

07.7109  
1980

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ  
ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

НАУЧНЫЕ  
СООБЩЕНИЯ

Выпуск XVIII

Москва 1986

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ  
ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

Выпуск XVIII

Издательство "Наука"  
Главная редакция восточной литературы  
Москва 1986

Настоящий сборник посвящен исследованиям по теме:  
"Художественный металл в собрании ГМИНВ".

Печатается по решению  
Редакционно-издательского совета  
Государственного музея  
искусства народов Востока

Ответственный редактор  
Э.Н.НИКИТИНА

© Государственный музей искусства народов Востока, 1986

## СТАТЬИ

### Предисловие

Сборник "Научные сообщения ГМИНВ. Выпуск ХУШ" включает в себя исследования, посвященные художественному металлу из собрания музея.

Основная задача настоящего выпуска состоит в том, чтобы познакомить широкий круг специалистов с различными методами научной атрибуции однородных по материалу произведений прикладного искусства.

Сборник открывается статьями И.Ю.Алексеевой "Художественные изделия из металла с надписями на персидском языке в собрании ГМИНВ" и "Об одном из стихотворных текстов на иранских стальных изделиях в собрании ГМИНВ". В своих работах автор излагает результаты исследований в области эпиграфики на иранском художественном металле из собрания ГМИНВ. И.Ю.Алексеева анализирует надписи с точки зрения палеографики, авторства и содержания. Предлагаемые исследования подчинены цели датировки и локализации изделий из металла. Прделанная автором работа позволяет изменить их датировку, уточнить атрибутивную характеристику.

Каталог В.Е.Войтова "Художественный металл Узбекистана конца ХУШ-ХХ вв. в собрании ГМИНВ" знакомит читателей с ранее неопубликованной коллекцией узбекоких медногравированных изделий. Автор исследования классифицирует экспонаты коллекции по функционально-морфологическим категориям, которые наряду со сравнительным анализом предметов составляет основу его научного атрибутивного метода.

Статья Д.М.Чиркова "Медные гравированные изделия с. Лагич середины XIX - начала XX вв." знакомит с художественными особенностями этих изделий в различные периоды.

В статье "Кавказское холодное оружие из собрания ГМИНВ" Габуева О.А. вводит принцип систематизации оружия по формально-стилистическому признаку ("по степени покрытия ножен метал-

лом"), поскольку попытки типологии оружия по клинку и рукоятке не дают четкой дифференциации. Предложенная автором классификация может быть применена ко всему холодному оружию Кавказа, вне зависимости от его принадлежности к тем или иным региональным школам или национальным культурам.

Статья А.Ф.Дубровина "Некоторые возможности атрибуции буддийских скульптур на основании данных о составе сплава" дополняет традиционные методы стилистического анализа изучением состава сплавов, из которого сделаны скульптуры. Попытка атрибутировать произведения искусств на основании химико-технологического метода предпринимается в советской науке практически впервые, поэтому важность и научная ценность предлагаемой статьи несомненна. Работа А.Ф.Дубровина логически включается в композиционную и смысловую структуру сборника, так как в ней использованы экспонаты буддийской скульптуры ГМИНВ, а его исследования проводятся параллельно с научными изысканиями старшего научного сотрудника музея Э.В.Ганевской.

Исследование Э.Н.Никитиной "Дхокра - индийская традиционная скульптура" посвящено традиционной мелкой пластике, выполненной из металла в технике утраченной восковой модели. Материал об этой уникальной форме пластического фольклора в отечественном искусствознании публикуется впервые (термин "дхокра" вводится автором в научный оборот). Статья написана на основе полевого материала, собранного автором при посещении ведущих центров производства дхокры в Западной Бенгалии в 1973-1975 гг. В анализе традиционной скульптуры автор опирается на иконологический метод исследования, предполагающий не только описание и изучение устойчивых иконографических признаков, но и анализ их происхождения.

Статья П.Д.Сахарова "Иконографические особенности богини Дурги согласно пураическим данным" основана на исследовании широкого круга литературных памятников, большая часть данных о богине Дурге впервые вводится в научную литературу. Статья является ценным материалом для атрибуции изображений одного из центральных персонажей индуистского пантеона. Наиболее значительные образы богини в коллекции ГМИНВ выполнены из металла. Это мелкая традиционная пластика Западной Бенгалии "дхокра", которой посвящена одна из статей настоящего сборника, а также скульптуры Южной Индии и Непала.

Публикация материала "Документы архива ГМИНВ по истории музея за 1919-1924 гг." открывает новый раздел наших научных сообщений. Автор этой работы заведующая научным архивом И.О.Шадрина при обработке музейного архива использует современную методику исследования архивных материалов и создает полную и документально аргументированную историю зарождения и становления музея. Это первая статья И.О.Шадринной, которая открывает цикл статей, рассказывающих о важнейших этапах жизни и развития музея.

Статьи, входящие в VIII выпуск "Научных сообщений ГМИНВ", вносят определенный вклад в методику научной атрибуции изделий из металла на примере конкретных произведений декоративно-прикладного искусства из музейных собраний. Они могут послужить основой для изучения аналогичных памятников, имеющих в коллекции других музеев, поэтому выход в свет этого издания крайне важен как для чисто научной, так и для непосредственно практической музейной работы.

Никитина Э.Н.



### ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИЗДЕЛИЯ ИЗ МЕТАЛЛА С НАДПИСЯМИ НА ПЕРСИДСКОМ ЯЗЫКЕ В СОБРАНИИ ГМИНВ

Настоящее исследование является продолжением нашей работы по изучению коллекции собранных в ГМИНВ иранских предметов прикладного искусства из металла, содержащих помимо орнамента надписи на персидском языке. Всего иранских предметов с надписями имеется в коллекции более 100, причем значительная часть из них выполнена на языке фарси. Встречаются и смешанные арабо-персидские надписи.

Характер их различен. Предметом нашего внимания являются в настоящее время надписи стихотворные. Они наиболее информативны в плане характеристики среды, где выполнялись изделия, с одной стороны, и наиболее поддаются прочтению, с другой, — на помощь приходят здесь вспомогательные методы иранистического литературоведения: в стихах определяется их размер, что помогает восстановить плохо читаемые, искаженные или испорченные фрагменты; тексты часто повторяются на ряде предметов, и, наконец, среди надписей встречаются стихи иранских поэтов-классиков, и в этих случаях появляется возможность справляться с текстами в диванах или иных изданиях.

Мы рассматриваем каждый предмет во всех аспектах: в совокупности его формы, орнамента и надписи, чтобы получить максимальные сведения об истории, месте и времени его создания (хотя локализация вещи является пока что как правило наиболее трудной задачей), о мастерах-ремесленниках, выполнявших подобные предметы из металла, об иранской культуре эпохи в целом.

Как и в предыдущей статье, посвященной надписям на иранских вещах<sup>1</sup>, так и здесь мы стремимся к возможно более подробному, детальному анализу каждой вещи, не ставя на первое место количественный показатель, а рассматривая полную обработку коллекции как перспективу для многолетних научных исследований. Именно такой подход даст в дальнейшем более широкие возможности для обобщений, как в вопросах палеографии, так и в области истории прикладного искусства в Иране.

Как известно, искусствоведческому анализу обязательно предшествует научная атрибуция. Что касается предметов прикладного

искусства из металла, то здесь еще не много атрибутирующих (в подавляющем большинстве — только датирующих) признаков. К ним относятся форма предмета, иногда вид металла, характер ориентации, атрибутирующий весьма приблизительно, заполнение фона картушей и др. Однако всего этого часто бывает недостаточно. Так, если на художественном изделии имеется надпись, она безусловно является значимым элементом, и без прочтения ее атрибуция либо невозможна, либо оказывается неверной, чем и вызвана необходимость развития эпиграфики.

