черным и белым.
- Основной узор** центрального поля: "кеджебе".
- Сохранность: слегка потерт и загрязнен, имеются молевые выпадения, бахрому обтрепана и местами оборвана, повреждены углы справа - верхний и нижний.
- Примечание:** имеются старые инвентарные номера 690МК, И429. Пренная атрибуция: мафрак пендинский (?) (сарыкский), Туркмения, XIX век. (Запись в инвентарной книге ГМИНВ)
- Поступление:** предположительно, поступил в ГМИНВ по акту от 30.08.1919 года (точных сведений о поступлении не обнаружено).
- I434Ш - чувал, сарыки, конец XIX - нач. XX вв., шерсть, х/б пряжа, шелк, основа и уток - шерсть белая.
- 165 x 97
- Красители смешанные. Узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.
- Цветовая гамма:** фон центрального поля темно-вишневый, детали и контуры узоров выполнены малиново-красным (шелк), ярко-красным, черным и белым (х/б пряжа).
- Основной узор** центрального поля: "салор-гёль".
- Сохранность: загрязнен, по верхней кромке незначительные надрывы, дырочки, по боковым краям также небольшие дырочки и выпадения шерсти.
- Примечание:** имеется старый инвентарный номер 896аап.
- Поступление:** получен со склада Северной компании, 1919 год.
- I447Ш - торба, сарыки, конец XIX - нач. XX вв., шерсть, шелк, х/б пряжа, основа и уток - шерсть кремово-серая, Красители смешанные. Узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.
- 125 x 85
- Цветовая гамма:** фон центрального поля темно-малиновый, де-

тали и контуры узора выполнены темно-синим, коричневым, голубым (шелк) и белым.

Основной узор центрального поля: "кеджебе".

Сохранность: слегка выгорел, загрязнен, закопчен, задняя сторона сильно загрязнена, слева оторвана, бахрома почти полностью оборвана, в ворсе имеются мелкие выпадки; центральная часть деформирована от длительного использования.

Примечание: имеется старый инвентарный номер IOIOBKШ.

Старая атрибуция: мафрач пендинский, Туркмения, XIX век. (Запись в инвентарной книге ГМИНВ).

Поступление: получен из Государственного музейного фонда по акту № 578 от 31.01.1927 г.

I450Ш - чувал, сарыки, конец XIX - нач. XX вв., шерсть, х/б пряжа, шелк, основа - шерсть белая, уток - шерсть серая. Красители смешанные. Узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля темно-красный, детали и контуры узора выполнены черным, ярко-красным, розово-красным и белым.

Основной узор центрального поля - "салор-гель".

Сохранность: сильно загрязнен, верхняя кромка выгорела, имеются молевые выпадки шерсти.

Примечание: имеются старые инвентарные номера: № 890ааП, № фонда ЗО17.

Поступление: получен из Госфонда по акту № 492 от 18.05.1926 г.

I459Ш - энси, сарыки, XX в., шерсть, х/б пряжа, основа - шерсть белая, уток - шерсть сероватая. Красители искусственные. Узел - двойной, уток - двойной, ворсовое ткачество, углубленная стрижка белой х/б пряжи.

Цветовая гамма: фон центрального поля лилово-коричневый, детали и контуры узора выполнены терракотовым, коричневым, белым, черным.

Сохранность: ковер сильно загрязнен и запылен, бахрома внизу потрепана, с утратами, немного ниже центра слева дырочка.

Примечание: в правом верхнем углу старая бумажная наклейка с трудно различимым номером - 217 (?). На паласной части внизу с оборотной стороны найдены чернильным карандашом: 500.

Поступление: передан из склада Центротекстиля (из коллекции Мориса Филиппа) - акт № 30 от 30.08.1919г.

2126Ш - гапылык, сарыки, начало XX в., шерсть, шелк, х/б пряжа. Основа - шерсть белая, уток - шерсть серая. Красители искусственные. Узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля белый, детали и контуры узора выполнены ярко-красным, мадиновым, темно-синим, желтым, коричневым.

Основной узор центрального поля - "овадан-гыра" х.

Сохранность: загрязнен, боковые кромки потерты.

Примечание: имеется старый инвентарный номер: 3902Ш.

Поступление: привезен закупочной экспедицией ГМБК из Средней Азии в 1936 г.

4622Ш - энси, сарыки, начало - середина XIX в., шерсть, х/б пряжа, основа - шерсть белая, уток - шерсть коричневая, красители естественные. Узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество. Углубленная стрижка ворса из белой х/б пряжи.

Цветовая гамма: фон центрального поля коричнево-лиловый, детали и контуры узора выполнены розовым, терракотовым, черным и белым.

Основной узор центрального поля - "догры-дарак".

Сохранность: нижняя кайма и бахрома оборвана почти целиком, небольшие потертости по нижней части с выпадками ворса.

Поступление: передан из Дирекции художественных выставок и панорам (закуплен через ГЗК) акт от 14.02.1961 г.

Х См. табл. L XII № 17; данный узор приводится у Сауровой Г.И. "Современный туркменский ковер и его традиции", Ашхабад, 1968, с. 16 под названием "дарак" и "керлич".

4743 Ш - чувал, сарыки, I половина XIX в., шерсть, х/б пряжа, основа - шерсть белая, уток - шерсть сероватая. Красители естественные. Узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.

152(156) × 105

Цветовая гамма: фон центрального поля темный, коричневатовишневый, детали и контуры узора выполнены светло-красным, малиново-красным, коричневым, темно-синим и белым.

Основной узор центрального поля - "сарык-гель".

Сохранность: сильно потрепан по верхнему и нижнему краю, распускается, имеются молевые выпады шерсти, по нижнему краю имеется разрыв в 10 см с подведенной с изнанки заплаточкой, по средней части имеется несколько небольших надрывов, некоторые реставрированы, имеются утраты в углах, деформация по вертикали от длительного пользования.

Примечание: старая атрибуция: "ковер пенди, Туркмения, XIX век". (Запись в инвентарной книге ГМИНВ).

Поступление: закуплен через РЭК у владельца Экимян, акт № 7694 от 10.07.1962 г.

ЙОМУДСКАЯ КОВРОВАЯ ГРУППА

Йомуды - одно из многочисленных, экономически сильных туркменских племен. Они сформировались позднее, чем древние /огузские/ племена, Абдул-Гази-Багадур-хан-Хивинский /XIII в./ приводит сведения, что племя Йомуд рассеяно по восточному побережью Каспия и в Хивинском ханстве. Основное расселение йомудов на территории СССР не изменилось и в настоящее время.

Г.И.Карпов^х еще в 1981 году сообщал следующие сведения: "Среди туркменских племен, живущих в ТССР, йомуды по своему численному составу занимают второе место... Размещены они в следующих местах: Куня-Ургенч - 11.000 чел., Тах-

^х Г.И.Карпов, "Йомуды" /краткий исторический очерк/. Туркменоведение, № 7-9, 1981, с. 69.

та - 32.000, Ильялы - 15.500, Казанджик - 14.500, Атрек - 16.500 и Красноводский р-н - 22.500... До настоящего времени йомуды, хотя и в слабой степени, сохранились родовое деление".

В состав йомудов входят не только племена тюркского /огузского/ происхождения, но и племена арабского происхождения: ата, ходжа, ших, сеид, махтум. В процессе переселения, которое происходило в XIII в., часть йомудов осталась в Прикаспии, это так называемые западные, прикаспийские йомуды; другая часть откочевала на северо-восток, в район Ташауза - ашаузские йомуды. Основа орнаментики обеих групп общая, но в элементах орнамента имеются отличия, характерные для этих групп.

К йомудам по орнаментике примыкают некоторые племенные группы, соседние с ними, испытывавшие влияние со стороны более сильных экономически йомудов: огурджалинцы, чоудоры, игдыры и другие.

Большинство йомудов вели подукочевой образ жизни, занимаясь наряду с разведением скота, земледелием и рыбной ловлей (прикаспийские йомуды). Ковры и ковровые изделия йомуды изготавливали не только для семейного употребления, но и для продажи: йомудские ковры и ковровые изделия встречаются в северных и северо-восточных районах Средней Азии /у казахов, кара-калпаков, узбеков/.

У йомудов наряду с обычными для всех племен видами ковров и ковровых изделий сохранились изделия, совершенно исчезнувшие у других племен, например, полный комплект убранства свадебного верблюда: асмалык, дүё-башлык, дүё-халык и др. ^х

Йомудские ковровщицы использовали и полоторный и двойной ковровый узел при двойном прогоне утка. Часто ковровщицы в одном изделии применяли оба вида узла: на центральном поле - полоторный, а на краях для большей прочности - двойной узел.

Плотность вязки узлов в йомудских коврах и ковровых изделиях средняя: в постилочных коврах от 1200 до 2500 узлов в дм².

^х В.Г.Мошкова, "Ковры народов Средней Азии", с. 161.

Йомудская ковровая группа в ГМИНВ характеризуется довольно большим разнообразием изделий. В ней насчитывается:

Ковры	- 6 экз.
Паласы	- 8 экз.
Энсы	- 1 экз.
Торбы	- 8 экз.
Чувалы	- 5 экз.
Асмалыки	- 6 экз.
Намазлык	- 1 экз.
Медких ковровых изд.	8 экз. (торбочка - I, укуч- ки - I, иклик - I)

Ак-юп (дорожка)	- 1 экз.
Торба безварсовой техники	- 1 экз.
Кошмы	- 18 экз.
Урджинны	- 2 экз.

Йомудские ковры по орнаментике делятся на две группы: ковры № 4799 Ш, I48I Ш, I428 Ш орнаментированы по центральному полю узором "дырناق-гёль", ковры № I425 Ш, I286 Ш, I304 Ш - узором "кавса-гёль".

Из всей группы по художественным и техническим качествам выделяется ковер № 4799 Ш. Кроме характерного для йомудов узора центрального поля "дырناق-гёль" /табл. LIX, № 4, 5/ он орнаментирован старинными йомудскими узорами "овадан-гыра" (стилизованый лист винограда, оторвавшийся от стебля) - /табл. L Ш № 17, 19/ и "сары ичян" /табл. LXV № 2I/. На верхнем и нижнем элементах расположен очень интересный узор в виде стилизованных бабочек, в варианте встречающегося на элементах именно старых йомудских ковров (упрощенный вариант см. в табл. LXVI № I4).

Характерность узоров, цветовой гаммы, техники не оставляет сомнений в том, что данный ковер выполнен йомудской мастерицей.

Спокойное, уравновешенно-ритмичное расположение гёлей, монументальность, четко проработанный узор, классический и выдержанный во всех деталях, хорошее качество шерсти и красителей (естественные), создающих впечатление глубины и объемности орнамента, поверхностный блеск шерсти, прилегание ворса в одну сторону, говорящие о длительном пользова-

нии ковром (но бережном к нему отношении) - все эти признаки дают возможность датировать ковер XVIII веком (датировка владельца) - I пол. XIX века. Два других ковры с "дырناق-гёлем" датированы концом XIX - началом XX вв.

Из трех йомудских ковров с "кавса-гёлем" № I304 Ш датирован серединой XIX века, а № I286 Ш и I425 Ш второй половиной XIX в.

В йомудскую же ковровую группу входят два паласа - I288 Ш и I407 Ш - оба паласа орнаментированы характерным для йомудов паласным узором, предположительно датированы серединой - концом XIX века. Кроме того, к этой же группе принадлежит и попона паласной техники на войлочной подкладке № 3708 Ш.

Торбы I229 Ш, I380 Ш, I419 Ш, I089 Ш

Йомудские торбы отличаются от торб других племен размерами: они уже и длиннее по горизонтали. Торбы № I229 Ш, I380 Ш почти аналогичны по узорам, центральное поле обеих торб орнаментировано медальонами "дырناق-гёль" (табл. LIX № I, 2). Это очень эффектный узор в виде ромбов, с четким как бы прочеканенным крючкообразным обрамлением. Средняя широкая кайма орнаментирована узором в виде овалов с рогообразными завитками по бокам, помещенными в прямоугольничках с белым, темно-красным и темно-синим фоном.

По характерности узора и техническим данным: полуторный узел, двойной уток (по кромке - узел двойной), невысокая плотность - данные торбы несомненно йомудского происхождения; красители в № I229 Ш - естественные, цветовая гамма сочная, глубокая; у торбы с № I380 Ш все цвета сероватые, тусклые, хотя нет следов смявшейся или выгоревшей поверхности. Сохранность торбы № I229 Ш довольно плохая, а I380 Ш: слегка потерта, загрязнена, бахрома утрачена, но на обратной стороне сохранились отдельные волоски - как бы "пушок" на спряденных нитях, которые обычно стираются от длительного пользования торбой. Следовательно, можно датировать торбу № I229 Ш первой половиной XIX века, а I380 Ш концом XIX - началом XX вв.

Чувалы I377 Ш, I40I Ш, I44I Ш, 2I22 Ш

Первые три чувала однотипны по орнаментации, компози-

ции расположения узора и всем другим художественным и техническим качествам.

Основным элементом узора центрального поля является "чувал-гёль" (см. табл. L XI - сарыки), промежуточным - упрощенные варианты узора "чарх-палак" или "чемче" (салорский и текинский узоры). Чувал 2122 III орнаментирован по центральному полю типичным йомудским узором "гочак" (рога) или "секиз келде" ("восемь голов") /табл. L XV III № 12/. Средние каймы орнаментированы также йомудским узором "сары-ичян" /табл. L XV № 21/.

Нижняя часть чавалов - довольно широкий ворсовой элем - не орнаментирован; в верхней части, в некоторых случаях (№ 1877 III, 1401 III, 1441 III) имеется узор, имитирующий шерстяной шнур.