Читая надписи на предметах иранского художественного металла, мы преследуем более широкую цель, чем восстановление истории создания каждого отдельного предмета, а именно — стремимся к тому, чтобы надпись (не считая, разумеется, даты) стала, наряду с прочими, датирующим признаком. Для стихотворных текстов, выгравированных на иранских чашах, блюдах, сосудах, оружии и т. д., характерна, как уже было сказано, известная повторяемость. Поэтому по мере накопления материала будут все четче вырисовываться типы текстов, наиболее распространенные в разные исторические эпохи. На каком-то этапе анализа эпиграфического материала, по всей вероятности, еще далеко отстоящем от сегодняшнего дня, станет возможно датировать предметы именно по типу и содержанию текста.

I. Рассмотрение отобранных вещей начнем с медной чаши (196 П), предварительная датировка — XIX в. У нас нет возможности уточнить ее более определенным хронологическим отрезком, но в принципе ее подтверждают два фактора: во-первых, обработка фона (подробнее об этом ниже), во-вторых, новая, не характерная для эпохи средних веков манера письма, которой свойственен пропуск большинства диакритических точек и особый тип написания некоторых букв и лигатур, сильно затрудняющие чтение надписи.

Чаша неглубокая, луженая изнутри, без поддона. Высота — 6,7 см, диаметр — 18 см. Внутренняя поверхность чаши не орнаментирована, внешняя состоит из четырех орнаментальных полос: верхняя узкая полоска стилизованного растительного орнамента, следующий за ней ниже широкий пояс надписи, затем снова узкая полоса, идентичная первой, и заключающий орнаментацию широкий пояс из редко посаженных крупных цветочных мотивов, причем фон их, так же как и дно чаши, не орнаментированный, гладкий. Скажем сразу, что в картушах фон обработан измененным видом штриха — короткие узкие горизонтальные и слегка наклонные линии,



немного напоминающие чешуйчатый орнамент. Все эти детали обработки фона недвусмысленно указывают, что чаша изготовлена именно в XIX в., поскольку в период XIV-XV вв. фон обрабатывался сеткой или обычным штрихом, причем сплошь, без оставления гладких, неорнаментированных участков<sup>2</sup>, в дальнейшем же эта традиция стала исчезать.

Эпиграфический пояс состоит из пяти картушей с надписями, разделенных фигурными медальонами с изображением птиц.

Стихотворный текст, написанный размером м о з а р е ' и . выполненный на чаше одним из вариантов почерка н а с т а ' - л и к , представляет собой два бейта из газели и одно самостоятельное мисра' из нее же. Чтение начнем с двух рифмующихся между собой полустихий, с которых всегда начинается газель.

1) ساقی بنور بادہ برافروز جام ما

Виночерпий, воспламени нашу чашу светом вина.

В этом отрывке отметим следующие палеографические особенности. Из девяти диакритических точек, которые должны присутствовать в употребленных здесь словах, проставлены только четыре. Это, как уже говорилось выше, связано с господствовавшей в XIX в. манерой письма и осложняет чтение, давая возможность восстановить слова, при которых точки не расставлены, в различных вариантах. На этих вариантах мы останавливаться не будем, поскольку, оговорим это заранее, на чаше выгравирован широко известный стихотворный текст, что помогает, при знании его, в чтении отдельных слов. Следующий специфический момент состоит в том, что лигатуры, как это часто встречается и в на вещах более раннего происхождения, расположены не в порядке написания и чтения слов, а вперемежку. В частности, слово نور ("свет") с предлогом به (несушим в данном случае значение орудийности) поменяло порядок своих графических компонентов: лигатура نور (н у н и в а в) следует за словом ساقی ("виночерпий"), как это и имело бы место при обычном написании текста, зато последняя буква слова نور - ر (ре) следует первой по порядку во фрагменте, она вписана в первую лигатуру слова ساقی (с и н и а л е ф). Это явления не новые, они объясняются сложившейся еще ранее традицией, зато третья особенность, которая, правда, тоже иногда встречалась на других вещах, представляется на сегодняшний день весьма загадочной, смысл ее неясен. Она состоит в том, что после последнего слова полустихий ما ("мы", "наш")

помещен очень явственно выгравированный графический элемент, состоящий из зубца без точки, соединенного с последующей буквой و (в а в). Зубец, если при нем не проставлены точки, может быть трактован в шести вариантах: как буквы ب، پ، ل، ت، ث، ع (бе, пе, ну, те, се, й а й) с соответствующими подстрочными или надстрочными точками. Ни один из этих вариантов, кроме буквы ت (получилось бы слово "ты"), лексически смысла не дает. Не дает смысла и этот последний вариант со словом تو. Следовательно, смысл упомянутого графического компонента приходится признать пока неясным, хотя он в данном случае и не вносит непреодолимых трудностей в прочтение текста, и, зная этот текст, мы вынуждены просто исключить этот компонент из смысловой части надписи. Оговорим сразу, что он встречается и в последующих фрагментах, а также на ряде других предметов.

2) مطرب گو که کار جهان شد بجام ما

Скажи, музыкант, что дела мирские стали для нас благоприятны.

В этом фрагменте нет никаких графических особенностей, на которые стоило бы обратить особое внимание, кроме одной: в слове مطرب ("музыкант") последняя буква ب (бе), расположенная под лигатурой مطر (м и м, т а, ре), имеет вместо одной подстрочной точки две надстрочные, соединенные в одну в форме значка ~ (м а д д е). Из всех остальных диакритических точек, которые должны здесь присутствовать, проставлена только одна.

3) مادر پیماله عکس رخ یار دیده ایم

Мы увидели в чаше отражение лица возлюбленной.

В этом полустихии встречаются лишние графические элементы в виде буквы ر (ре) и упомянутого в первом полустихии вне-смыслового буквосочетания نو. Из всех диакритических точек проставлена только одна. И снова наблюдается разрыв графических компонентов слова, совпадающий с их перестановкой местами, в данном случае - в слове یار ("возлюбленная").

4) ای بیخیز ز لذت شرب مدام ما

О, не ведающий о сладости нашего вечного опьянения.

Как и в предыдущих фрагментах, большинство диакритических точек здесь опущено. В каллиграфическом рисунке слова буквы дважды находят одна на другую, но это явно не результат неопыт-



ности мастера, а его художественный замысел. По-прежнему неясным остается внесмысловый элемент в конце полустипшиа, к которому в этом фрагменте добавлена еще буква *س* (с и н), что также не проясняет смысла написанного.

5) هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد بعشق

Никогда не умрет тот, чье сердце живо любовью.

Это фрагмент той же газели, но он представляет собой отдельное полустипшиа, взятое из ее середины. Такие случаи нам еще не встречались. Отмечались перестановки порядка бейтов и сочетания на одном предмете разных стихотворных произведений, но, поскольку основной смысловой, ритмической и интонационной единицей персидского стиха является бейт, то он берется целиком, а одно изолированное мисра\* встретилось впервые.

Во фрагменте проставлены только две диакритические точки, и в существительном с предлогом *بعشق* ("любовью") при букве *ب* (б е) подстрочная точка заменена надстрочной.

Что же касается отдельного мисра\*, то появление его, очевидно, обусловлено следующим обстоятельством. Поскольку текст носит явно суфийский характер, то ремесленник, выполнивший чашу (или заказчик), очевидно, являлся сторонником суфизма, а основная идея суфийских учений наиболее ярко выражена именно в упомянутом мисра\*.

Итак, ниже следует полностью восстановленный текст на чаше:

ساقی بنور مآده برافروز جام ما  
مادر بیاله عکس ز رخ یار دیده ام  
مطرب بلوکه کار جهان شد حکام ما  
ای بیخبر ز لذت شراب مدام ما  
هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد بعشق

Виночерпий, воспламени нашу чашу светом вина.

Скажи, музыкант, что дела мирские стали для нас благоприятны.

Мы увидели в чаше отражение лица возлюбленной,  
О неведающий о сладости нашего вечного опьянения.

Никогда не умрет тот, чье сердце живо любовью.