Технические данные: полуторный или двойной узел при двойном прогоне утка. Плотность вязки узлов колеблется от 1800 узлов до 2500 узлов в I дм².

Основные узоры данных чавалов характерны для орнаментации йомудских ковровых изделий. Все второстепенные узоры и технические данные также типично йомудские: красители всех чавалов смешанные, они датируются концом XIX - началом XX вв.

Асмалыки 1085 III, 1090 III, 1404 III, 2114 III, 2121 III, 2130 III

Асмалыки, как уже говорилось выше, сохранились только у йомудов и соседнего с ним племени огурджалинцев. Они представляют собой парные пятиугольные коврики, которые украшали спины верблюдов. Композиция узора обычно подчинена форме асмалыка; наиболее распространенными узорами асмалыков являются медальоны "догаджик", "гочак" и "эрре-гёль" /см. табл. L XV III № 1, 6, 8, 9, 12/, вписанные в ромбовидную сетку, образованную узором "гапырга" /см. табл. L XVI № 1, 2, 4, 13/. Кайма обрамляет центральное поле с трех сторон (с нижней и боковых). С боков и снизу асмалыки украшались бахромой из разноцветных кистей.

В коллекции йомудских ковровых изделий имеется один асмалык - 1085 III - который является уникальным и датируется XV III веком. На центральном поле в ячейки ромбовидной сетки вписаны фигурки птичек, сидящих на дереве. С трех сторон

центральное поле обрамлено тремя каймами: средняя, широкая, орнаментирована узором в виде извивающейся виноградной лозы с закрученными спиралью листьями в изгибах стебля. Это, по-видимому, старинный вариант (узор еще слегка геометризован) широко распространенного в каймах йомудских ковров и ковровых изделий узора "овадан гыра" (табл. L XIII № 3, 17).

Аналогичные данному асмалыки, датируемые XV III веком, имеются в Музее этнографии народов СССР в Ленинграде. Данный асмалык воспроизведен:

В.Г.Мошкова "Ковры народов Средней Азии" Ташкент, 1971 г., с. 172.

В.Г.Мошкова "Племенные гёлы в Туркменских коврах". Советская этнография, № I-1946 г.

Ф.В.Гогель "Туркменский ковер". Путеводитель по выставке. Москва. 1927 г., с. 7, ил. 2 (датируется началом XIX века).

В инвентарной книге ГМИНВ записано: "осмолдук йомудский. Туркмения. XV III век".

Данный асмалык датируется XV III веком по сл. признакам:

- 1). Реалистический, мало геометризованный (следовательно, старинный) характер узора центрального поля и основной каймы, зооморфные изображения. В.Г.Мошкова^x по этому поводу пишет: "Среди узоров, специально употребляемых для украшения асмалыков, наиболее старинны зооморфные".
- 2). Естественные красители, тщательность проработки, состояние сохранности.
- 3). По аналогии с асмалыками, имеющимися в Государственном музее этнографии. (Ленинград).

Асмалыки 1090 III, 1404 III, 2121 III орнаментированы по центральному полю узором "догаджик" или "ашик" /табл. L XV III № 7 и L XIX № 7/ В.Г. Мошкова^{xx} пишет: "Современные осмолдуки украшаются часто орнаментом "ашик", который заполняет все центральное поле осмолдука. Сравнительный анализ доказывает, что эле-

^x В.Г.Мошкова. "Ковры народов Средней Азии" (с. 171)

^{xx} В.Г.Мошкова. "Советская этнография" № I-1946 г. "Племенные гёлы в Туркменских коврах" (с. 157)

мент "ашик" - это более позднее воспроизведение старого узора с изображением птицы".

Асмалдыки № 1090 Ш, 1404 Ш, почти идентичны по узору и пропорциям, в 2121 Ш есть некоторые отличия: так если узор средней каймы двух первых - вариант "догаджик" /табл. L XIII № 15/, то в 2121 Ш - узор "сырга" /табл. L XIV № 8/, а в нижней части выделен элемент, орнаментированный вариантом узора "гапырга" /табл. L XVI № 1, 2/. Все узоры типичны для йомудов, технические данные также. Красители № 1404 Ш естественные, цветовая гамма глубокая, сочная.

Асмалдыки 2114 Ш, 2130 Ш

2130 Ш - орнаментирован узором "ак-нагыш", 2114 Ш - узором "гапырга" /табл. L XVI № 1, 2/ данный узор характерен для соседей йомудов, племени огурджалинцев, живущих на юго-восточном побережье Каспийского моря.

В.Г.Мошкова^х: "асмалдыки с узором "гапырга" ковроведы считают огурджалинскими".

В альбоме А.А.Богодубова на табл. XV помещен асмалдык с таким же рисунком, названный огурджалинским (с острова Челекен). Огурджалинским же числится в музейной инвентарной книге № 1404 Ш, орнаментированный узором "догаджик".

Одним из самых ценных экспонатов в коллекции туркменских ковров является огурджалинский намазлык XV века № 1292 Ш. Намазлыки - молитвенные коврики - встречаются очень редко.

Намазлык обычно имеет прямоугольную форму с характерным скосом верхних углов, имитирующим форму арки михраба. Композиция узора центральной поля соответственно повторяет эту конструкцию.

В центре намазлыка расположена вертикальная полоса узора "ак-нагыш" /табл. L XII, № 4/; две широкие вертикальные полосы по бокам центральной орнаментированы узором в виде креста с ромбом в центре, напоминающим вариант узор "буйнуз" /табл. L XXXI № 3, 4/, характерного для йомудских паласов.

Названные узоры, по-видимому, были классическими узорами йомудских (огурджалинских) намазлыков. В книге В.Г.Мошковой "Ковры народов Средней Азии..." на с. 24 илл. 2 помещен

^х В.Г.Мошкова "Ковры народов Средней Азии..." с.172.

намазлык с теми же узорами в несколько иной композиции.

Все три вертикальные полосы сходятся сверху и поддерживают прямоугольник со срезанными верхними углами; в нем на белом фоне расположен очень интересный старинный узор в виде дерева с отходящими отростками и роговидными завитками. Подобный же узор помещен и в двух прямоугольниках в нижней части намазлыка. Верхняя часть центрального поля орнаментирована узорами "гуш-дырناق" /табл. L XVI № 5/; (гуш-птица, дырناق-когти), Узоры обрамляющих каем - "ата-нак", "ок-гози", "гыяк" - также входят в комплекс йомудских узоров.

Итак, мы видим, что все узоры классические, характерные для йомудов (или огурджалинцев). Красители намазлыка, несомненно, растительные, цветовая гамма отличается обилием белого цвета, что является косвенным доказательством его огурджалинского происхождения - С.М.Дудин^х: "Среди йомудских медких ковровых изделий довольно резко выделяются асмалдыки, в которых доминирующим цветом является белый, этот тон служит фоном орнаментной уборки. Эти асмалдыки мне определено называли огурджалинскими".

Намазлык воспроизведен в путеводителе по выставке Ф.В.Гогеля "Туркменский ковер" Москва 1927 г., где он определен как огурджалинский и датирован концом XV века.

Фрагмент 4669 Ш

В нашей коллекции имеется также очень интересный фрагмент - половина энси (или аятдыка?). Это узкая, длинная полоса, сшитая посередине из двух кусков, общий размер 135х445. По коричневато-красному фону горизонтальными рядами расположены ряды "арочек", заканчивающихся рогообразными навершиями; в арочки вписаны половинки фигур "дога" или "ашик" /табл. L XVI № 12/. Кайма состоит из чередующихся по цвету крестообразных фигур "буйнуз"^{хх}.

^х С.М.Дудин. "Ковровые изделия Средней Азии". Сборник музея антропологии и этнографии, т.УП. Л., 1928, с. 128.

^{хх} Подобные узоры см. табл. L XII, № 17 - йомуды и табл. L XXV, № 10 - чоудоры, игрыры, шийки.

Цветовая гамма характерна для йомудских ковровых изделий, шерсть шелковистая, красители естественные, глубоких теплых оттенков, узел полутурный, уток двойной.

По техническим данным, цветовой гамме, сравнительно небольшой плотности, характерности узоров фрагмент можно отнести к кругу йомудских ковров (йомуды, или их соседи шийхи, чоудоры, игдыры), по качеству красителей; добротности выработки, качеству шерсти, состоянию сохранности и уникальности узора возможная датировка — кон. XVII — нач. XIX вв.

Среди йомудских ковровых изделий имеется несколько довольно редко встречающихся изделий — это укуджи № I086 III — чехол для уков (иртовых жердей) и иклик — I420 III — чехол для веретена, орнаментированные узором "гашмрга" /табл. I, XVI № 2/; маленькая торбочка (52x26 см) — I089 III и торба паласной техники 2I15 III и, наконец, 2 дорожки комбинированной техники для украшения и скрепления юрты — "ак-йуп" № I087 III и 2I23 III.

Ак-йуп № I087 III в настоящее время представляет собой коврик, сшитый из трех узких полос; когда-то это была, несомненно, единая узкая дорожка, орнаментированная ворсовым узором на белом гладком (паласном) фоне, выполненном из хлопчатобумажной ткани. Орнамент различный, чередуется отдельными неповторяющимися раппортами: здесь и узоры типа "итик-гуль-хелети" ("цветок с головкой"), и сложные композиции из рогов — "гочак"; фигуры в виде растения с парными веточками, листочками и т.д. Красители естественные, основного цвета узора — красновато-коричневый, терракотовый, темно-зеленый, темно-синий, черный выглядят очень эффектно на белом паласном фоне.

Дорожка, несомненно, выполнена в I половине XIX века, возможно и ранее, об этом говорит и характер сохранности (шерсть в некоторых местах стерлась до основания) и характер красителей (несомненно, естественные) и четкий, классический, расположенный в спокойном, "просторном" ритме узор, и добротность выработки.

Какому из туркменских племен принадлежит дорожка, определить не удалось. В.Г.Мошкова^х: "В орнаментике ковровых

^х В.Г.Мошкова. "Ковры народов Средней Азии" с. I6I

дорожек с белым фоном у многих народов, имеющих юрту и знающих ковроделие, встречается значительное количество одинаковых мотивов. Поэтому исследователи ковроделия Средней Азии часто затрудняются определить, кому принадлежит тот или иной экземпляр дорожки". На рисунке 65 с. I6I помещены фрагменты дорожек подобного типа — йомудских.

С.М.Дудин^х: "Строго говоря, вопрос о том, кто делал йолам описанного сейчас типа следует считать открытым..."

В альбоме А.А.Боголюбова на табл. VIII дана дорожка подобного типа, определенная им, как мервская (текинцы).

Наша дорожка более узкая, орнамент менее сложный, чем в таблицах С.М.Дудина и А.А.Боголюбова, но узор классический, точный, ясный, торжественный, монументальный; несомненно, это хороший старый экземпляр I половины XIX века.

Ак-йуп 2I23 III также орнаментирован различными стилизованными растительными и зооморфными узорами, расположенными отдельными композициями. Техника, которой выполнена данная дорожка, очень интересна: ворсовый узел завязывается на верхнем порядке основы, поэтому узор почти не проступает на оборотной стороне, такая техника характерна для йомудов^{хх}.

К йомудской ковровой группе примыкают изделия чоудорских и игдырских мастериц. Таких изделий в музее — небольшое количество, это две чоудорские торбы № 2I17 III и 2I27 III и игдырский чувал — № I266 III.

И чоудоры и игдыры — это древние огузские племена. Чоудоры с древности обитали в северной части Каспийского моря /полуостров Мангышлак/, значительная часть их впоследствии перекочевала в Ташауз и в настоящее время соседствует с ташаузскими йомудами. Игдыры издавна расселялись отдельными группами в различных районах Туркмении. В результате многочисленных переселений, игдыры разделились: одна часть игдыров обосновалась в пределах Хорезмского оазиса, вторая, также как и чоудоры, осела в Северном Прикаспии.

Чоудоры, игдыры и йомуды имеют много общего, как в технических приемах ткачества, так и в колорите и орнамен-

^х С.М.Дудин. "Ковровые изделия Средней Азии", с. I29-I30.

^{хх} В.Г.Мошкова. "Ковры народов Средней Азии", с. I6I.

тике. Чоудоры и игдыры применяли оба вида коврового узла: двойной и полуторный при двойном прогоне утка. В цветовой гамме чоудорских изделий, как и у Йомудов преобладают глубокие вишнево-красные тона, темно-синего, сине-зеленого, а также белого тонов.

Основным классическим медальоном центрального поля чоудорских изделий является медальон "ортмен" ^х. Это ромбовидный, медкоступенчатый медальон с характерным узором внутри, который состоит из центральной оси в виде стилизованного растения с симметрично расположенными мелкими фигурками, остающимися из пяти-семи прямоугольников. В старых экземплярах имеются дополнения в виде головки с клювиком и хохломом, внизу сбоку - хвостик. В этих фигурках легко опознается стилизованное изображение птицы - племенного тотемного знака, помещаемого на постличных коврах в старину в виде своеобразного герба /см. вступительную часть/.

Чоудорские торбы №№ 2117 III и 2127 III аналогичны по узору, орнаментированы одним и тем же узором "ортмен", о котором говорилось выше, но данный узор выполнен в различных вариантах. В торбе № 2127 III этот узор дан в старинном варианте, в нем ясно различаются фигурки птиц и вся орнаментация торбы сложная, богатая, а цветовая гамма - типичная для чоудоров: довольно большое место в ней занимает темно-коричневый, терракотово-красный, а также белый цвет, который частично служит фоном медальонов, небольшие дополнения выполнены темно-синим цветом. Чистые, прозрачные тона цветовой гаммы производят нарядное впечатление. По богатству цветовой и орнаментальной уборки, по характерности и архаичности узора, по состоянию сохранности данную торбу можно отнести к XV III - началу XIX вв. Орнаментация торбы № 2117 III имеет более геометризованный характер: несмотря на то, что торба выполнена добротной, красители шерсти естественные, ее, по-видимому, следует отнести к концу XIX - началу XX вв. (изменение медальона "ортмен", его геометризация произошла довольно быстро, за 20-30 лет в связи с тем, что ковродение приобрело товарный характер после присоединения Средней Азии к России, т.е. в конце XIX века).

^х См. табл. LXXIII, №№ I, 5, 10.

При атрибуции чувала № 1266 III возникают сомнения в его племенной принадлежности.

Центральное поле чувала орнаментировано "чувал-гёдем", промежуточные элементы центрального поля - "чемче-гёди". Центральное поле обрамлено тремя каймами, средняя из которых орнаментирована узором в виде стилизованного цветка, вписанного в прямоугольнички с красным, синим, светло-синим и белым фоном. В верхней части - узор, имитирующий шнур; в нижней части - элеме - узор, типа "келлеци-гёль" /"цветок с головкой"/, довольно сложный по конфигурации, старинного типа и не имеющий близких аналогий в известных таблицах. Цветовая гамма темная, красно-вишнево-коричневая, довольно большое место занимает светло-красный и белый цвет и небольшое (дополнения) - синий и черно-синий цвет. Технические показатели - узел двойной, уток двойной - возможно, сарыки, йомуды, игдыры.

При консультациях в Ашхабаде получены разнообразные определения: Н.Д.Доводов - сарыки: "чувал-гёль", "чемче-гёль", двойной узел и двойной уток, темная цветовая гамма.

А.А.Марущенко - игдыры.

По-видимому, мнение А.А.Марущенко справедливо, т.к. "чувал-гёль" на центральном поле данного чувала имеет определенное сходство с "сакар-гёль" - игдырским вариантом "чувал-гёль" ^х, а узор центральной каймы сходен с узорами каем на табл. LXXV №№ 15, 16 - игдыры, чоудоры, шийки.

Естественные красители, темная, сдержанная глубокая цветовая гамма, архаичного вида узор на элеме, добротная проработка, состояние сохранности - все эти признаки позволяют датировать чувал I половиной XIX века.

КАТАЛОЖНЫЕ ДАННЫЕ

К О В Р Ы

- 1266 III - Ковер йомуды, II пол. XIX в., шерсть, основа - шерсть серая, уток - шерсть коричневая, красители смешанные. Узел двойной, уток двойной, ворсовое качество.

^х См. табл. LXXIV, № 10.

Цветовая гамма - фон центрального поля вишнево-красный, детали и контуры выполнены желтым, темно- и светло-синим, красным, коричневым и белым.

Основной узор центрального поля; "кавса-гёль".

Сохранность: сильно потерт, боковые кромки сильно потрепаны, бахрома утрачена, имеются молевые выпадения шерсти, мелкие дырочки.

Поступление: передача из склада Центротекстиля, акт № 30 от 30.08.1919 г.

1304 Ш - Ковер. Йомуды. Сер. XIX века. Шерсть, х/б пряжа, основа - шерсть белая, уток - шерсть коричневая, на концах злема - уток х/б, красители естественные, узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля коричнево-красный, детали и контуры узора выполнены темно- и светло-синим, желтым, светло-красным и белым.

Основной узор центрального поля - "кавса-гёль".

Сохранность: потерт, особенно края и злемные концы, бахрома сильно потрепана с утратами.

Примечание: имеется старый инвентарный номер: № 814, № 1304 (нанесен чернилами, плохо различим). В узоре наблюдаются отклонения: в крайней левой части злема деформация "веточек", в боковых частях каймы различная орнаментация "виноградного листа". Воспроизведен в Путеводителе по выставке "Туркменский ковер". Готгельф Ф., Москва, 1927 г.

Поступление: поступил из Главного музейного фонда в 1921 г.
1425 Ш - Ковер. Йомуды. II пол. XIX века. Шерсть, основа и уток - шерсть коричневая, красители смешанные, узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля красновато-коричневый, детали и контуры узора выполнены темно- и светло-синим, белым.

Основной узор центрального поля: "кавса-гёль".

Сохранность: сильно потерт, особенно боковые кромки, бахрома почти полностью утрачена,

имеются молевые утраты ворса.

Примечание: имеется старый инвентарный № 429.

Поступление: Привезен Сухановым из Ломбарда 2.П.1919 г. (запись в инвентарной книге ГМИИВ, Суханов - сотрудник ГМИИВ?).

1428 Ш - Ковер. Йомуды. Конец XIX века. Шерсть, х/б пряжа, основа - шерсть серая, уток - шерсть коричневая, на концах злема - уток х/б, красители смешанные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля вишнево-красный, детали и контуры узора выполнены темно- и светло-синим, светло-красным, желтым, коричневым и белым.

Основной узор центрального поля - "дырняк-гёль".

Сохранность: потерт, загрязнен, на боковых краях надрывы, утраты боковых кромок, утраты бахромы, сильная деформация по вертикали.

Поступление: Поступил из склада Центротекстиля, акт № 30, от 30.Уш.1919 года.

1481 Ш - Ковер. Йомуды, кон. XIX - нач. XX вв. Шерсть, основа и уток - шерсть серовато-коричневая. Красители смешанные, узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля коричневатого-красный, детали и контуры узора выполнены светло-красным и желтым, светло- и темно-синим.

Основной узор центрального поля: "дырняк-гёль".

Сохранность: потерт, загрязнен, боковые кромки потерты, с надрывами, верхний и нижний концы потрепаны, с утратами, в одном из углов реставрация: 12x11, имеются зашивы и реставрации по средней части.

Примечание: имеются старые инвентарные номера: 1163, 838.

Поступление: получен из Государственного музейного фонда. Акт от 8.УП.1926.

4799 Ш - Ковер. Йомуды, I пол. XIX века. Шерсть, основа - шерсть белая, уток - шерсть коричневая, красители естественные. Узел двойной, уток двойной,

285 x 155

ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля вишнево-красный, доподнения и контуры узора выполнены красным, терракотовым, коричневым, белым, синим.

Основной узор центрального поля: "дырняк-гэль".
Сохранность: слегка потерт, помят, бахрома потемнела, (закопчена?), в некоторых местах оборвана.

Поступление: приобретен через ГЭК из коллекции Рувинова Р.Я., акт приема № 9 от 16.1.63.

КОВРОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ

1085 Ш - Асмалык. Йомуды. ХУШ в., шерсть, основа и уток, шерсть белая, красители естественные,
133x83x65 узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля - красный, фон основной каймы - белый, детали и контуры узора выполнены темно-красным, темно-синим, черным.

Основной узор центрального поля - ромбовидная сетка, в ячейки которой вписаны фигурки птичек. Узор средней каймы - извивающаяся виноградная лоза - "овадан гыра" X.

Сохранность: сильно потерт ворс, потерты, потрепаны, оборваны боковые кромки и нижняя бахрома, во многих местах штопка, в двух местах утраты, подшиты куски ковра подходящего цвета, справа вертикальный разрыв заштопан.

Примечание: имеется старый инвентарный номер 808 аап

Поступление: приобретен в магазине Главнауки, акт от 11/ХІ-1925 г.

1086 П Игоалык, I пол. XIX века, шерсть, основа и уток - шерсть серовато-белая, красители естественные, узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: главную роль в цветовой гамме играют коричнево-красные тона, детали и контуры узора вы-

X См. таблицу LXIII № 3, 17.

полнены темно-синим, синим, кремово-белым.

Основной узор центрального поля - "гапырга" ("ребра") X.

Сохранность: сильно потерт, загрязнен, выпадли шерсти, боковые кромки потерты и повреждены.

Примечание: внизу на лицевой стороне на безворсовой части чернильным карандашом нанесена буква или значок: Ш, на оборотной стороне надпись арабскими буквами *۱۳۰۰*. Имеются старые инвентарные номера: 699 кп, 1086 ОСВ. Запись в инвентарной книге ГМИНВ: "кап Йомудский (огурджалинский) Туркмения, XIX в.

Поступление: поступил из Госторга. Сведений о времени и о документе поступления не обнаружено. Предположительно поступил в 1925 году, т.к. соседние записи в инвентаре ГМИНВ датированы 1925 годом.

1087 Ш Ак-Йуп, Йомуды, нач.-середина XIX века, шерсть, х/б, основа - х/б пряжа, уток - шерсть белая, красители естественные, узел двойной, уток одинарный, техника комбинированная.

125 x 52

Цветовая гамма: фон центрального поля кремово-белый, детали и контуры узора выполнены вишнево-красным, терракотовым, темно-синим, темно-зеленым, черным.

Основной узор: узоры различные, в основном геометризованные, растительные, отдельные композиции ритмично повторяются.

Сохранность: шит из трех узких полос (по 13 см), сильно потерт, имеются мелкие дырочки, на одной из полос следы реставрации (3x4) местами сильные потертости ворса, особенно пострадали черная и зеленая шерсть, отсутствуют концы.

Поступление: приобретен в магазине Главнауки, акт от 11/ХІ-1925 г.

1089 Ш - Торба, Йомуды. - сер. Кон. XIX века. Шерсть, основа и уток - шерсть серая; красители смешанные, узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.

52x26 (30)

X См. табл. LXVI № 2.

Цветовая гамма: фон центрального поля лилово-красный, детали и контуры узора выполнены темно-коричневым, темно-синим, терракотовым и белым.

Основной узор центрального поля: "кырк-сырга".

Сохранность: загрязнена, потерта, имеются выпадения шерсти, слева через всю торбочку потек черного цвета, внизу реставрация, (реставрирован музейным реставратором в 1971 году).

Примечание: имеется старый инвентарный номер аа 844. Превышенная атрибуция "Коврик пендинский, Туркмения, XIX в. -/запись в инвентарной книге ГМИНВ/

Поступление: сведений о поступлении в инвентарной книге ГМИНВ нет, в архивных документах сведений не обнаружено. Предположительно поступил в 1920 году.

1090 Ш
116 x 70
Асмалык, Йомуды, кон. XIX - нач. XX вв., шерсть, основа и уток - шерсть серая, красители смешанные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля кремово-белый, фон основной каймы - темно-синий, детали и контуры узора выполнены красным двух оттенков, темно-синим и желтым.

Основной узор центрального поля: "дога", "догаджик" ("ладанка").

Сохранность: сильно загрязнен, бахрома слегка потрелана, незначительные утраты ворса и кистей бахромы.

Примечание: аналогичен № 1090 Ш, 2121 Ш.

Поступление: поступил из Госторга предположительно в 1925-1929 (соседние записи в инвентарной книге ГМИНВ датируются 1925, 1927, 1929 гг.)

1229 Ш
127 x 32
Торба. Йомуды. I пол. XIX века. Шерсть, основа - шерсть белая, уток - шерсть коричневая, красители естественные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля - вишнево-красный, детали и контуры узора выполнены красным, зеленым, черным, белым.

Основной узор центрального поля: "дыркак-гель".

Сохранность: загрязнен, медкие прорывы, утраты по углам и боковым кромкам, верхняя и нижняя кромки утрачены.

Примечание: имеется старый инвентарный номер: аа П 852

Поступление: получен из магазина Главнаука, акт от П.ХИ-25 г.

1266 Ш -
114 x 82
Чувал, игдыры, I половина XIX в., шерсть, основа - шерсть белая, уток - шерсть бурая, красители естественные, узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля коричнево-красный, детали и контуры узора выполнены светло-красным, синим, белым.

Основной узор центрального поля: чувал-гэль

Сохранность: загрязнен, сильно потерты все кромки, по верхнему и нижнему краю надрывы и утраты, ворс потерт, имеются молевые утраты и дырочки, бахрома и значительная часть паласного элеме внизу утрачены.

Примечание: имеется старый инвентарный номер - 4702 МК
Старая атрибуция: "чувал текинский, Туркмения, XIX в." (Запись в инвентарной книге ГМИНВ).

Поступление: приобретен в Кустэкспорте, 1930 год.

1288 Ш
298 x 180
Палас - Йомуды, середина XIX века. Шерсть, основа - шерсть серая, уток - шерсть вишнево-красная, красители естественные

Цветовая гамма: фон центрального поля вишнево-красный, узор выполнен синим, черным, малиновым, светло-красным.

Основной узор центрального поля: "буйнуз" X.

Сохранность: потерт, бахрома с утратами, имеются черные пятна (чернила?), мелкие дырочки.

Примечание: имеются старые инвентарные номера - 1505-в, 587.

Поступление: поступил из склада Центротекстиля в 1919 году.

X См. табл. [XXI, № 3.

1292 Ш Намазлик. Йомуды (огурджалинцы) ХУШ в.; шерсть, х/б пряжа, основа - шерсть белая, уток - шерсть коричневая, красители естественные, узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля темно-красный, детали и контуры узоров выполнены вишнево-красной, темно-синей, темно-зеленой, белым и желтым цветом.

Основной узор центрального поля - в виде ромбов с отходящими роговидными ответвлениями.

Сохранность: потерт, пятна, реставрация - во многих местах штопка, ворсовые узлы и кромки в верхней и нижней части распускаются.

Примечание: имеются старые инвентарные номера: № 885, 1292-а. Опубликован: Путеводитель по выставке "Туркменский ковер". Ф.Гогель. Музей восточных культур. Москва. 1927 г., с. 19

Поступление: передан из фонда (Государственного музейного фонда), акт № 25 от 19/У-1924 г.

1877 Ш Чувал. Йомуды, кон. XIX - нач. XX вв. Шерсть, основа - шерсть серая, уток - шерсть темно-серая, красители смешанные, узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля коричнево-красный, детали и контуры узора выполнены светло- и темно-синим, светло-коричневым, черным, белым.