Стихотворный текст принадлежит Хафизу и представляет собой строки одной из его газелей<sup>3</sup>. Следует отметить, что, не считая отмеченных нами внесмысловых графических элементов, текст передан мастером точно и без отклонений. Газель эта широко известна, а упомянутые ее бейты (иногда добавляется еще один бейт), по-ви-

димому, часто использовались мастерами-медниками для украшения своих изделий. На предметах, собранных в коллекции ГМИНВ, этот текст пока не найден (не исключено, что он обнаружится в ходе дальнейшей обработки коллекции), зато он встречается на следующих вещах из фондов Государственного Эрмитажа:

а) медная чаше (инв. № УС 414) – 8II г. хиджры (соответствует 1408/9 г.);

б) медная чаша (инв. № ИР 2007) – середина – II половина ХУП в.;

в) медный тазик (инв. № УС 27) – I треть ХУШ в.;

г) бронзовая мисочка (инв. № УС 28) – середина ХУП в.<sup>4</sup>.

В отношении атрибуции рассмотренной нами чаши можно высказать еще следующее соображение. Иранских металлических предметов с нечетным количеством картушей до сих пор не встречалось в известных нам коллекциях, зато, по данным А.А.Иванова, на территории Средней Азии такие предметы изготовлялись. Если принять во внимание, что одни и те же стихотворные тексты гравировались на художественном металле и в Иране, и в Средней Азии, то логичнее было бы предположить среднеазиатское происхождение чаши.

П. Следующий предмет – медная чаша (ЭОII4 кп), предварительная датировка – XIX в. Чаша широкая, неглубокая, на кольцевом поддоне. Внутренняя поверхность не орнаментирована, внешняя украшена гравировкой: надпись, растительный и геометрический орнаменты. Чаша местами деформирована, помята, имеются разрывы металла; реставрирована, ножка припаяна. Диаметр – 24,3 см, высота – 10,2 см. По широкой части стенки выполнен эгиграфический пояс, обрамленный двумя узкими полосками из мелких ромбов. Нижняя наиболее широкая часть чаши состоит из восьми фигурных медальонов, повторяющихся через один – поочередно полукруглые с остроконечным завершением и более крупные фигурные медальоны оложной формы. Стихотворная надпись состоит из четырех фрагментов разной длины; их разделяют разной же величины картуши с орнаментальными мотивами. В последних встречаются элементы надписи или псевдонадписи. Одна из них – довольно ясно выгравированное имя *محمد* (Мохаммад), другая, возможно, должна трактоваться как имя Фатимы.

Рассматриваемая чаша обладает одной ярко выраженной особенностью, пока что не встречавшейся нам в столь определенном



виде на других предметах – надпись выполнена почерком, который не может быть идентифицирован ни с одним из известных персидских каллиграфических почерков. Очертания букв неровные, пропорция их не соблюдены. Нетрадиционным образом выписаны, например, зубцы в буквах *س* и *ش* (с и н и ш и н). Неумело выполнены также и орнамент – ромбы в разделительных полосках неправильной формы и разной величины.

Перейдем к рассмотрению текста по полуступицам. Он представляет собой фрагмент газели, написанной размером х а з а д ж.

1) *آنکس که بدست جام دارد*  
Тот, у кого в руке кубок,

Этот фрагмент, как и последующие, имеет ту особенность, что, в отличие от других металлических предметов, датированных XIX в., мастер стремился проставить здесь все необходимые диакритические точки, и это делает текст более легко читаемым, чем на упомянутых вещах. Опущен значок *ма д де* над буквой *ا* (а л е ф).

2) *سلطان [من] چه بدم دارد*  
Всегда имеет власть Джамшида.

Весь этот фрагмент выгравирован очень ясно и не оставляет возможностей восстановить его каким-либо иным образом, зато буквы в нем еще более непропорциональных размеров и неправильных (некаллиграфических) очертаний. Текст в целом известен нам (на его авторстве мы остановимся несколько ниже), поэтому следует отметить одно отклонение, имеющееся в этом фрагменте, которое, очевидно, нужно отнести за счет неграмотности или небрежности мастера: вместо слова *سلطانی* ("султанство", "царство", "власть") на чаше выгравировано *سلطان* ("султан", "царь", "владыка"). В таком виде текст либо не имеет смысла, либо может быть переведен: "Всегда обладает царем Джамшидом". Фрагмент отличается тем, что в нем кроме необходимых диакритических точек имеется еще несколько лишних, которые призваны, очевидно, выполнять роль орнаментальных элементов.

3) *آبی که نضر حیات ازو یافت*  
Вода, от которой Хызр обрел жизнь,

В этом фрагменте недоставлены необходимые диакритические точки. Буква *ض* (з а д) в слове *نضر* ("Хызр") выполнена с

настолько сильным нарушением пропорций, что может быть принята за *ف* (ф е) в серединной позиции лигатуры.

4) *در سیکره جو که جام دارد*  
Ищи в кабачке, где есть кубок.

Таким образом, полный текст, выгравированный на чаше, следующий:

*سلطانی چه بدم دارد*  
*در سیکره جو که جام دارد*

*آنکس که بدست جام دارد*  
*آبی که نضر حیات ازو یافت*

Тот, у кого в руке кубок,  
Всегда имеет /власть/ Джамшида.  
Воду, от которой Хызр обрел жизнь,  
Ищи в кабачке, где есть кубок.

Рассмотренный текст, так же как и на предыдущей чаше, принадлежит Хафизу и представляет собой два первых бейта из его газели <sup>5</sup>.

Текст может быть трактован в двух вариантах: как суфийский, если в нем подразумевается слияние с божеством, либо как гедонический, если предположить, что поэтические образы в нем не носят характера аллегории.

Этот текст до сих пор не встречался нам на металлических предметах из коллекции ГМИНВ, зато он зафиксирован А.А.Ивановым на трех вещах из собрания Эрмитажа:

- 1) бронзовая (латунная) мисочка (инв. № УС 800) – I половина ХУП в.;
- 2) медный тазик (инв. № УС 21) – конец ХУП – начало ХУШ в.;
- 3) медный тазик (инв. № УС 959) – конец ХУШ – начало ХУШ в. <sup>6</sup>.

В целом о рассмотренной чаше можно сделать следующие выводы. Есть серьезные основания усомниться в датировке чаши XIX столетием и отнести ее изготовление к более раннему периоду. За это говорят несколько отмеченных нами факторов: во-первых, некаллиграфический почерк, до сих пор не зафиксированный на изделиях XIX в., но изредка встречавшийся нам на более ранних вещах, во-вторых, стремление мастера проставлять необходимые диакритические точки, чего не наблюдалось на металлических предметах XIX в., зато встретилось нам на одной из чаш ХУП в. И, наконец, может не оказаться случайностью, что все три эрмитажные вещи, упомянутые выше, датированы ХУП–ХУШ вв. Возможно, именно в



это время в среде ремесленников была особенно популярна данная газель Хафиза. Против сделанного нами предположения может свидетельствовать лишь тот факт, что на чаше оставлены гладкие, не орнаментированные места, что как раз характерно для XIX в. Однако такая традиция могла начать складываться и раньше, во всяком случае, внезапное ее возникновение, связываемое именно с началом XIX в., маловероятно. Ведь переломный момент в орнаментации бронзовых и медных вещей наступает, очевидно, во II половине XIII в.<sup>7</sup> Именно этим временем мы и склонны датировать изготовление чаши, не настаивая, однако, на такой датировке категорически. К сожалению, обработка фона надписи не может здесь ничего дать, поскольку она не является ярко выраженным штрихом, типичным в целом для периода с середины XIV по середину XIII в.<sup>8</sup> Однако узкие ромбовидные разделительные полоски выполнены на фоне штрихообразных элементов. В XIX же веке обработка фона штрихом на подавляющей массе металлических изделий исчезает. Это последнее изображение, однако, следует учесть только в том случае, если безоговорочно считать рассматриваемую вещь иранской. Пока у нас нет данных для изменения этой атрибуции, поскольку далеко не все металлические предметы XIX в. в настоящее время поддаются точной локализации, но в ходе дальнейшей обработки коллекции и накопления материала такие данные могут появиться.

Ш. Медный сосуд (№ 30067 кп), предварительно датирован началом XIX в. Мы затрудняемся определить, какое бытовое назначение имел этот сосуд. По форме он резко отличается от чаш, поскольку имеет выпуклое тулово и сравнительно узкое, расширяющееся кверху горло. С другой стороны, он явно не может быть назван тазиком или банной шайкой, так как отличается по форме и от этого круга предметов. Что же касается вазы или котелка для приготовления пищи, то мы не считаем себя вправе вполне определенно выбрать из этих двух упомянутых, поскольку ни текст, ни орнаментация не дают для этого оснований. Вообще же нужно сказать, что терминология для определения формы ближне- и средне-восточных металлических предметов не является еще общепринятой — один и тот же предмет в разных источниках может быть, например, назван и вазой, и чашей. Это, очевидно, следствие неизученности предметов прикладного искусства.

Высота сосуда — 13,8 см, диаметр по горлу — 19 см. Сохранился он очень плохо — потемнел, покрыт пятнами патины. Гравировка на сосуде неглубокая, и все эти факторы очень затрудняют чтение надписи.

На тулове сосуда выполнен растительный орнамент, причем, в отличие от большинства металлических предметов XIX в., орнаментирована сплошь вся внешняя поверхность (внутренняя — гладкая). Сверху сосуд начинается узкой полоской растительного орнамента, затем при переходе от горла к тулову следует широкий эпиграфический пояс, и завершает орнаментацию снизу полоса, идентичная первой.

Эпиграфический пояс состоит из восьми картушей, в которых поочередно выгравирована надпись и орнамент. Орнаментальные и эпиграфические картуши приблизительно одного размера.

Надпись представляет собой два бейта — очевидно, из газели. Такой вывод мы вправе сделать, потому что стихотворный метр по своей парадигме абсолютно не близок к размеру рубаи. В то же время мы затрудняемся определить размер, которым написано стихотворение: среди употребляемых в персидской поэзии размеров и даже среди почти употребляемых в ней арабских подобных метр неизвестен. Это сложный (производный) трехстопный размер, первая стопа которого представляет собой стопу раджаза, вторая — вариант стопы хаджаза, а третья — два долгих слога (т.е. на два слога в конце уечение). С известной степенью условности можно считать этот стихотворный метр вариантом х а з а д ж а. Это обстоятельство в совокупности с рядом других может и должно привести к определенным выводам, которые мы сделаем ниже. Теперь же перейдем к обычному разбору текста по полустихиям.

1) *ایام گلست و کارائی*

/Наступили/ дни /цветения/ роз и счастья.

Палеографические особенности, на которые мы сейчас укажем, присутствуют и во всех последующих фрагментах, поэтому оговорим их один раз — при рассмотрении первого. Надпись (по форме картуша) короткая и широкая, поделена пополам и расположена в две строки. Их разделяет последний графический компонент *نی* (н у н, й а й) последнего слова *کارائی* ("счастье"). Расположение надписи в две строки, очевидно, неизвестно по крайней мере до середины XIII в.<sup>9</sup> Буква й а й, разделяющая строки, проходит по всему картушу и вытянута в обратную сторону (влево). Такое



явление на художественном металле Ирана довольно распространено. Буквы крайне утолщенные – подобное утолщение нам еще не встречалось. Вообще же ярко выраженную тенденцию к утолщению букв А.А.Иванов отмечает в конце ХУШ–ХІХ вв., а широкое распространение в почерке н а с т а' л и к она начинает получать уже к середине ХУШ в. <sup>10</sup>. Две подоточные точки при букве *ی* (й а й) в слове *ایام* ("дни") расположены за буквой, к которой относятся, и друг над другом вместо обычного расположения их в ряд. Эта особенность уже отмечалась нами на некоторых предметах.

2) *ساقی برده آب زندگانی*

Виночерпий, подай живой воды.

Здесь разделение строк и утолщение букв абсолютно идентично рассмотренному фрагменту. Несколько необычно написание буквы *ی* (й а й) в слове *ساقی* ("виночерпий"). Такое ее начертание в соединении с предыдущей буквой нам не встречалось.

3) *در سبزه خوشمت جام باده*

Хорош кубок вина среди зелени.

Поскольку третье полустышие в персидской лирике (как в газелях, так и в рубаи) не рифмуется с первыми двумя, строки разделены здесь графическим компонентом *خوشمت* из слова *خوش* ("хороший") и глагола-связки *است* ("есть"). Диакритические точки в этом фрагменте не проставлены. Соединение буквы *م* (м и м) в слове *جام* ("кубок") с последующим словом *باده* ("вино") приняло несколько необычные очертания. Вообще соединение последней буквы слова с последующим словом, хотя и известно на предметах прикладного искусства, на металлических изделиях в почерке н а с т а' л и к все же представляет собой явление сравнительно редкое.

4) *بالاله... ارغوانی*

/Среди/ ... пурпурных тьяпанов.

В этом фрагменте отмечаются в основном те же графические особенности, что и в предыдущих. Слово, следующее после ("тьяпан"), не поддается прочтению. Другие предметы из металла, на которых встречается этот тект, помочь в данном случае не могут, поскольку четвертое полустышие распространено в нескольких различных вариантах.

Итак, полностью прочитанный тект выглядит следующим образом:

*ساقی برده آب زندگانی  
بالاله... ارغوانی*

*ایام گلست و کاروانی  
در سبزه خوشمت جام باده*

/Наступила/ дни /цветения/ роз и счастья,  
Виночерпий, подай живой воды.  
Хорош кубок вина среди зелени,  
/Среди/ ... пурпурных тьяпанов.

Этот тект принадлежит к числу наиболее часто встречающихся на иранском художественном металле. К сожалению, авторство его установить пока не удалось. А.А.Иванов определяет его как тект неизвестного автора. Незнаком он и нам, и другим литературоведам-иранистам, к которым мы имели возможность обратиться за консультацией. Отмеченные выше особенности стихотворного размера позволяют предположить, что стихотворение не было написано поэтом-профессионалом, а возникло в среде ремесленников еще до ХУ в. и получило большую популярность и широкое распространение. Последние можно, очевидно, объяснить тем, что стихотворение привлекало многих мастеров своим светским характером. В самом деле, мы встречаемся здесь с чисто гедоническим мотивом, в стихотворении нет никаких суфийских реалий, которые могли бы указывать на мистический подтекст.

В коллекции Государственного Эрмитажа зафиксировано четыре предмета, на которых выгравирован этот же тект:

- 1) бронзовый кувшинчик (инв. № УС 975) – конец ХУ в., Хорасан;
- 2) медный тазик (инв. № УС І055) – I половина ХУШ в.;
- 3) медный тазик (инв. № УС І0) – середина ХУШ в.;
- 4) медный тазик (инв. № УС 423) – середина ХУШ в. II.

На последних двух вещах тект встречается в несколько другом варианте – к нему добавлен третий бейт:

*یکدم که بعیض نگذرانی*

*از عمر نیتوانی مژدن*

Нельзя называть жизнью

Ни одно мгновение, которое не проведешь в веселье.

Этот бейт вставлен между двумя прочитанными нами. В последнем бейте (т.е. в нашем варианте – во втором) имеются незначительные текстуальные расхождения.



Кроме того, этот текст отмечен нами в коллекции ГМИНВ на металлическом блюде (I69 П), украшенном в технике гравировки о золотой насечкой – XIX в.<sup>12</sup> На этом блюде восемь картушей с надписями. Шесть из них воспроизводят рассматриваемый нами текст в трехбейтном варианте, отмеченном на эрмитажных вещах, причем бейт, который отсутствует на рассматриваемом нами сосуде, помещен по порядку последним, в нем имеется незначительное текстуальное расхождение с вещами из Эрмитажа. Четвертый бейт взят из известной газели Хафиза.

Вернемся к исследуемому сосуду и отметим чрезвычайно важную особенность его орнаментации – фон надписи в картушах обработан штрихом. Традиция такой обработки в Иране, как уже говорилось выше, исчезает в XVIII в. Вообще же обработка фона является важнейшим датированным признаком, поскольку этот процесс был почти механическим. Мастер обрабатывал фон так, как было принято в его время<sup>13</sup>.

Учитывая это обстоятельство, а также сплошное заполнение поверхности орнаментом, не характерное, как правило, для XIX в., мы вынуждены передатировать предмет и отнести время его выполнения приблизительно к середине, а возможно, и к первой половине XVIII в.