Основной узор центрального поля - "чувал-гель".

Сохранность: имеются молевые выпалы шерсти, слегка загрязнен, потерт, нижняя кромка обрешана (?), ворсовые узлы распускаются, в левой стороне внизу заплаточка из тонированной ткани.

Примечание: внизу с оборотной стороны прикреплена бумажная бирка с ценой, датой покупки и именем владельца: Ямут, 5.IV.18 г., Арзуманов, В/4498, руб. 200, инв. отдел Сов.Вост. 1877.

Поступление: получен со склада Северной компании в 1919 году.

1380 Ш Торба. Йомуды, кон. XIX - нач. XX вв. Шерсть, основа и уток - шерсть серая, красители смешанные, узел полуторный, по боковым кромкам - узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля - вишнево-красный, детали и контуры узора выполнены красным, темно-синим, желтым, черным, белым.

Основной узор центрального поля: "дыррак-гель".

Сохранность: слегка потерт и загрязнен, имеются незначительные выпалы ворса, бахрома отсутствует, нижняя кромка распускается, верхние углы вытянуты (деформация от длительного пользования).

Примечание: имеется старый инвентарный номер: 855 а

Поступление: получен из магазина Главнауки. Акт от П.ХІ.25 Чувал. Йомуды, II половина XIX века. Шерсть,

1401 Ш основа - шерсть серовато-белая, уток - шерсть коричневая, узел полуторный, по боковым кромкам - узел двойной, ворсовое ткачество.

83 х 117 Цветовая гамма: фон центрального поля коричнево-вишневый, детали и контуры узора выполнены светло-красным, темно- и светло-синим, коричневым, белым, черным.

Основной узор центрального поля: "чувал-гель".

Сохранность: загрязнен, потерт, особенно по краям, в верхнем левом углу утрата 2х5 см, бахрома утрачена, нижняя кромка утрачена, распускается, имеются незначительные выпалы шерсти, деформация по вертикали.

Поступление: получен со склада Северной компании, 1919 год.

1404 Ш Асмалык. Йомуды, конец ХУШ - начало XIX вв. Шерсть, основа - шерсть кремово-белая, уток - шерсть серая, красители естественные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля кремово-белый, детали и контуры узора выполнены темно- и светло-красным, темно- и светло-синим.

Основной узор центрального поля - "дога", "догаджик".

Сохранность: потерт, молевые утраты, по нижнему краю надрыв около 2 см, с утратой, бахромы отсутствует.

Примечание: справа в нижнем углу прикреплена пломба и металлическая бирка с надписью: *RSFSR, 605TORG 222, MOSKOW* Имеется старый инвентарный номер 701.

Поступление: предположительно поступил в 1924-1926 гг. (оседные записи в инвентарной книге датированы этими годами).

1407 Ш Палас - Йомуды, II пол. XIX в. Шерсть, основа - шерсть серая, уток - шерсть коричневая, красители естественные. Паласная техника.

Цветовая гамма: фон центрального поля темно-вишневого цвета, узор выполнен темно-синим, светло-синим, малиновым, терракотовым.

Основной узор центрального поля - "буйнуз" X.

Сохранность: потерт, загрязнен, выгорел, пятна, множество мелких дырочек, бахромы с утратами, на земной части молевые утраты 2x5.

Примечание: имеется старый инвентарный номер: 463 аа II

Поступление: получен со склада Северной компании - 1919 г. Торба, Йомуды, кон. XIX - нач. XX вв. Шерсть, основа и уток - шерсть кремово-белая, красители смешанные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

187 x 85

Цветовая гамма: фон центрального поля коричнево-красный, детали и контуры узора выполнены красным, темно-синим, желтым и черным.

Основной узор центрального поля (вариант узора) "каджебе".
Сохранность: слегка загрязнен, бахромы утрачена, по верхнему краю молевые выпадения шерсти.

Примечание: имеется старый инвентарный номер: 850

Поступление: получен из магазина Главнауки, акт от П. XI. 25
1420 Ш Игсалык, Йомуды (огурджалинцы), середина XIX в. Шерсть, основа и уток - шерсть кремово-белая, частично шерсть бурая, красители естественные, узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.

19 x 45

X См. табл. L XXI, № 3.

Цветовая гамма: фон центрального поля лилово-красный, детали и контуры узора выполнены светло-красным, темно-синим, зеленовато-синим, кремово-белым.

Основной узор центрального поля: "гапмрга" X.

Сохранность: сильно загрязнен, потерт, значительные выпадения шерсти, боковые кромки потрепаны, утраты по боковым кромкам.

Примечание: имеются старые инвентарные номера: аа II 843, II-1420.

Поступление: передан из Центрального хранилища Гос. музейного фонда, акт № 492 от 18/У-1926 г.

1441 Ш Чувал, Йомуды, кон. XIX - нач. XX вв. Шерсть, х/б пряжа, основа-шерсть серая, уток - шерсть коричневая, спряденная с х/б нитью, красители смешанные, узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля красновато-коричневый, детали и контуры узора выполнены светло- и темно-синим, светло-красным, желтым, белым.

Основной узор центрального поля - "чувал-гёль".

Сохранность: загрязнен, потерт, местами выгорел, в правом верхнем углу разрыв 10 см, в левом верхнем - 4 см.

Примечание: на задней стенке чувада надпись черной краской аа 1545 в верхнем правом углу, в верхнем левом - надпись чернильным карандашом - TL, далее неразборчиво.

Поступление: получен из Государственного музейного фонда, акт от 7.УШ.1924 г.

2114 Ш Асмалык, Йомуды, конец XIX - нач. XX вв.,

шерсть, основа - шерсть серо-белая, уток - шерсть серая, спряденная с х/б нитью, красители смешанные, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля составлен из чередующихся полос красных и синих, детали и контуры узора выполнены темно-синим, темно-зеленым, терракотово-желтым и коричневым.

X См. табл. L XVI, № 2.

Основной узор центрального поля - "гапырга"

Сохранность: загрязнен, потерт, кромки сильно потерты, имеются незначительные выпадения шерсти, слева по белому фону каймы загрязнение, по центру-небольшое чернильное пятно.

Примечание: имеется старый инвентарный номер 3905 Ш

Поступление: приобретен экспедицией ГМВК в 1936 году.

2115 Ш
Торба. Йомуды, нач. XX в. Шерсть, шедь, х/б пряжа, основа - шерсть белая, уток - шерсть малиново-красная, красители смешанные, паласное ткачество (техника ойдуме настиглом по паласному переплетению основы).

Цветовая гамма: состоит из светло-зеленого, вишнево-красного, розовато-красного, желтого, черного и белого цвета.

Основной узор центрального поля - вариант узора "буйнуз"

Сохранность: сетка выгорела, загрязнена, боковые кромки обшты наполовину тесьмой.

Примечание: имеется старый инвентарный номер 3918 Ш.

Поступление: приобретено экспедицией ГМВК (ГМИНВ) в Туркменкомерсоузе. (Ашхабад). 1936 г.

2116 Ш
Энси, Йомуды, нач. XX в. Шерсть, основа - шерсть белая, уток - х/б пряжа, красители смешанные, узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля коричнево-красный, детали и контуры узора выполнены желто-синим, светло-красным, коричневым, кремово-белым.

Основной узор центрального поля: "догаджик".

Сохранность: загрязнен, сильно потерт, местами до основы, углы с утратами, бахрома и нижний край оборваны, по верхнему краю с лица и изнанки затеки синей краски.

Примечание: имеется старый инвентарный номер - 3887 Ш

Поступление: приобретен экспедицией ГМВК в Туркменкомерсоузе в 1936 г.

2117 Ш -
Торба, чоудоры, конец XIX - нач. XX вв. Шерсть, х/б пряжа, основа - шерсть серая, спряденная со светлой, уток - х/б пряжа, кра-

сители естественные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество

Цветовая гамма: фон центрального поля темно-красный, детали и контуры узора выполнены темно-красным, темно- и светло-синим, желтым, коричневым, белым.

Основной узор центрального поля: "ортмен" X.

Сохранность: сильно потерт и потрепан, имеются выпадения шерсти, по верхней кромке утраты, нижний край обрезан, правая кромка утрачена, углы с утратами.

Примечание: имеется старый инвентарный номер - 3916.

Прежняя атрибуция: "мафрач керкинский" (приамударьинский), Туркмения, XIX в. (Запись в инвентарной книге ГМИНВ).

Поступление: привезен экспедицией ГМВК в 1936 г.

2121 Ш
Асмалык, Йомуды (огурджалинцы), II половина XIX - нач. XX вв. Шерсть, основа - шерсть серая, уток - шерсть кремово-белая, красители искусственные, узел полуторный, уток - двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля - кремово-белый, детали и контуры узора выполнены синим, темно-синим, красным, темно-красным, желтым.

Основной узор центрального поля: "догаджик"

Сохранность: загрязнен, потерт, выгорел, белые пятна.

Примечание: имеется старый инв. № 3903 Ш

Поступление: приобретен экспедицией ГМВК в Средней Азии в 1936 г.

2122 Ш
Чувал. Йомуды, кон. XIX - нач. XX вв. Шерсть, основа - шерсть буровато-белая, уток - шерсть коричневая, мягкая, верблюжья(?), красители смешанные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля вишнево-красный, темно- и светло-синий, темно-зеленый, коричневый,

X См. табл. LXXIII, № I, 5, 10.

светло-красный, белый.

Основной узор центрального поля: "гочак"

Сохранность: потерт, имеются молевые выпад шерсти, верхний край и углы с утратами, затеки красной и черной краски по поверхности белого цвета, сильно выгорел terraкотовый цвет, реставрация - подводка тонированной ткани, деформация левого края.

Примечание: имеется старый инвентарный номер 3901 Ш

Поступление: приобретен экспедицией ГМИНВ (ГМВК) в 1936 г. Ак-Иуп (Иолам). Йомуды, I пол. XIX в., шерсть, 2123 Ш

основа и уток - шерсть белая, красители естественные, комбинированная техника.

1550x46 (47)
Цветовая гамма: фон центрального поля - цвет основы - кремовато-белый, т.к. фон дорожки безворсный, ворсовой техникой выполнен узор - красновато-коричневым, синим, белым, желтым.

Основные узоры: узоры различные, но все носят стилизованный зооморфно-растительный характер. Узор расположен отдельными раппортами.

Сохранность: загрязнен, потерт, многочисленные дырочки, грубо защитные разрывы по краю, имеется несколько участков профессиональной реставрации, имеются продольные разрывы по центру.

Примечание: на одном конце дорожки имеется нашивка ткани с № 3078 и надписью: "4 пролет. музей". Имеется старая картонная бирка овальной формы с нечитаемой надписью по краю, в центре различается: УП-2964. Имеются старые инвентарные № 3327, 3327 кл, 4047 Ш.

Поступление: передан из Госфонда. Поступил предположительно в 1936 г., т.к. соседние записи в инв. книге датируются 1936 г.

2127 Ш
Торба, чоудоры, конец ХУШ - нач. XIX в., шерсть, х/б пряжа, основа - шерсть серая, уток - х/б пряжа, спряденная с коричневой (верблюжьей?) шерстью, красители естественные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое тка-

чество.

Цветовая гамма: фон центрального поля вишнево-красный, детали и контуры узора выполнены темно- и светло-синим, коричневым, белым, красным.

Основной узор центрального поля: "ортмен".

Сохранность: загрязнен, потерт, особенно кромки, утраты по правой боковой кромке, имеются молевые выпады ворса, по центру - грубо защитные разрывы - 10 см и 6 см.

Примечание: имеется старый инвентарный номер - 3917.

Поступление: привезен экспедицией ГМВК с Кавказа, предположительно в 1936 г. (см. запись о поступлении инв. № 2124 Ш).

2130 Ш
Асмалык, Йомуды (огурджалинцы), нач. XX в. шерсть, основа - шерсть серая, уток - шерсть коричневая, спряденная с х/б нитью, красители смешанные, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля ярко-красный, детали и контуры узора выполнены темно-синим, черным, 113 x 62 коричневым, желтым.

Основной узор центрального поля: "ак-нагыш"

Сохранность: загрязнен, потерт, пятна, имеются выпад шерсти, красный цвет в некоторых местах слегка полинял.

Примечание: имеется старый инв. № 3904 Ш.

Поступление: приобретен экспедицией ГМВК в Средней Азии в 1936 г.

3708 Ш
Попона, Йомуды, нач. XX в. (1911 г.). Шерсть, войлок, красители искусственные, паласная техника.

134 x 188
Цветовая гамма: состоит из чередующихся узорчатых и гладких полос, выполненных красным, зеленым, лиловым и черным цветами. Узоры мелкие в виде зигзагов, треугольничков, прерывистых линий и т.п.

Сохранность: загрязнена, выгорела, дырочки,

войлок с моховыми утратами.
Примечание: неразборчивый номер 7395 кп(?). С оборотной стороны нашита бумажная бирка с надписью: "1911 г. стат. 129 № 5 к"; на бумажке, прикрепленной к войлоку № 5346, на металлической бирке: 4284.

Поступление: передана из Государственного Эрмитажа - акт № III от II/Ш-1952 г.

4669 Ш
165 x 45
Фрагмент эвси (аятлыка?), йомуды (беширы?), ХУШ - I пол. XIX вв. Шерсть, основа - шерсть, кремово-белая, уток - светло-коричневая, красители естественные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля - коричнево-красный, детали и контуры узора выполнены светло- и темно-синим, красным, коричневым, желтым, белым.

Основной узор центрального поля: композиции в виде "арочки", завершающейся спаренными рогами - "го-чак"; в "арочку" вписан ступенчатый рог "дога" X.