Подведем некоторые итоги. Они будут касаться не только тех трех вещей, которые рассмотрены в настоящей статье, но и исследованных нами в предыдущей, а также нескольких других, надписи на которых прочесть пока не удалось.

Прежде всего – о характере текстов, украшающих иранские металлические изделия. Как мы видели, это стихи персидских поэтов-классиков и неизвестных авторов, возникшие, по всей вероятности, в ремесленной среде. Некоторые из последних многократно повторяются, "перекочевывая" с предмета на предмет, несмотря на то что их авторы не были знаменитостями в поэтическом мире. Именно такие стихи в последствии, по мере возрастания накопленного материала, могут стать датированными признаками, поскольку, привлекая большое количество памятников, удастся очертить временные рамки их бытования. Произведения же классиков, как это было справедливо отмечено А.А.Ивановым, кроме нижней хронологической границы изготовления изделий, в плане датировки ничего не дадут<sup>14</sup>.

В то же время как первая, так и вторая группа стихотворных текстов очень важны для изучения художественной культуры Ирана.

Стихи известных поэтов показывают, что культурный уровень ремесленной среды был весьма высок. Стихотворные же произведения, созданные в самой этой среде, свидетельствуют о неслучайности подбора текстов, которые гравировались на художественном металле, а также о наличии в упомянутой среде какой-то своей, своеобразной культуры, рождавшейся именно в ней самой.

По содержанию все встретившиеся нам тексты можно разделить на две категории – суфийские и гедонические светского характера. Выбор между ними определялся, естественно, вкусами заказчика, а в тех случаях, когда вещи изготовлялись не на заказ, – самого мастера. Известны также благожелательные стихи на языке фарси, но в коллекции ГМИНВ они до сих пор не зафиксированы.

Что касается проблем палеографии для XVIII–XIX вв. (более ранние предметы в коллекции ГМИНВ с персидскими надписями пока не изучались), то здесь в настоящее время можно сказать очень немного. Однако наши исследования подтвердили вывод А.А.Иванова о том, что в середине XVIII в. наступает новая эпоха в истории иранского художественного металла<sup>15</sup>. Это отразилось и в надписях: в XIX в. появляются новые варианты почерка *наста'ли* (господствующего почерка в эпоху нового времени), буквы утолщаются, наблюдаются тенденции к пропуску диакритических точек – вместо всех необходимых в стихотворном фрагменте представляется чаще всего от одной до трех, отдельные надписи выполняются некаллиграфическими почерками. Разумеется, в области палеографии нового времени остается еще очень много нерешенных вопросов, требующих самого пристального внимания исследователей-эпиграфистов.

#### Примечания

<sup>1</sup> См.: Алексеева. Стихотворные надписи. Здесь и далее ссылки приводятся в сокращенном виде. Список сокращений дан в конце статьи.

<sup>2</sup> Иванов. Медные и бронзовые изделия, с. 19–34.

<sup>3</sup> Хафиз, с. 36.

<sup>4</sup> Иванов. Каталог, с. 288, 342, 377, 384–385.

<sup>5</sup> Хафиз, с. II4.

<sup>6</sup> Иванов. Каталог, с. 376, 382, 384.

- 7 Иванов. Медные и бронзовые изделия, с. 4 и далее.  
 8 Там же, с. 20 и далее.  
 9 Там же, с. 109.  
 10 Там же, с. 108-109.  
 11 Иванов. Каталог, с. 271, 402, 403, 404.  
 12 Алексеева. Стихотворные надписи, с. 16-18.  
 13 Иванов. Медные и бронзовые изделия, с. 19.  
 14 Там же, с. 65-66.  
 15 Там же, с. 4 и далее.

Список сокращений

Алексеева. Стихотворные надписи – Алексеева И.Ю. Стихотворные надписи на иранских изделиях из металла из собрания ГМИНВ. В сб.: Государственный музей искусства народов Востока. Научные сообщения, Вып. ХУП. М., 1984.

Иванов. Медные и бронзовые изделия – Иванов А.А. Медные и бронзовые (латунные) изделия Ирана II половины XIУ – I половины ХУШ в. (Датирующие признаки и проблема локализации). Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Л., 1971.

Иванов. Каталог – приложение к указанной диссертации: Каталог медных и бронзовых (латунных) изделий Ирана II половины XIУ – I половины ХУШ в. из собрания Государственного Эрмитажа.

Хафиз – Хофиси Шерози. Амшори гузида. Душанбе, 1971.

ОБ ОДНОМ ИЗ СТИХОТВОРНЫХ ТЕКСТОВ НА ИРАНСКИХ  
 СТАЛЬНЫХ ИЗДЕЛИЯХ В СОБРАНИИ ГМИНВ

В коллекции изделий иранского художественного металла, собранных в ГМИНВ, обнаружено четыре предмета с вариантами одной и той же стихотворной надписи, представляющей исключительный интерес в плане датировки этих изделий, изучения вещей аналогичного круга, сбора палеографических данных, к настоящему моменту крайне малочисленных и бессистемных, и, наконец, исследования характера и структуры стихотворного текста, украшавшего иранские металлические изделия в эпоху нового времени.

За последние десятилетия ни в ГМИНВ, ни в других музеях Москвы не велось сколько-нибудь серьезных исследований по иранской эпиграфике. Такая работа проводится в Государственном Эрмитаже, прежде всего А.А.Ивановым, полностью изучившим аналогичную нашей, хотя и более обширную коллекцию<sup>1</sup>. Им восстановлены и прочтены несколько десятков типов периодических стихотворных надписей, зафиксированных на иранском художественном металле в период с середины XIУ по середину ХУШ в. Надпись, которой посвящена настоящая статья, в их число не входит.

Стихотворные надписи, как правило, не встречались на одном предмете, а многократно повторялись на целом ряде их. Если принять во внимание преобладание случайных факторов в окладывании нашей коллекции и учесть, что иранских металлических изделий с надписями в ней насчитывается всего около 150 (причем периодические стихотворные надписи не составляют и трети этого количества), то вряд ли необходимы какие-либо дополнительные подсчеты, чтобы сказать, что текст, зафиксированный на четырех вещах, является одним из наиболее частотных, а, возможно даже – до известной степени универсальным для определенной эпохи.

Все четыре предмета, на которых обнаружен этот текст, по ряду признаков ранее предварительно датированы XIX в. Такая датировка была произведена прежде всего по характеру орнаментации, хотя датировка по типу орнамента до сих пор еще не поставлена на научную основу. На сегодняшний день наиболее надежным датирующим признаком для медных и латунных изделий является обработка фона<sup>2</sup>, для стальных же такой критерий пока не выявлен. Одна из



перспективных задач эпиграфических исследований, как нам представляется, состоит в том, чтобы да тирующим признаком наравне с другими стал также и текст.

Научная атрибуция предмета с надписью возможна только при рассмотрении его в единстве формы, орнамента и текста. Этому принципу мы и стремимся следовать в ходе настоящей работы, анализируя названный комплекс в целях получения материала для последующей атрибуции аналогичных вещей.

## 1. ОПИСАНИЕ ПРЕДМЕТОВ

### 1. Чаша (168 П).

Полушаровидная стальная чаша на кольцевом поддоне (высота - 9,7 см, диаметр - 19,2 см), украшенная в технике гравировки и золотой насечки. Сохранность вполне удовлетворительная; имеются загрязнения, потертости, мелкие сколы, пятна, утраты насечки. Надпись выполнена на языке фарси почерком *наста'ли* и *к*. Единственный фактор, крайне затрудняющий чтение (что относится и ко всем остальным рассматриваемым предметам) - это полная неизученность особенностей упомянутого почерка в его применении на художественном металле.

Сверху по краю чаши гравировкой и золотой насечкой выполнен узкий эпиграфический пояс, состоящий из восьми картушей, в каждом из которых выгравировано полустипие, чередующихся с восемью фигурными медальонами с изображением птиц. Надпись выполнена не в строку, а равномерно и плотно заполняет весь картуш. Принцип расположения надписи по рядам, как и на большинстве изделий иранского художественного металла, до сих пор остается неясным. Мастер не делит текст пополам в соответствии с порядком его чтения, а располагает предыдущее слово или лигатуру над последующим или наоборот. Нередко слова разрываются.

Непосредственно под каждым картушем выполнены полукруги солнца, обрамленные орнаментом в форме узкой гирлянды. Полукруги гирлянд разделены восьмью отдельно посаженными крупными стилизованными цветочными мотивами, опускающимися почти до самого поддона. Большая часть поверхности представляет собой необработанный, гладкий фон. Небесполезно было бы, очевидно, отметить и пропорции украшения чаши, поскольку в дальнейшем при расширении круга рассматриваемых предметов данного периода здесь могут вырисовываться определенные закономерности: эпиграфический пояс

занимает примерно четверть высоты чаши (не считая поддона), гирлянды - половину. Внутренняя поверхность чаши и поддон не орнаментированы. Текст надписи, как и на остальных предметах, мы не включаем в настоящее описание, а для удобства изложения ниже приводим отдельно.

### 2. Чаша (928 П).

Стальная полушаровидная чаша на кольцевом поддоне; высокая крышка с остrokонечным четырехгранным навершием (высота без крышки - 11 см, с крышкой - 27,5 см, диаметр - 22,3 см). Чаша удовлетворительной сохранности - имеются только сплошные мелкие царапины на неорнаментированных участках поверхности, мелкие сколы, некоторая деформация крышки по краю. Гравировка не повреждена, золотая насечка практически не утрачена.

По технике и манере исполнения орнаментации чаша очень сходна с описанной выше. Эпиграфический пояс также расположен по верхнему краю чаши и состоит из восьми картушей с полустипиями на фарси, выполненных вочерком *наста'ли* и *к*. Картуши разделены восьмью мелкими фигурными медальонами с короткими арабскими надписями (почерк тот же). Ниже эпиграфического пояса расположены гирлянды в виде восьми покрывов. Они разделены, так же как и на первой чаше, восьмью крупными изолированными цветочными мотивами. По высоте эпиграфический пояс занимает треть чаши, гирлянда - половину. Фон в картушах и медальонах аналогичен фону на первой чаше, хотя орнаментальные элементы несколько более многочисленны и яснее выгравированы. Основная часть поверхности не орнаментирована. На крышке на гладком фоне выполнены четыре крупных картуша со стихотворной надписью на фарси почерком *наста'ли* и *к*. Снизу и сверху к каждому из них присоединены медальоны более мелкие (ромбовидные) с арабскими надписями почерком *наста'ли* и *к* из одного слова или фрагмента слова. По нижнему краю крышки золотой насечкой выполнен узкий пояс стилизованного растительного орнамента.

### 3. Блюдо (929 П).

Невысокое почти плоское стальное блюдо на кольцевом поддоне (высота - 4,5 см, диаметр - 27,3 см), украшенное в технике гравировки и золотой насечки. Блюдо несколько загрязнено, потерто, имеются пятна ржавчины, однако надпись, с точки зрения сохранности гравировки, вполне поддается прочтению.



По краю блюда выполнен узкий пояс надписи, составляющий по ширине примерно шестую часть поверхности. Пояс состоит из восьми картушей с полустипшиями, разделенных восьмью мелкими фигурными медальонами с арабскими надписями. За эпиграфическим поясом (по направлению к центру) выполнен орнамент в форме гирлянд из восьми полукругов, разделенных изолированными крупными изображениями цветка. В середине золотой насечкой изображена восьмилучевая розетка с одиночным мелким цветочным мотивом в центре. Фон блюда неорнаментированный, гладкий. В картушах и медальонах фон обработан редкими неявно выгравированными элементами растительного и геометрического орнамента.

#### 4. Колокольчик (I5II П).

Стальной колокольчик полушаровидной формы, украшенный в технике гравировки и золотой насечки. Внутри имеется язычок с круглым утолщением на конце, сверху - заостренное ушко неправильной круглой формы, закрепленное на толстой ножке, орнаментированной грубым, неаккуратно выполненным штрихом. Ушко, а, возможно, и язычок, являются, очевидно, позднейшей доделкой. Предмет подобной формы является единственным в нашей коллекции; чрезвычайно редко встречаются аналогичные и в других известных нам собраниях.

Высота колокольчика без ушка - 8 см, с ушком - 16,5 см, диаметр - 15,8 см. Колокольчик имеет общее загрязнение, потертости, пятна, ржавчину, царапины, мелкие сколы, однако надпись осталась в полной сохранности.

Эпиграфический пояс, занимающий около четверти всей высоты колокольчика (без ушка), расположен внизу по краю и состоит из шести картушей с полустипшиями на фарос почерком и а с т а - л и к, разделенных шестью фигурными медальонами с изображением птиц. Примерно в середине тулова гравировкой и золотой насечкой выполнены шесть фигурных медальонов, целиком заполненных растительным орнаментом. Они расположены строго над картушами. Сверху, вокруг ножки, закрепляющей ушко, насечкой выполнен круг. Большая часть поверхности колокольчика не орнаментирована. Фон в картушах обработан точно так же, как и на трех упомянутых выше вещах. В целом характер орнаментации всех четырех предметов чрезвычайно охотен, и вряд ли они могли выполняться в разное время и даже в разных местах.

## II. ТЕКСТЫ НАДПИСЕЙ

Основная надпись, являющаяся темой данной статьи, т.е. стихотворный текст помимо коротких арабских надписей в медальонах, представляет собой варианты одного и того же стихотворения на персидском языке, которое удалось прочесть. Необходимо подробно восстановить и рассмотреть все эти варианты, которые и приводятся ниже в оригинале с подстрочным переводом. Во всех четырех случаях соблюдается с некоторыми отклонениями размер м о з а р е'.

### I. Текст на чаше (I68 П):

این جام زلفشان که همه نقش زراست  
 دستش اشاره کن روی و بیج چه گوید او  
 ما ابروی فقر و غناست نمیدریم  
 چون نقش جام را چه بینی نظر ابرو خواه

چون نیک بنامی تو لبالب گهر است  
 چون گویش زده دار بر الله ابر است  
 ما بادشاه مگو که روزی فقر است  
 تشخیص کرده ام بد او و اقرار است

Этот кубок с /соком/ виноградной лозы, весь изукрашенный золотом,  
 Если посмотришь хорошенько, до краев наполнен драгоценностями<sup>3</sup>  
 Укажи на него рукой, посмотри, что он говорит,  
 Пока постыющийся внимает великому аллаху:  
 "Мы не гордимся ни бедностью, ни богатством<sup>4</sup> -  
 Скажи падишаху, что хлеб насущный предопределен.  
 Что ты видел подобного образу кубка? Прикажи /подать/ вина -  
 Мы убедились, что /это/ лекарство предопределено<sup>5</sup> <sup>6</sup>.

### 2. Текст на чаше (928 П):

а) основной текст:

این جام زلفشان که همه نقش زراست  
 دستش اشاره کن روی و بیج چه گوید او  
 چون نقش جام را چه بینی نظر ابر خواه  
 می و عمده داد و صلح در سرش از خواه

چون نیک بنامی تو لبالب گهر است  
 چون گویش زده دار بر الله ابر است  
 تشخیص کرده ام بد او و اقرار است  
 امروز با که گویم و بازش چه در سر است

Этот кубок с /соком/ виноградной лозы, весь изукрашенный золотом,  
 Если посмотришь хорошенько, до краев наполнен жемчугом.  
 Укажи на него рукой и посмотри, что он говорит,  
 Пока постыющийся внимает великому аллаху:

"Что ты видел подобного образу кубка? Прикажи /подать/  
вина -  
Мы убедились, что /это/ лекарство predetermined.  
Вчера она обещала мне свидание, а потом его не захотела.  
Кому я сегодня расскажу /об этом/, и что у нее теперь  
на уме?