Сохранность: фрагмент, сшит из двух кусков одинакового размера, обшит по краям гобеленовой фабричной тканью, сильно побит молю с изнаночной стороны небрежно подшиты мелкие кусочки того же ковра.

Примечание: прежняя атрибуция: Туркмения, XIX в. (Запись в инв. книге ГМИНВ).

Поступление: поступил из Дирекции художественных выставок и панорам, акт № 7283 от 20/VI-1961 г. Куплен у вл. Бурмистровой В.Г.

5701 Ш
147 x 87
Кошма, Туркмения, Ашхабадский р-н, мастерица Сарычева /?/, шерсть, красители искусственные, ручное кошовальное.

Цветовая гамма: фон центрального поля белый, узор выполнен красным и черным.

^X См. табл. LXIX - № II, табл. LXII - № I7.

Узор центрального поля: ромбовидная сетка.

Сохранность: загрязнена, потерта.

Поступление: получена из ВПХК, акт поступления от 28.X-1969 г.

5702 Ш
155 x 92
Кошма, Туркмения, Ашхабадский р-н, 1968 г., мастерица Суханова О., шерсть, красители искусственные, ручное кошовальное

Цветовая гамма: основные цвета черный, белый, желтый и красный.

Узор центрального поля: квадратно-округлые фигуры с многочисленными отростками и вписанными в центр стилизованными цветочками.

Сохранность: загрязнена, потерта.

Поступление: получена из ВПХК, акт ГМИНВ № 54 от 28.X. 1969 г.

Примечание: аналогична № 23777 КП, 23588 КП.

5703 Ш
117 x 112
Кошма, Туркмения, Ашхабадский р-н, 1968 г., мастерица Суханова О., шерсть, красители искусственные, ручное кошовальное.

Цветовая гамма: фон центрального поля белый, узор выполнен белой, черной, желтой и красной шерстью.

Узор центрального поля: по горизонтальной оси узор в виде стилизованного дерева с рогаобразными ответвлениями.

Сохранность: потерта, загрязнена, пятна.

Поступление: поступила из ВПХК, акт ГМИНВ № 54 от 28.X. 1969 г.

5704 Ш
90 x 68
Кошма, Туркмения, Ашхабадский р-н, 1968 г., шерсть, красители искусственные, ручное кошовальное.

Цветовая гамма: фон центрального поля белый, узор выполнен белым, красным, черным и желтым.

Узор центрального поля: крупные сложно изрезанные медальоны с двумя парами роговидных ответвлений /по устным сведениям, полученным от А.А.Маруценко, узор называется "гёль-табак"/

Сохранность: потерта, загрязнена, многочисленные моховые утраты.

Поступление: получена из ВПХК, акт поступления № 54 от

28.X-1969 г.
6369 Ш Кошма, Туркмения, мастерица Батырова О.,
1970-1971 гг., шерсть, красители искусствен-
185 x 100 ные, ручное кошовальние.
Цветовая гамма: фон центрального поля серо-белый, узор
выполнен черным, красным, желтым.
Узор центрального поля: центральное поле разделено на квад-
раты, в которые вписаны четырехлепестковые
стилизованные цветочки.
Сохранность: загрязнена.
Поступление: передана из ВПХК, акт поступления от 9.Ш-1971г.
28587 КП Кошма, Туркмения, Калининский р-н, к-з К.Марк-
са, 1970 гг. Мастерица Курбанова Оман, шерсть,
158 x 330 красители искусственные, ручное кошовальние.
Цветовая гамма: фон центрального поля белый, узор выполнен
зеленым, красным, черным и серым.
Узор центрального поля: пятилепестковые стилизованные цве-
точки, вписанные в волнистую сетку.
Сохранность: загрязнена, пятна, молевые утра-
ты.
Поступление: куплена в закупочной экспедиции ГМИНВ в Ташау-
зе в 1970 г.; акт поступления от 25.IV-1972 г.
23588 КП Кошма, Туркмения, Тахтинский р-н, к-з им.Ча-
лова, мастерица Яздурдыева Сапаргаль, 1970 г.,
шерсть, красители искусственные, ручное кошо-
вальние.
Цветовая гамма: фон центрального поля белый, узор выполнен
ярко-красным, синим, терракотовым.
Узор центрального поля: состоит из трех крупных округло-
квадратных медальонов.
Сохранность: загрязнена, сильно побита молью,
большие утраты, дыры.
Поступление: куплена закупочной экспедицией ГМИНВ в Ташаузе
в 1970 г., акт поступления от 25.IV-1972 г.
Примечание: аналогична № 23777 КП и № 22068 КП.
23589 КП Кошма, Туркмения, Ташаузский р-н, к-з "Прав-
да", мастерица Сейдамова Сапаргаль, 1970 г.,
182 x 138 шерсть, красители искусственные, ручное кошо-
вальние

Цветовая гамма: фон центрального поля серо-белый, узор вы-
полнен красным, синим, черным, серым.
Узор центрального поля: свастикообразные фигуры, между ни-
ми стилизованные трехлепестковые цветки.
Сохранность: загрязнена, молевые утраты, об-
работана в фумигационной камере при поступле-
нии в 1972 г.
Поступление: куплена закупочной экспедицией ГМИНВ в 1970 г.
в Ташаузе, акт поступления от 25.IV-1972 г.
23590 КП - Кошма, Туркмения, Калининский р-н, мастерица
Бегджанова Ахчагаль, 1970 г., шерсть, красите-
ли искусственные, ручное кошовальние.
207 x 122
Цветовая гамма: фон центрального поля белый, узор выполнен
красным, вишнево-красным, черным, зеленым.
Узор центрального поля: четырехлепестковые цветочки, впи-
санные в квадрат.
Сохранность: загрязнена, молевые утраты, дыры,
обработана в фумигационной камере при поступ-
лении, в 1972 г.
Поступление: куплена закупочной экспедицией ГМИНВ в 1970 г.
в Ташаузе, акт поступления от 25.IV-1972 г.
23591 КП - Кошма, Туркмения, Ленинский р-н, мастерица
Оманова Огультаг, 1970 г., шерсть, красители
искусственные, ручное кошовальние.
217 x 124
Цветовая гамма: фон центрального поля белый, узор выполнен
вишнево-красным, синим, желтым, зеленым.
Узор центрального поля - концентрические круги, вписанные
последовательно один в другой, орнаментирова-
ны узором "аладжа" /"пестрички"/
Сохранность: загрязнена, молевые утраты, обра-
ботана в фумигационной камере при поступлении,
в 1972 г.
Поступление: приобретена экспедицией ГМИНВ в Ташаузе в
1970 г., акт поступления от 25.IV.1972 г.
6748 Ш - Торба, Йомуды (чоудоры?), кон.XIX - нач. XX вв.
Шерсть, основа и уток - шерсть коричневая,
61 x 31 красители смешанные, узел полуторный, уток
двойной, ворсовая техника.
Цветовая гамма: фон центрального поля густой вишнево-крас-

ный, детали и контуры узора выполнены красным, черно-синим, коричневым.

Основной узор центрального поля - "бозрек" X

Сохранность: загрязнена, закопчена, потерта, кромки и углы с утратами.

Примечание: первоначальная атрибуция: Ашхабадский р-н, текстильщицы (Записи в книге поступлений ГМИНВ).

Поступление: поступила по акту № 15 от 27/IV-72 г. Приобретен экспедицией ГМИНВ в 1971 г.

6847 III - Кошма, Туркмения, мастерица Кубышева О., 1970 г., шерсть, красители искусственные, 170 x 84 ручное кошовальяние.

Цветовая гамма: фон центрального поля белый, узор выполнен темно-красным, черным, темно-зеленым.

Узор центрального поля: центральное поле разделено на квадраты, в которых помещены свастикаобразные фигуры.

Сохранность: загрязнена, небольшие утраты, обработана в фумигационной камере при поступлении в 1972 г.

Поступление: получено из Ассортиментного кабинета Художественного фонда СССР. Акт поступления от 20.X-1972 г.

6848 III - Кошма, Туркмения, Ашхабадский р-н, мастерица Суханова О. 1970 г., шерсть, красители искусственные, ручное кошовальяние.

Цветовая гамма: фон центрального поля сине-красный, узор выполнен синим, белым, желтым и красным.

Узор центрального поля: округло-квадратные медальоны с рогамиобразными ответвлениями /"айна"-зеркало"/
Сохранность: загрязнена, молевые утраты, обработана в фумигационной камере при поступлении в 1972 г.

Примечание: аналогична № 23588 КП - купленной экспедицией ГМИНВ в Ташаузе в 1970 г. и № 22068 КП.

Поступление: получена из Ассортиментного кабинета Художественного фонда СССР. Акт поступления от

X См. табл. LXVI № 10.

20.X-1972 г.

6851 III - Кошма, Туркмения, Калининский р-н, мастерица Кубышева О., 1969 г., шерсть, красители искусственные, ручное кошовальяние

194 x 107
Цветовая гамма: фон центрального поля белый, узор выполнен красным, желтым, зеленым, коричнево-черным.

Узор центрального поля: крупные овалы, образованные перекрещивающимися волнообразными линиями, в середине овалов вписаны стилизованные четырехлепестковые цветы.

Сохранность: загрязнена, молевые утраты, обработана в фумигационной камере при поступлении в 1972 г.

Поступление: получена из Ассортиментного кабинета Художественного фонда СССР, акт поступления от 20.X-1972 г.

6854 III - Кошма, Туркмения, 1960-е гг., шерсть, красители искусственные, ручное кошовальяние

90 x 55
Цветовая гамма: фон центрального поля белый, узор выполнен красным, желтым, синим, темно-коричневым.

Узор центрального поля: стилизованные четырехлепестковые цветочки, вписанные в квадраты.

Сохранность: загрязнена, значительные молевые утраты, обработана в фумигационной камере при поступлении, в 1972 г.

Поступление: получена из Ассортиментного кабинета Художественного фонда СССР. Акт поступления от 20.X-1972 г.

6855 III - Кошма, Туркмения, 1960 г., шерсть, красители искусственные, ручное кошовальяние.

84 x 70
Цветовая гамма: фон центрального поля - белый, узор выполнен желтым, черным, вишнево-красным и белым.

Узор центрального поля: сложноизрезанные медальоны с рогамиобразными ответвлениями и посидовательно вписанными кругом и крестом в центре.

Сохранность: значительные молевые утраты, загрязнена, обработана в фумигационной камере при поступлении в 1972 г.

Поступление: получена из Ассортиментного кабинета Худо-

кественного фонда СССР, акт поступления от 20.X-1972 г.

6862 III - Кошма, Туркмения, 1960 г., шерсть, красители 95 x 98 искусственные, ручное кошовальние

Цветовая гамма: фон центрального поля белый, узор выполнен темно-красной, желтой и черной шерстью.

Узор центрального поля: прямоугольные медальоны, разделенные диагональю на две части с треугольниками, вписанными внутрь.

Сохранность: молевые утраты, обработана в фумигационной камере при поступлении в 1972 г.

Поступление: получена из Ассортиментного кабинета Художественного фонда СССР, акт поступления № 25 от 19.УП.1972 г.

6868 III - Кошма, Туркмения, 1960-е гг., шерсть, красители искусственные, ручное кошовальние. 77 x 58

Цветовая гамма: фон центрального поля белый, узор выполнен темно-зеленым, светло-зеленым, темно-красным.

Узор центрального поля: крестообразные фигуры с карными завитками на концах.

Сохранность: загрязнена, значительные молевые утраты, обработана в фумигационной камере в 1972 г.

Поступление: поступила из Ассортиментного кабинета Художественного фонда СССР, акт поступления № 25 от 19.УП-1972 г.

8196 III - Хурджин, Йомуды (ташаузские). 1960-е гг. Шерсть, х/б пряжа, красители смешанные, паласовая техника. 8196 III

Цветовая гамма: фон центрального поля - темно-красный, узор выполнен оливково-зеленым, желтым, черным, белым.

Основной узор: центрального поля - "чинар" X.

Сохранность: сильно потерт, выгорел, на оборотной стороне - пятна.

Поступление: поступил по акту от 25/У-1972 г. Приобретен экспедицией ГМИНВ в Куна Ургенче в 1970 г.

X См. табл. LXXI, № 8.

8197 III - Хурджин. Йомуды (ташаузские), 1970 г. Шерсть, х/б пряжа, красители искусственные, паласовая техника. 106 x 50

Цветовая гамма: фон центрального поля темно-красный, узор выполнен зеленым, желтым, синим, белым. Узор состоит из орнаментированных полос, перемежающихся гладкими, аналогичен узору "онигирма", встречающемуся на ворсовых изделиях. Сохранность: загрязнен.

Поступление: приобретен экспедицией ГМИНВ в Куна Ургенче в 1970 г., поступил по акту от 25/У-72 г.

ЭРСАРИНСКАЯ КОВРОВАЯ ГРУППА

В эту группу входят ковры и коврики, выполненные племенами, проживающими на территории среднего течения Амударьи. Этнический состав многих местных племен очень сложен. Одним из древнейших и многочисленных племен, населявших данную территорию уже в ХУП-ХУШ вв., были эрсаринцы. Кроме эрсаринцев здесь проживали и занимались ковроделием салоры, чоудоры и некоторые другие туркменские племена (до революции здесь насчитывалось до 30 племенных групп туркмен). Ближайшими соседями туркмен на востоке данной территории издавна являются узбеки, поэтому в орнаментике и цветовом решении амударьинских ковров заметно влияние узбекских ковров и тканей.

Ковры и коврики вырабатывались почти во всех эрсаринских кишлаках, но наиболее известными центрами были Бешир, Кизыл-Аяк, Чаршанга, Бурдалык, Керки. Эрсаринские ковры делятся на три основных группы: беширские, керкинские, кзылджакские X.