Текст на крышке чаши долго не поддавался прочтению, поскольку, хотя он и выполнен той же разновидностью почерка и а с т а - л и к, что и на тулове, форма медальона, очевидно, диктовала расположение его в четыре строки вместо обычных двух, что делает чтение крайне затруднительным. Однако при помощи источника, на который мы укажем ниже, надпись все же удалось восстановить. Она состоит из четырех полустихий<sup>7</sup>:

б) надпись на крышке:

دولت در این سرست گشایس برای در است  
کز هر زبان بیضم نام مکر است  
از آستان پیر بیغان سر در است  
یا قصه بیض نیست غم عشق و این عجب  
Почему я должен отвернуться от порога старца магов?  
Блаженство - в этой его тайне, разгадка тайны - за  
этой дверью.  
Печаль любви - не более чем сказка, и удивительно то,  
Что, на каком бы языке я ее не слышал, она одинакова<sup>8</sup>.

Арабские надписи в мелких ромбовидных медальонах мы рассмотрим ниже.

3. Текст на блюде (929 П):

این جام زلفخانی که بر از در گوهر است  
دستی اشاره کن بوی و بوی چه گوید او  
چون نقش بر آینه بینی مکر است  
دی و وعده داد و صدم در سر سفر نخواه  
چون نیک رنگی تو لبالب چه در است  
چون گوشتی روزه دار بر الله اکبر است  
ما از بوده ایم و بداد و مقرر است  
اروز با که گویم و باز نشی چه در سر است  
Этот кубок с /соком/ виноградной лозы, полный жемчуга,  
драгоценностями.  
Боли посмотришь хорошенько, до краев наполнен  
Укажи на него рукой и посмотри, что он говорит,  
Пока постыющийся внимаает великому аллаху:  
"Что ты видел подобного образу кубка? Прикажи /подать/  
вина -  
Мы испытывали это вечное<sup>9</sup> лекарство".

Вчера она обещала мне свидание, а потом его не захотела.  
Кому я расскажу /об этом/ сегодня, и что у нее теперь на уме?

Арабские надписи на блюде, так же как и на чаше с крышкой, будут рассмотрены отдельно.

4. Текст на колокольчике (I5II):

این جام زلفخانی که همه نقش زر است  
دستی اشاره کن بوی و بوی چه گوید او  
دی و وعده داد با دم و بر سر جابز داشت  
چون نیک رنگی تو لبالب چه در است  
چون گوشتی روزه دار بر الله اکبر است  
اروز با که گویم و باز نشی چه بر سر است

Этот колокольчик с /соком/ виноградной лозы, весь изукрашенный золотом,  
Боли посмотришь хорошенько, до краев наполнен жемчугом.  
Укажи на него рукой и посмотри, что он говорит,  
Пока постыющийся внимаает великому аллаху:  
"Вчера она обещала мне свидание, но была несерьезна<sup>10</sup> -  
Кому я расскажу сегодня, что у меня теперь на уме?"

На колокольчике текст выгравирован в трехбейтном варианте, в отличие от трех других рассмотренных выше вещей, где он представлен четырьмя бейтами.

### III. СОСТАВНЫЕ ЧАСТИ И АВТОРСТВО ТЕКСТА

Чтобы выяснить происхождение и структуру этого стихотворения, необходимо создать некий условный, "общий" его вариант, учтя все зафиксированные бейты и дав им условную нумерацию. Такой "усредненный", обобщающий вариант будет читаться следующим образом:

1. این جام زلفخانی که همه نقش زر است  
2. دستی اشاره کن بوی و بوی چه گوید او  
3. ما از بوده ایم و بداد و مقرر است  
4. چون نقش بر آینه بینی مکر است  
5. دی و وعده داد و صدم در سر سفر نخواه  
6. از آستان پیر بیغان سر در است  
7. یا قصه بیض نیست غم عشق و این عجب  
I. Этот кубок с /соком/ виноградной лозы, весь изукрашенный золотом,



Если посмотрим хорошенько, до краев наполнен драгоценностями.

2. Укажи на него рукой и посмотри, что он говорит, Пока постытися внимает великому аллаху.
3. Мы не гордимся ни бедностью, ни богатством - Скажи падишаху, что хлеб насущный предопределен.
4. Что ты видел подобного образу кубка? Прикажи /подать/ вина -  
Мы убедились, что /это/ лекарство предопределено.
5. Вчера она обещала мне свидание, а потом его не захотела, Кому я расскажу /об этом/ сегодня, и что у нее теперь на уме?
6. Почему я должен отвернуться от порога старца магов? Блаженство - в этой его тайне, разгадка тайны - за этой дверью.
7. Печаль любви - не более чем сказка, и удивительно то, Что, на каком бы языке я ее не слышал, она одинакова.

Как видим, с учетом текстуальных расхождений и вариантов, стихотворение насчитывает в общей сложности 7 бейтов (14 полустиший). Разумеется, "собирая" такую общую схему текста, мы не могли учесть различия внутри повторяющихся бейтов. Однако они имеют принципиальное значение, поэтому ниже мы подробно рассмотрим их.

Вопрос об авторстве текста гораздо сложнее, чем это может показаться на первый взгляд. В небогатой практике эпиграфистов-иранистов сложилось так, что, если стихотворение удалось обнаружить в творческом наследии кого-либо из персидских поэтов-классиков, проблема решается однозначно. Если же этого не произошло, то текст считают "стихотворением неизвестного автора". Однако наш материал демонстрирует еще и некий третий тип текста. Не считая стихотворения, рассмотренного нами, такой тип в коллекции ГМИНБ встретился на блюде (169 П) II.

Источником, давшим ключ к расшифровке рассматриваемого текста, оказалась одна из газелей Хафиза, из которой большая часть этого текста как раз и заимствована. На характере этого заимствования мы остановимся ниже, пока же приведем полный текст газели Хафиза (размер м о з а р е '):

ماخچه را چه حاجت سرو و حسن بود  
 ای نازنین صدم تو چه بندهم گرفت  
 کت قول ما خلال تر از شیر مادر است  
 مذهب ادخانه پرورین از که کت است

تصمیم کرده ام وید او اقرار است  
 دولت دران سر او کتایش دران در است  
 امروز تا چه گوید و باز من چه در سر است  
 بازار خرد فروشی از آن سوی دیگر است  
 کز هر زبان بیخونم نامبر است  
 عیبش منکم که حال رخ هفت کشور است  
 تا آنکه ما که بندجش الله اکبر است  
 ما ادرسه بگوئی که روزی مقرر است  
 کف میوه دلپذیر تر از شیر مادر و شکر است

چون نقش غم ز دور ببینی که در باران  
 از آستان بیم نشان سر قیاس  
 دی و عمده زاد و صدام و زر و طرب داشت  
 در کوی ما شکسته دل میخیزد و بس  
 با تصمیم بدی نیست غم عقیق و این عجب  
 شیدا و آب رگت می و این باد خوش نسیم  
 فرقت از آب خضر که ظلمت دای او است  
 ما ادرسه فقر و قناعت نمیدیدیم  
 ما فظ چه طرفه شاخ نبات نیست کت تو

- К чему в моем саду кипарис и сосна?  
 Разве хуже других мой нежный самшит?  
 О ласковая возлюбленная, в какую веру ты обратилась,  
 Если тебе более дозволено /пить/ нашу кровь, чем молоко матери?  
 Когда увидишь издали призрак печали, прикажи /подать/ вина -  
 Мы убедились, что /это/ лекарство предопределено.  
 Почему я должен отвернуться от порога старца магов?  
 Блаженство - в этой его тайне, разгадка тайны - за этой дверью.  
 Вчера она обещала мне свидание, но была пьяна I2 -  
 Что же она скажет сегодня, и что у нее теперь на уме?  
 В нашем квартале покупают только огорчения и больше ничего -  
 Базар тщеславия - по ту сторону.  
 Печаль любви - не более чем сказка, и удивительно то,  
 Что, на каком бы языке я ее не слышал, она одинакова.  
 Шираз, и воды /реки/ Рокн, и этот свежий ветерок  
 Не порочь, потому что они - родинка на лице /всех/ семи стран.  
 Отличается от /живой/ воды Хызра, место которой - тьма,  
 Наша вода, источник которой - великий аллах.  
 Мы не гордимся ни бедностью, ни богатством -  
 Скажи падишаху, что хлеб насущный предопределен.  
 О Хафиз, какая диковинка - ветка растения, /из которого  
 оделано/ твое перо, -  
 Ведь его плоды для сердца слаще сахара I3.