Беширские ковры отличаются большой свободой композиции, разнообразием растительного орнамента, отсутствием определенного геля на центральном поле, а также богатством цветовой гаммы. Кроме красных тонов в них широко использо-

X См. А.Н.Пиркулиева. "Ковровое ткачество туркмен долины Средней Амударьи", Сб. Материальная культура народов Средней Азии и Казахстана. М., 1966, с. 146, 161.

вадись синий, желтый, белый, зеленый и другие цвета. Фон и орнамент беширских ковров часто бывает контрастен по цвету.

Для керкинских и кзылдякских ковров характерны организованность орнамента с выделением основного геля на центральном поле (гулли-гёль, тукмуджа-гёль, различные варианты узора мары-гёль, чувал-гёль, онурга-гёль). Орнамент этой группы ковров более геометризован, чем орнамент беширских ковров.

В узорах эрсаринских ковров много общего с орнаментами текинских, сарыжских и салорских ковров. Это объясняется общими этническими связями в далеком прошлом^х.

Однако несмотря на широкое заимствование элементов ковровых узоров, в эрсаринских коврах стойко удерживаются основные племенные гели и узоры.

В музейной коллекции имеется довольно большая группа эрсаринских ковров - 16 экземпляров, в которую входят ковры кзылдякские, беширские и группа ковров с узором "тавукуста" (эрсаринские, арабачинские).

Наиболее обаятельными, нарядными, праздничными коврами музейной коллекции являются беширские ковры, среди которых выделяются три ковра № 1408 Ш, 1430 Ш, 5762 Ш с оригинальным узором, который условно можно назвать "композиция с цветами гвоздики". Это сложные фигуры, состоящие из крупного изогнутого зубчатого листа, мелких ромбов, бутонов гвоздики и других элементов.

Фон первых двух ковров - синий и темно-синий, контрастный по отношению к узору и не встречающийся в других группах туркменских ковров. Цветовая гамма ковра 5762 Ш состоит, в основном, из двух оттенков красного - глухой, темный коричнево-красный, которым выполнена большая часть фона, и яркий, сочный глубокий красный цвет, которым выполнен основной узор. Узоры центрального поля у всех трех ковров характерны^{хх}. Технические данные (полугорный узел,

^х В.Г.Мошкова. "Ковры народов Средней Азии", с. 192.

^{хх} См. В.Г.Мошкова. "Ковры народов Средней Азии", табл. ХСП № 5, а также С.М.Дудин, "Ковровые изделия Средней Азии", табл. У, № 1.

двойной уток, малая плотность вязки узлов, высокий ворс, блестящая эластичная шерсть) и цветовая гамма также типичны для ковров амударьинской группы.

К беширским коврам с цветочным узором относятся еще три ковра: 1261 Ш, 1262 Ш, 1418 Ш.

Первые два ковра однотипны, орнаментированы узором в виде стилизованных цветов и "бодомов", расположенных вертикальными рядами.

Ковер 1418 Ш орнаментирован более сложным узором, состоящим из крупных кругов с мелкими фигурами "бодом" внутри. Все центральное поле между кругами заполнено рядами узора в виде стилизованного удлинённого явельного украшения с подвесками^х. И первый и второй мотивы центрального поля часто встречаются среди узоров узбекских сказани и шелковых тканей (так называемые "абровые ткани"). Этот ковер очень большого размера (482x228), по-видимому, он был выполнен по заказу для украшения михманханы (комната для гостей) в богатом бухарском доме. Широкие каймы, относительно узкое центральное поле, смешанные красители, недостаточно хорошее качество шерсти указывает на то, что ковер выполнен в конце XIX в. - начале XX вв.

В беширской ковровой группе можно выделить также три ковра, в которых цветочные узоры стилизованы настолько, что воспринимаются почти как геометрические: 1482 Ш; 1498 Ш; 4068 Ш. Узоры всех трех ковров характерны для беширской ковровой группы^{хх}.

К эрсаринским коврам относятся также четыре ковра с узорами "мары-гёль" (или "салор-гёль") - 1228 Ш, 4709 Ш, 5045 Ш и "чувал-гёль" - 2166 Ш.

По техническим данным, характеристики узоров, цветовой гамме они определенно относятся к эрсаринской ковровой группе.

История появления узора "салор-гёль" на эрсаринских коврах очень интересна. В.Г.Мошкова помещает данный узор

^х См. С.М.Дудин, табл. У, № 16.

^{хх} См. В.Г.Мошкова - табл. ХСУШ, № 6, а также С.М.Дудин - табл. У, № 3.

(в несколько видоизмененном варианте) среди узоров ковров типа кзыл-аяк^х и сообщает, что кзыл-аяки — одно из старых туркменских племен, числившихся в составе эрсаринцев с ХУП века. Они отличались от остальных эрсаринцев по этнографическому облику и имели много общего с мервскими текинцами.

По-видимому, мервские текинцы, заимствовавшие многие узоры у салоров и сарыков, принесли их на Амударью. У мервских текинцев салор-гёль был настоятельно популярен и настолько часто появлялся на центральном поле мервских ковров, что получил второе название — "мары-гёль".

Наконец, к эрсаринской ковровой группе в собраниях ГМИИВ относятся еще три ковра с узором "тавук-нуга" (узор "курица").

Данный узор считают своим арабичинцы, племя, родотвенное чодорам, проживавшее в Закаспии и в Тамаузе. Довольно большая группа этого племени проживает в Дейнауском районе (среднее течение Амударьи). В конце XIX века данный узор появляется в упрощенном варианте на коврах кзыл-аяков и становится одним из самых распространенных. Узор "товук-нуга" представляет собой восьмиугольный медальон, разделенный на четыре части, в которых помещены спаренные геометризованные фигурки животных. В наиболее старинных вариантах данного узора ясно видны головки, завершающиеся рогами. По-видимому, эти изображения также восходят к племенным эмблемам, о которых говорилось выше.

Все три ковра с узором "товук-нуга" — I302 Ш, I412 Ш, 4028 Ш орнаментированы старинным вариантом геля, отличаются глубокой, сочной гармоничной цветовой гаммой (основной цвет — вишнево-коричневый, с небольшими дополнениями черного, темно-синего, белого и красного), четким, пропорционально построенным и хорошо проработанным узором.

Все они датируются I половиной XIX века (№ I302Ш возможно более ранний) и выполнены, по всей вероятности, арабичинскими мастерами, проживавшими в районах среднего течения

^х См. В.Г. Мошкова. "Ковры народов Средней Азии...", с. 192, табл. LXXX, № I-4, LXXXI, № I-3.

Амударьи.

КАТАЛОЖНЫЕ ДАННЫЕ

К О В Р Ы

- I228 Ш — Ковер, эрсаринцы, кзыл-аяки, начало XX в., шерсть, основа — шерсть белая, уток — шерсть коричневая, красители смешанные, узел — полуторный, уток — двойной, ворсовое ткачество.
- 98 x 180
- Цветовая гамма: фон центрального поля темный лилово-красный, детали и контуры узоров выполнены светло- и темно-синим, красным и белым.
- Основной узор центрального поля — "салор-гёль".
- Сохранность: загрязнен, края и кромки потерты, бахрома сильно потрепана, с утратами, в углах — надрывы.
- Примечание: старая атрибуция: "Ковер Сарык, Туркмения, конец XIX в." (запись в инвентарной книге ГМИИВ).
- Поступление: передан из Государственного музейного фонда, акт от 8.УП.1924 г.
- I261 Ш — Ковер эрсаринский, бешир, I половина XIX в.
- 372 x 180
- (177)
- Цветовая гамма: фон центрального поля — полосы разного цвета, — красный, синий, желтый, коричневый, темно-синий.
- Основной узор центрального поля: в виде стилизованных растений с ромбовидной головкой и парой веточек по бокам.
- Сохранность: бахрома сильно повреждена, нижняя кромка местами утрачена, в верхней паласной части дырочка 2x3 см; имеются выпадения шерсти.
- Примечание: имеется старый инвентарный номер — МКВ 4699.
- Поступление: приобретен в Коверкустэкспорте, счет от 25.IX-1980 г.
- I262 Ш — Ковер, эрсаринский, бешир, I половина XIX в.
- шерсть, основа — шерсть белая, уток — шерсть

130 x 267 красновато-розовая, красители естественные, узел полуторный, уток - двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля - коричневато-розовый, детали и контуры узора выполнены темно-синий, синим, коричневым, желтым и белым.

Основной узор центрального поля: "бадам гуль" ^х.
Сохранность: потерт, сильно пропылен, бахрома потрепана и частично утрачена, в правом нижнем углу утрата.

Примечание: имеются старые инвентарные номера: МВК 4700, 3681.

Поступление: приобретен в Коверкустарэкспорте; счет № 446 от 25.XI-1930 г.

1282 Ш - Ковер зрсаринский (сел. Бешир, Бурдалык) середина XIX в. Шерсть, х/б пряжа, основа - шерсть серо-коричневая, уток - буроватая, красители естественные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля темно-красный, детали и контуры узора выполнены темно- и светло-синим, желтым, коричневым, белым.

Основной узор центрального поля: в виде сложных фигур ромбовидной формы со спиралями и завитками по краям.

Сохранность: сильно загрязнен, дырочки, молевые утраты, углы и бахрома с утратами, в центре - дыра 2,5x3,5.

Поступление: получен из хранилища Госфонда в Ленинграде, акт поступления от ЗИ.Уш.1936 г.

1302 Ш - Ковер, арабачинцы, I половина XIX в. Шерсть, основа - шерсть коричневая, уток - шерсть светло-коричневая, красители естественные, узел полуторный, уток - двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля лилово-красный, детали и контуры узора выполнены красным, тем-

^х См. табл. XCIV, № 2.

но и светло-синим, коричневым, зеленым, белым.
Основной узор центрального поля - "тавук нусга" ^х.

Сохранность: сильно потерт, загрязнен, мелкие дырочки, края с разрывами - 30 см, 20 см., бахрома с утратами.

Примечание: имеется старый инвентарный номер - 514 АА.

Поступление: получен из склада Центротекстиля № 30. Данных о времени поступления не имеется, запись в инвентарной книге ГМИНВ сделана в 1939 году.

1408 Ш - Ковер, зрсаринцы (сел. Бешир и Бурдалык), I половина XIX в. Шерсть, основа - шерсть коричневая, уток - шерсть коричнево-бурая, красители естественные. Узел полуторный, уток - двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля темно-синий, детали и контуры узора выполнены темно-красным, желтым, коричневым, белым.

Основной узор центрального поля: композиция из стилизованных гвоздик и других растительных форм.
Сохранность: потерт, загрязнен, боковые кромки с утратами, - 20 см верхняя и нижняя бахрома с утратами, мелкие дырочки и молевые утраты ворса

Примечание: имеется старый инвентарный номер: № 519 *ars asiatica*

Поступление: получен из склада Центротекстиля, № 30, 1919г.

1412 Ш - Ковер, арабачинцы, I половина XIX в. Шерсть, основа - шерсть серо-коричневая, уток - шерсть 270x160 (161) коричневая, красители естественные, узел двойной, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля - коричнево-красный, детали и контуры узоров, выполнены темно-синим, сине-зеленым, красным, белым, коричневым.

Основной узор центрального поля: "товук-нусга".
Сохранность: сильно пропылен, загрязнен, мелкие дырочки, молевые выпадения шерсти, поверхность потерта, в боковых кромках разрывы, утраты 10-15 см, бахрома отсутствует, по верхнему и нижнему краям утраты; имеются 4 дырочки -

^х См. табл. LXXIX, № 1-3.

2-9 см.

Примечание: имеется старый инвентарный номер - ОБВ,515.

Старая атрибуция: Ковер туркменский "гибрид", Туркмения, XIX в. (запись в инвентарной книге ГМИНВ)

Поступление: передан из склада Центротекстиля № 30 - акт от 30.УШ-1919 г.

1418 Ш - Ковер, эрсаринцы (сел. Бешир, Бурдалык), середина - конец XIX в. Шерсть, основа - шерсть черно-серая, эластично-упругая, уток - шерсть вишневая, рыхлая; красители естественные, узел полуторный, уток - двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля темно-синего цвета, детали и контуры узора выполнены красным, желтым, светло-синим и белым.

Основной узор центрального поля - сложная композиция из пяти кругов, орнаментированных "бодомами" и стилизованных растительных элементов между ними.

Сохранность: ветхий, сильно потерт, почти до основания, многочисленные дыры, заштопанные вишневой шерстью, выпады черной и коричневой шерсти, утраты бахромы и паласной части на верхнем и нижнем концах.

Поступление: получен из склада Северной компании, 1919 г.

1430 Ш - Ковер, эрсаринцы, (сел. Бешир, Бурдалык), I половина XIX в.

350 x 175 Шерсть, основа - шерсть бело-серая, уток - шерсть коричневая, красители естественные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля синий, детали и контуры узора выполнены светло-красным, желтым, коричневым, белым.

Основной узор центрального поля: композиции из растительных мотивов, в которых выделяются стилизованные гвоздики.

Сохранность: загрязнен, потерт. Имеются мелкие дырочки, выпад ворса, утраты бахромы.

Примечание: имеется старый инвентарный номер: № 518 (плохо читаемый).

Поступление: получен со склада Центротекстиля, № 30, акт от 30.УШ-1919 г.

1458 Ш - Ковер, эрсаринцы (сел. Бешир и Бурдалык), I половина XIX в. Шерсть, основа и уток - шерсть светло-серая, красители естественные. Узел полуторный, уток - двойной. Ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля глубокого синего цвета, детали и контуры узора выполнены красным, желтым, белым.

Основной узор центрального поля: композиция из ромбовидных и овальных стилизованных растительных фигур. Сохранность: потерт, бахромы с утратами, с оборотной стороны следы моли, мелкие дырочки в паласной части.

Примечание: имеется старый инвентарный номер - АА 408.

Поступление: приобретен у Северной компании. Сведений о времени поступления в архивных документах и в инвентарях ГМИНВ не обнаружено. Запись в инвентарную книгу ГМИНВ сделана в 1939 г.

2166 Ш - Ковер, эрсаринцы, конец XIX - нач. XX вв. Шерсть, основа - шерсть серо-коричневая, уток - шерсть коричневая, красители смешанные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля светло-красный, детали и контуры узора выполнены светло- и темно-синим, красным, желтым, коричневым.

Основной узор центрального поля: "чувал-гёль".

Сохранность: сильно потерт, по стигбу в центре ворс вытерт до основания (50 см). В верхней половине и по центру многочисленные дырочки: 2x3; 3x4; некоторые заштопаны. Утраты по верхнему и нижнему краю, бахромы с утратами, сильно потерты боковые кромки, пятна на оборотной стороне.

Примечание: имеется старый инвентарный номер: 407 I.

Поступление: получен со складов Северной компании в 1919 г. В отдел Советского Востока передан из отдела Ближнего Востока - акт от 23.II-1940 г.

4028 Ш - Ковер, арабачинцы, I половина XIX в. Шерсть, основа и уток - шерсть серовато-коричневая, красители естественные, узел полуторный, уток - двойной.

357 x 220

Цветовая гамма: фон центрального поля - вишнево-красный, детали и контуры узора выполнены черным, темно-синим, белым, красным.

Основной узор центрального поля: "товук-нуста".
Сохранность: потерт, особенно сильно паласная часть, на которой много мелких дырочек. Имеются мелкие дырочки в ворсовой части. Реставрация у нижнего края 6,5x6,5

Поступление: приобретен через ГЭК. Передача из Дирекции художественных выставок и панорам. Акт № 4733 от 22.XI-1956 г.

4063 Ш - Ковер эрсаринцы (сел. Бешир и Бурдалык). I половина XIX в., шерсть, основа и уток - шерсть серовато-коричневая, красители естественные, узел полуторный, уток двойной.

301 x 180

Цветовая гамма: фон центрального поля - вишнево-красный, детали и контуры узора выполнены светло-красным, коричневым и белым.

Основной узор центрального поля: ромбовидные медальоны, расположенные в шахматном порядке.
Сохранность: сильно потерт, кромки потрепаны, местами с разрывами. В одном из медальонов реставрация: грубошитый кусочек ковровой ткани. Ковер имеет деформацию по вертикали: ширина верхней части 1,35 м, ширина нижней части - 1,25.

Поступление: приобретен через ГЭК у гр. Михайловой. Передан из Дирекции художественных выставок и панорам. Акт передачи № 4850 от 23.II.57 г.

4709 Ш - Ковер, эрсаринцы (керки), конец XIX - нач. IХХ в. Шерсть, основа - шерсть серая, уток - шерсть красная, красители смешанные. Узел

140x212(225)

полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.
Цветовая гамма: фон центрального поля густой, вишнево-красный. Детали и контуры узора выполнены светло-красным, черным, коричневым, серым, белым.

Основной узор центрального поля: "салор-гёль".

Сохранность: слегка потерт, по краям имеются молевые выпадения шерсти, верхняя и нижняя бахрома потрепана, с утратами.

Поступление: поступил из ДХВП. Акт № 7361 а, от 25.X.1961г. Приобретен у вл. Медковой Г.И. (Москва).

5045 Ш - Ковер, эрсаринцы (тип кзыл-аяк), начало XX в. Шерсть, основа - шерсть серая, уток - шерсть темно-коричневая, красители естественные, узел полуторный, уток - двойной, ворсовое ткачество.

470 x 225

Цветовая гамма: фон центрального поля вишнево-красный, детали и контуры узора выполнены светло-красным.

Основной узор центрального поля: мары-гёль (или салор-гёль). Сохранность: потерт, загрязнен, бахрома обтрепана, с одной стороны утрачена, небольшие надрывы по верхнему и нижнему краям, молевые выпадения ворса, по центру мелкие дырочки.

Поступление: приобретен через ГЭК. Акт приема № 42 от 8.X.1965 г.

5762 Ш - Ковер, эрсаринцы (сел. Бешир, Бурдалык), I половина XIX в. Шерсть, основа - шерсть серо-коричневая, уток - шерсть коричневая, красители естественные. Узел полуторный, уток одинарный, ворсовое ткачество.

390x195

Цветовая гамма: фон центрального поля коричневатокрасный, детали и контуры узора выполнены ярко-красным, темно-синим, коричневым, желтым и белым.

Основной узор центрального поля - цветочные композиции, расположенные рядами.

Сохранность: сильно потерт, много молевых выпадений ворса, следы моли, утраты в углах, утраты в бахроме.

Примечание: ковер имеет апраши, а также нарушения пропущенных деталей узора.

Поступление: закуплен через ГЭК. Акт поступления № 54 от 28.X.1969 г.

КОВРОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ

1265 Ш - Торба, эрсаринцы (кзыл-аяки) I половина XIX в. Шерсть, основа - шерсть серовато-белая, уток - шерсть коричневая, красители естественные, узел полуторный, уток - двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля коричнево-красный, детали и контуры узора выполнены черным, темно-синим, красным, белым.

Основной узор центрального поля: композиция в виде большой звезды, вытянутой по горизонтали.

Сохранность: все края и углы сильно потерты, по верхнему и нижнему краю узлы осыпаются, сильно загрязнены и запылены, потерт, имеются незначительные молевые выпадения ворса.

Примечание: имеется старый инвентарный номер - МВК 4701 (плохо различим).

Старая атрибуция: "мафрач салорский, Туркмения, середина XIX в." - запись в инвентарной книге.

Поступление: приобретен в Кустэкспорте, 1930 г.

1457 Ш - Торба, эрсаринцы (сел. Бешир, Бурдалык), середина XIX в. Шерсть, основа - шерсть бурая, уток - шерсть белая, красители естественные, узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля красный, детали и контуры узора выполнены синим, зеленым, желтым, белым.

Основной узор центрального поля: композиции из последовательно вписанных один в другой ромбов с рогообразными завитками по наружному краю. Сохранность: сильно потерта, по центру небольшая дырочка (3х2). Нижний край сильно потерт, петли распускаются. Верхний край сильно потерт, с утратами, сильно загрязнен.

Примечание: имеется старый инвентарный номер: 853. К пра-

вому верхнему углу привязана картонная бирочка с № 4 и подписью: торба йомудской работы. Поступление: получен из магазина Главнауки, акт от II.XI.1925 г.

2118 Ш - Торба, эрсаринцы (сел. Бешир и Бурдылык), I четверть XX в. Шерсть, х/б пряжа, основа и уток - шерсть серая, красители смешанные, узел полуторный, уток - двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля густой вишнево-красный, дополнения и контуры выполнены красным, оливково-зеленым, желтым, белым, черным.

Основной узор центрального поля: медальон "ак-гаймак" X. Сохранность: сильно потерт, шнур справа отрывается, нижняя паласная часть распускается, бехрома и кисточки потрепаны, некоторые утрачены. Красный краситель местами слинял.

Примечание: имеется старый инвентарный номер - 3915.

Поступление: приобретено экспедицией ГМВК (ГМИНВ), 1936 г.

2128 Ш - Торба - эрсаринцы (сел. Бешир и Бурдалык), конец XIX - нач. XX вв. Шерсть, основа - шерсть темно-серая, уток - шерсть коричневатая (зерблжъя), красители смешанные. Узел полуторный, уток - двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля темно-красный, детали и контуры узоров выполнены светло- и темно-синим, желтым, белым, коричневым.

Основной узор центрального поля: медальоны овально-ромбической формы^{XX} с ступенчатыми контурами. Сохранность: сильно потерта, загрязнена, бехрома утрачена.

Примечание: имеется старый инвентарный номер - 3917.

Поступление: привезен экспедицией ГМВК из Средней Азии в 1936 г.

^X См. табл. ХСУП - № 3.

^{XX} См. табл. ХСУШ - № 4.

2129 Ш - Чувал, эрсаринцы (ов. Бешир и Бурдалык), се-
редина - II половина XIX в. Шерсть, основа -
180 x 98 шерсть белая, уток - шерсть коричневая, краси-
тели естественные, узел полуторный, уток двой-
ной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля глубокий вишнево-
красный, детали и контуры узора выполнены
светло и темно-синим, красным, желтым, корич-
невым, белым.

Основной узор центрального поля: свободно расположенный
растительный узор в виде крупных цветков на
изгибающихся стеблях с ответвлениями^х.
Сохранность: загрязнен, потерт, по нижнему
краю распускаются ворсовые узлы, боковые кром-
ки реставрированы.

Примечание: имеется старый инвентарный номер - 3888.

Поступление: привезен экспедицией ГМВК (ГМИНВ) из Средней
Азии в 1936 г.

6788 Ш - Хурджи, эрсаринцы, конец XIX - нач. XX в.
Шерсть, основа и уток - шерсть коричневая.

104 x 57 Красители естественные. Узел полуторный, уток
двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: фон центрального поля густой вишнево-крас-
ный, коричневый и белый.

Основной узор центрального поля: "гулли-гэль"^{хх}.

Сохранность: сильно побит молю, большие дыры,
петли порваны, частично отсутствуют, кромки
порваны.

Поступление: закуплен во время экспедиции 1971 г. в Арме-
нии, Зангезурский р-н, Акт поступления № 17 от
16.Х.72 г.

^х Аналогичный узор можно видеть на чувале в книге
В.Г.Мошковой. "Ковры народов Средней Азии..." на цветной
вкладке между с. 205 и 228.

^{хх} См. табл. XXVI - № 4.

Д.Д.Никишенкова

О РЕЗУЛЬТАТАХ ЗАКУПНОЙ ЭКСПЕДИЦИИ ГМИНВ В
АГИНСКИЙ БУРЯТСКИЙ АВТОНОМНЫЙ ОКРУГ ЧИТИНСКОЙ
ОБЛАСТИ

Закупочная экспедиция в Агинский Бурятский автоном-
ный округ Читинской области была организована и проведена
в соответствии с планом работы музея на 1980 г. Она дли-
лась 21 день (с 15 октября по 5 ноября). Состав закупочной
экспедиции: начальник - ст.н.с. отдела Центральной Азии
Войтов В.Е. и член экспедиции м.н.с. этого же отдела Ники-
шенкова Д.Д. Министерством Культуры СССР для экспедиции
были выделены деньги в сумме 5 тыс. рублей. Основной зада-
чей экспедиции было приобретение предметов декоративно-
прикладного искусства для пополнения коллекций музея и
возможной экспозиции народного бурятского искусства в но-
вом здании музея.

Перед поездкой был составлен маршрут, по которому
экспедиция должна была охватить два района Агинского окру-
га (Агинский и Дульдургинский). Было решено, что третий,
довольно труднодоступный район округа - Могойтуский, лежа-
щий в горно-степной зоне, нужно обследовать только лишь
после ознакомления с двумя предыдущими. На месте в маршрут
были внесены некоторые изменения. Так, после приезда в
Дульдургинский район, было решено ограничиться поисками
только в этой части Агинского округа. По ходу работы были
обследованы все шесть селений этого района.

Поездке предшествовала большая работа по ознакомлению
с литературными и историческими источниками, касающимися
этого района.

Необходимость в проведении этой экспедиции вызвана
следующими причинами:

1) возросшим и несомненно оправданным интересом к
искусству бурятского народа, изучению которого уделяется
незаслуженно мало внимания;

2) неизбежным процессом утраты высокохудожественных
памятников старины;

3) полным отсутствием в ГМИНВ предметов декоративно-
прикладного искусства агинских бурят - одной из наиболее

самобытных групп бурятского народа.

Перед тем, как приступить к характеристике материала, полученного в ходе работы экспедиции, необходима краткая историко-этнографическая справка об агинских бурятах.

Агинские буряты, т.е. бурятское население Агинского Бурятского автономного округа Читинской области являются частью хоринской этнографической группы. Хори-буряты, наряду с эхиритами и булагатами, составляют основные этнические подразделения бурятского народа, которые генетически восходят к древним племенным образованиям, впервые зафиксированными историческими источниками в XII в. Историческая судьба предков нынешних хоринцев отличалась чрезвычайным обилием драматических событий, сопровождавшихся неоднократными массовыми переселениями, которые разбросали представителей этой этнической группы на огромном пространстве от северо-западного берега Байкала до истока Хуанхэ. Представители одиннадцати хоринских родов к началу XVIII в. были расселены в ряде районов Внутренней и Внешней Монголии, отдельные группы хоринцев проживали вдоль северного и западного берегов Байкала, на о.Ольхоне и в Баргузинской долине. Но основная масса хори-бурят заселила обширные степные и лесостепные пространства от побережья р.Селенги до р.Онона с запада на восток и от Баргузинской долины до монгольской границы с севера на юг.

Историческая судьба предков современных агинских бурят вплоть до конца XVII в. протекала в неразрывной связи с основной массой хоринцев, но на рубеже XVI и XVII вв. в результате феодальных междоусобиц они были оттеснены из Монголии в долины рек Онона, Аги и Читы, населенных тунгусами-эвенками (буряты их называют хамниганами). В этой местности началось относительно самостоятельное развитие агинских бурят, которое протекало в сложном взаимодействии с тунгусским населением, в постоянных стычках с войсками монгольских феодалов, а после сооружения Нерчинского острога, с представителями российской администрации.

Первоначально представители восьми хоринских родов, кочевавшие в агинских степях, представляли собой дальнюю периферию единой области, населенной хоринцами, которая управлялась хоринским тайшой, но в 1806 г. по распоряжению

парской администрации значительная полоса по р.Чите и р.Ингоде была отчуждена под русские ссыльные поселения. Бурятские кочевья были перенесены в долину рр. Онона и Аги.

С этого момента историческое развитие агинских бурят пошло изолированно от остальных групп бурятского народа. Свообразным признанием обособленности агинцев было создание в 1839 году самостоятельного Агинского ведомства, независимого от Хоринского.

Особенностью этнического развития агинских бурят были их интенсивные связи с многочисленным тунгусским населением, которое в настоящее время почти полностью переняло культуру и язык бурято, но до сих пор сохранило воспоминания о своем небурятском происхождении, а также некоторые отличия в языке и материальной культуре.

Агинские буряты и после окончательного вхождения в Российскую империю, узаконенного Нерчинским договором 1869 года, долгое время поддерживали тесные культурные и экономические контакты с населением Внутренней и Внешней Монголии. Иногда довольно значительные группы бурят покидали пределы России, в то время как монголы перекочевывали в обратном направлении, обосновываясь в агинских степях.

Эти процессы окончательно прекратились лишь после утверждения Советской власти в Забайкалье, но их результатом стало то, что агинские буряты испытали гораздо большее влияние монгольской и китайской культуры, чем другие группы бурятского народа. Это выразилось в том, что ламаизм, получивший распространение среди восточных бурят в XVIII в., уступил среди агинцев гораздо более глубокие корни. Это подтверждается рядом фактов, главным из которых является то, что шаманизм к началу XX в. почти полностью утратил свое влияние.

Историческая специфика развития агинцев привела к тому, что изолированная группа бурятского населения до сих пор сохраняет значительное своеобразие не только в бытовом укладе, в этническом самосознании, но и в декоративно-прикладном искусстве, в котором детальный анализ позволит выделить как элементы, восходящие к общебурятскому фонду, так и влияние тунгусо-маньчжурской, китайской и монгольской эстетической традиции. Не исключено, что дальнейшие исследе-

дования декоративно-прикладного искусства агинских бурят позволяет выделить и локальные варианты в рамках этой группы.

Обследование шести селений Дудьдургинского района позволило почти полностью выполнить намеченную программу закупок, т.е. приобрести для музея предметы различных видов декоративно-прикладного искусства XIX-XX вв. Особое внимание заслуживает один из самых важных разделов прикладного искусства бурят - изделия из металла (в основном, из серебра), которые помимо эстетической функции выполняли и роль "помещения капитала" в виде сокровищ. Это - разнообразные, богато орнаментированные женские нагрудные, височные, накольные, поясные украшения, навершия на шапки, серьги, пуговицы. Каждая бурятская женщина, выходя замуж, должна была иметь определенный набор серебряных украшений. Количество и художественный облик женских украшений строго регламентировался традицией, однако, традиционные каноны всегда составляли простор для творчества ювелира-художника. Поэтому трудно найти два одинаковых набора украшений. Экспедицией куплены несколько поясных украшений "гарьха". Они выделяются тонкостью работы, обильно украшены кораллами и финифтью и представляют собой ажурное сплетение орнамента. Также приобретены несколько наверший на женские шапки "дэнзэ". Они представляют собой сферической формы ажурные колпачки. Серьги - обязательный элемент набора женских украшений. Они, как правило, представляют собой сложную конструкцию из причудливого узора, включающего элементы растительного и зооморфного орнамента, выполненного из серебряной или золотой проволоки и серебряных пластинок, с вправленными иногда в них кораллами. Нам удалось купить одну пару серебряных серег. Также приобретены несколько височных украшений из серебра с крупными кораллами. Обязательным для каждой замужней бурятки был набор накольных украшений, с которыми были в прошлом связаны представления об "схраняющей силе". Несколько элементов накольных украшений были приобретены экспедицией. Также куплено нами небольшое количество изделий из металла - предметов религиозного культа. В целом эта категория изделий подчинена довольно жесткому канону ламаистской церкви. Такие предметы, как жертвенные чаши "тахид", молитвенные жезлы "очир", мо-

литвенные колокольчики "хонхо" по своей форме едины для всех бурят-ламаистов. Но в этой группе есть предмет, который поражает разнообразием форм - это амулетница "гуу", являющаяся хранилищем священных текстов и носимая женщинами на груди. "Гуу" служит не столько предметом культа, сколько элементом женского набора украшений. "Гуу" - это коробочка из серебра. Она бывает круглой, прямоугольной, овальной форм и богато орнаментированной. (Таких "гуу" приобретено 4 шт.).

Особое место в художественной металлообработке занимают ножи "хутага" (как мужской, так и женский). Ножам приписывалось значение оберега от всякого зла. С ними связывались представления о мужском духе-хранителе рода, поэтому этот предмет высоко почитался, передавался от отца к сыну. Рукоять и ножны богато украшались массивными серебряными орнаментированными накладками с вделанными в них кораллами. Как правило, нож носили на массивной серебряной цепи, которая крепилась при помощи большой раковины или монеты. Мы видели ножи почти в каждой семье, но удалось купить один крупный нож, а также один нож без ножен и ножны без ножа. Владельцы обычно с ножами расстаются неохотно.

Как и монгольское, бурятское огниво-"хэтэ" состоит из стального дугообразного бруска-кресала, соединенного с кожаным футляром для кремней и трута. Футляр изготавливается из темной кожи с тисненым узором, на которой эффектно выделяются фигурные серебряные накладки, украшенные чеканным и гравированным узором. В орнаментике их преобладают растительные мотивы в сочетании со стилизованными зооморфными деталями в виде бараньих рогов и т.п. Расположение узоров всегда строго симметрично. Нами приобретено два огнива разных размеров.

Помимо довольно большого количества изделий из металла, экспедицией куплены предметы, представляющие как искусствоведческий, так и этнографический интерес. Приобретено два войлока: один постилочный, другой меньше размером - молитвенный. Войлоки белого цвета. Постилочный - с синей каймой, а молитвенный - с красной. Также приобретено седло, богато украшенное серебряными накладками и стременами, лук со стрелами и с матерчатыми мишенями, внутри которых ежовые

иглы и пороховница из слоновой кости. Было куплено два верхних халата "дэгэды", один из них летний шелковый женский халат, отделанный самодельной тесьмой, с коралловыми пуговицами. Такие шелковые дэгэды можно увидеть на женщинах только на свадьбах. Другой халат из простой ткани, летний халат (сейчас такого типа халат называют "старушечьим"), отделанный также самодельной тесьмой, шелковой и парчовой тканью. Были приобретены также головные уборы, две летние шапки и одна зимняя на меху с красными кисточками из шелковой нити.

Помимо всего этого приобретено также несколько предметов, представляющих мемориальный и этнографический интерес, — серебряная ложка из сервиза известного востоковеда Г.Цыбикова с его вензелем, гадательная косточка (возможно календарь), трубка из бивня мамонта с серебряной крышечкой и деревянное корытце для рубки мяса.

Всего экспедицией куплено 87 предметов (парные считаются за одну единицу) на сумму 5.000 рублей.

О. В. Румянцева
ПОСТОЯННАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ И МЕМОРИАЛЬНЫЙ КАБИНЕТ
Н. К. РЕРИХА В ГМИНВ
/Информационное сообщение/

Государственный музей искусства народов Востока имеет в своем собрании в настоящее время около 500 экспонатов, связанных с творчеством Николая Константиновича Рериха. Среди них — 129 его картин, много произведений искусства Индии, Непала, Тибета, Монголии, Японии и других стран Востока из коллекции семьи Рерихов, а также редкий библиографический материал.

Н. К. Рерих как художник и ученый, путешественник и писатель, посвятил более 20 лет своей жизни глубокому изучению культуры Востока во всех ее аспектах. В сложных условиях он дважды пересек Центральную Азию — из Индии в Алтай и из Алтая в Индию, — изучая искусство, обычаи, быт и фольклор разных племен и народов. В течение долгих лет пребывания Н. К. Рериха на Востоке им было создано более

двух тысяч картин, отражающих природу виденных им стран, мировоззрение и обычаи народов, их населяющих. В странах Востока, особенно в Индии, Н. К. Рерих неизменно пользовался глубочайшим уважением к нему местных жителей, был высоко оценен Джавахарламом Неру и Рабиндранатом Тагором. В Индии свежа память о "русском гуру" — учителе, известном своей мудростью, отзывчивостью и стремлением рассказать о красоте мира и радости созидания всему человечеству.

Прогрессивная деятельность Н. К. Рериха, пропаганда русской и советской культуры, борьба за мир и за культурное строительство служила сплочению народов между собой, их взаимопониманию. Вклад Н. К. Рериха в мировую культуру трудно переоценить; особенно велика его заслуга в сближении русского и индийского народов.

Деятельность Государственного музея искусства народов Востока направлена на изучение культуры и искусства стран Востока и, следовательно, имеет своей задачей всестороннее познание творчества народов этих стран — цель, которую ставил перед собой и Н. К. Рерих.

Актом признания заслуг Н. К. Рериха — художника и ученого перед Родиной, которую он любил беззаветно, является открытие в 1977 году в ГМИНВ постоянной экспозиции, посвященной его творчеству.

Впервые в нашей стране представлены одновременно картины Н. К. Рериха, произведения искусства Востока, собранные им и его сыном Юрием в многолетних экспедициях вглубь Гималаев, мемориальные вещи, принадлежавшие семье художника, а также книги библиографической редкости — Н. К. Рериха и о нем, прижизненные периодические издания /газеты, журналы, сборники статей/, связанные с его творчеством, небольшой архив, фотографии.

Интересна история "Русской архитектурной серии" Н. К. Рериха, находящаяся в собрании музея. В 1974 году по просьбе Святослава Николаевича Рериха, друг семьи Рерихов г-жа Катрин Кэмпбелл-Стиббе /гражданка США/ передала советскому государству дарственную на 42 картины знаменитой "Русской архитектурной серии", в свое время распроданной с аукциона из-за банкротства устроителя выставки русского искусства, проходившей в 1904 году в США. 75 проданных этно-

дов считались окончательно утраченными, и вот 42 этюда, самые известные из серии, — снова на русской земле.

Г-жа К.Кэмпбелл-Стиббе передала вместе с "Русской архитектурной серией" картины Н.К.Рериха, связанные, в основном, с восточной тематикой — среди них большую "Гималайскую серию", полотна из серий "Учителя Востока", "Майтрейя", наброски для театральных эскизов. Особое место среди этих работ занимает большое раннее полотно Н.К.Рериха "Строит ладью" (1903). Тогда же г-жой К.Кэмпбелл-Стиббе был передан портрет Николая Константиновича Рериха работы его сына Святослава.

Прекрасные произведения искусства Востока, привезенные Рерихами из дальних экспедиций, дополняют живопись. Это — бронзовая скульптура Индии, Тибета, Непала, Китая XVI—XIX вв., редкие образцы тибетской живописи, изделия из полудрагоценных камней и металла, "ведирные изделия Непала, Тибета, индийские и китайские ткани и вышивки, уникальный тибетский резной киот.

После открытия постоянной экспозиции в 1977 году, г-жа К.Кэмпбелл-Стиббе посетила музей и выразила глубокое удовлетворение тем, с каким уважением музей отнесся к ее дару и наследию Н.К.Рериха. Тогда же она решила передать музею еще часть картин из своего собрания.

Передача эта состоялась в 1978 году. Г-жой К.Кэмпбелл-Стиббе были переданы замечательные большие полотна Н.К.Рериха: "Свет Азии", "Чудо", "Цветы Тимура", "Голубиная книга", этюды "Гималайской серии" и серии "Чингизхан". Кроме того, ею была подарена музею интереснейшая библиотека периодических прижизненных изданий художника и архив. Особое внимание в архиве заслуживает рукописный журнал состава экспедиции, который Н.К.Рерих вел в 1927—1928 гг., когда его караван, задержанный местными властями, погибал на тибетском плато близ Дхасы от голода и холода.

На основании этого дара музеем была сделана временная выставка "Картины Н.К.Рериха и произведения искусства из его коллекции. Новые поступления 1978 года".

Исходя из большой ценности коллекций, связанных с творчеством Николая Рериха, музей, кроме постоянной экспо-

зиции, посчитал необходимым и своевременным в 1979 г. создать специализированное хранение — Мемориальный кабинет Н.К.Рериха, — первый в нашей стране, предназначенный для научной работы исследователей творчества художника, его биографии, широкого круга проблем, которых касался Н.К.Рерих. Материалы Мемориального кабинета позволяют это сделать с большой полнотой.

Встает необходимость творческого контакта с другими музеями, хранящими произведения Н.К.Рериха, возможен обмен экспонатами для временных выставок, показ нашего собрания в других городах.

В целом, эта коллекция является подлинным национальным достоянием и заслуживает серьезнейшего научного изучения и широкой популяризации. Она представляет собой ярчайшее воплощение целеустремленности и в художественных и научных исследованиях деятеля русской культуры, снижавшего уважение многих народов мира.

Оглавление

Н.В.Апчинская. Аюк Аюкян	3
М.М.Бронштейн. К вопросу о художественных особенностях североазиатских масок	16
И.Ф.Власова. Художественные эмали Индии в собрании ГМИНВ	33
В.Е.Войтов. Элементы архитектурного декора из древних памятников Центральной Монголии	41
М.Б.Мясина. Темы, сюжеты и образы в творчестве Александра Волкова	60
Л.Г.Бареснева. Туркменские ковры в собрании ГМИНВ /окончание/	94
Д.Д.Никишенкова. О результатах закупочной экспедиции ГМИНВ в Агинский Бурятский автономный округ Читинской области	205
О.В.Румянцева. Постоянная экспозиция и мемориальный кабинет Н.К.Рериха в ГМИНВ	210

Цена 1 р. 90 к.