Как видно из сопоставления всех рассмотренных текстов, стихотворения, выгравированные на чашах, блюда и колокольчике не являются прямым заимствованием газели Хафиза, хотя, без сомнения, на ней основаны. Это, очевидно, не исключительное явление в иранской традиции украшения металлических предметов прикладного искусства стихами в период позднего средневековья и нового времени. В предыдущих работах, посвященных изучению коллекции иранских металлических предметов с надписями, собранных в ГМИИВ, мы рассматривали тексты как чисто "ремесленные" — например, на чашах (6192 П и 1752 П)<sup>14</sup>, так и чисто "классические"<sup>15</sup> — чаша (196 П)<sup>16</sup>. Третий тип стихотворных надписей, о котором мы упоминали, — это надписи смешанные, куда входят и "ремесленные", и "классические" бейты. Именно с таким типом текста мы и имеем дело в данном случае.

Рассмотрим подробнее структуру такого текста. Первый бейт в нем является "функциональным", т.е. указывает на форму и бытовое назначение предмета. В нем встречаются слова "этот кубок", "эта чаша", "этот тазик" и даже "этот колокольчик" (хотя такая форма, как уже говорилось, очень мало распространена). Встретилось также словосочетание "этот кешкуль" — на кешкуле, рассматривавшемся нами ранее<sup>17</sup>. Исключение составляет блюдо, на котором выгравированы слова "этот кубок". По неизвестным пока причинам предмет не назван здесь своим именем. Возможно, что ни одно из персидских слов, которые могли бы обозначать эту или близкую к ней форму (блюдо, тарелка, поднос и т.п.), не укладывается в парадигму стихотворного размера, или же традиция использования стихотворения о кубке или чаше настолько прочно внедрилась в ремесленную практику, что распространялась и на предметы других форм.

Подобные "функциональные" бейты нет необходимости искать в диванах поэтов-классиков, поскольку не было таких случаев, чтобы поэт-профессионал создавал стихотворение с целью его использования для украшения предметов прикладного искусства.

Следующий, второй по нашей условной нумерации, бейт также имеет "ремесленное" происхождение, поскольку в нем продолжается тема упомянутого в первом бейте кубка. Остальные бейты (о третьем по седьмой) являются так или иначе заимствованиями из газели Хафиза, но заимствованиями весьма специфического характера. В профессиональной поэзии, когда автор обращался к творческому наследию предшественника, он применял цитату — т а з —

м и н (дословно переводится как "гарантия", т.е. подтверждение, подкрепление автором своей идеей, высказанной ранее каким-либо авторитетом, мудрецом). Такие т а з м и н ы нередко встречаются у поэтов эпохи средних веков и нового времени. Тексты же, рассматриваемые нами, цитатами в полном смысле слова не являются, поскольку для них характерна очень большая степеньвольности в обращении с оригиналом — автор "ремесленного" стихотворения весьма смело переделывал "классический" бейт по своему произволу. В связи с этим подробно рассмотрим отклонения текстов на металлических предметах от газели Хафиза и попытаемся понять их принципиальное значение. При этом мы не будем принимать в расчет шестой и седьмой бейты, поскольку они встречаются только один раз — на крышке чаши (928 П)<sup>18</sup>.

Третий бейт передан в виде цитаты — значительные расхождения имеются в бейтах четвертом и пятом. Следует также обратить внимание, что во втором бейте, который, как уже было сказано, является чисто "ремесленным", как и в газели Хафиза, употреблены слова **الله أكبر** ("великий аллах"), хотя и в совершенно другом контексте — это явление мы подробнее рассмотрим ниже.

Итак, бейт, следующий четвертым по нашей нумерации, у Хафиза звучит следующим образом:

چون نقش نیم ز دور ببینی شراب نواه  
تسخین کرده ایم مراد او مقرر است

Когда увидишь издали признак печала, прикажи /подать/  
вина —

Мы убедились, что /это/ лекарство предопределено.

На колокольчике этот бейт отсутствует, на обеих же чашах он интерпретирован так:

چون نقش جام را چه ببینی شراب نواه  
تسخین کرده ایم مراد او مقرر است

Что ты видел подобного образу кубка? Прикажи /подать/  
вина —

Мы убедились, что /это/ лекарство предопределено.

Тот же бейт на блюде:

چون نقش ساجار چه ببینی شراب نواه  
ما از نموده ایم و مراد او مقرر است

Что ты видел подобного образу кубка? Прикажи /подать/  
вина —

Мы испытали это вечное лекарство.

Как видим, расхождения текстов этого бейта на обеих чашах и блюде между собой незначительны, тогда как отклонение всех их



от газели Хафиза счеvidно. Это свидетельствует об определенной ремесленной традиции – при несомненном знании оригинала употреблять бейт именно в таком варианте.

Другой заимствованный у Хафиза бейт – пятый по условной нумерации – в оригинале следующий:

دی وعده داد وصلم و در سر حباب داشتم  
اروز تا چه گوید و باز عشق چه در سر است

Вчера она обещала мне свидание, но была пьяна –  
Что же она скажет сегодня, и что у нее теперь на уме?

Этот бейт отсутствует на чаше. На чаше с крышкой интерпретация его такова:

دی وعده داد وصلم و در سر ندخواه  
اروز با که گویم و باز عشق چه در سر است

Вчера она обещала мне свидание, а потом его не захотела.  
Кому я расскажу /об этом/ сегодня, и что у нее теперь на уме?

Тот же бейт на блюде идентичен этому, и наконец, на колокольчике он несколько отличается:

دی وعده داد بام بر سر حباب داشتم  
اروز با که گویم بام چه بر سر است

Вчера она обещала мне свидание, но была несерьезна –  
Кому я расскажу сегодня, что у меня теперь на уме?

Как сходства, так и различия текста на металлических изделиях с оригиналом – газелью Хафиза – представляются нам неслучайными, а попытка их анализа – необходимой для восстановления еще крайне неизученной истории развития философской и религиозной мысли в лирической поэзии рассматриваемого периода и тем самым, его художественной культуры вообще.

Известно, что проблема соотношения светского и суфийского начал в лирике Хафиза чрезвычайно сложна – она затрагивается не в одном десятке работ, но вряд ли она может быть, по крайней мере, в ближайшее время, решена хоть сколько-нибудь определенно. Этот вопрос применительно к персидской лирической поэзии XIX в. также неизучен, поскольку специальных исследований по этой теме до сих пор нет. Зато мы вправе предположить, что здесь персидская лирика в той или иной мере продолжала традиции середины – II половины XVIII в., а этот период уже в какой-то степени исследован<sup>20</sup>.

Материал, который дает лирика середины – II половины XVIII в., показывает, что ортодоксальный ислам в качестве мировоззренческой платформы уже совершенно не удовлетворял мыслителей эпохи. Однако суфийские традиции, хотя и в очень специфической форме,

активно продолжались и развивались. На первый план выходила борьба суфийского и антисуфийского начал. Последнее было основано на тезисе о недостижимости конечной цели суфийского пути (т а р и к а т а) и отсутствии рационально-эмпирических доказательств божественного бытия. Явление, применительно к I половине XIX в. не совсем точно названное ранее "неосуфизмом", как раз представляет собой такую борьбу, которая и явилась непосредственной базой для складывания светского начала в лирике.

Антагонистические соотношения суфизма и антисуфизма в обрванной системе лирической поэзии XVIII в., а возможно, также и XIX в., выражались в приписывании возлюбленной (или возлюбленному), символизировавшей у суфиев божество, злого начала, часто безобразных черт лица и особенно – обвинения ее в неверности; именно с этим ассоциировалась у поэтов недостижимость конечной цели т а р и к а т а и часто как следствие – тезис о его ложности. Как раз отсюда, как нам представляется, и расхождение между газелью Хафиза и ее интерпретацией на рассматриваемых металлических предметах в пятом бейте: у Хафиза речь вполне могла идти о реальной "земной" возлюбленной, которая обещала свидание, будучи пьяна, и затем не сдержала свое слово. В поэзии же XVIII в. очень распространена тема несостоявшегося свидания (в аллегорическом плане – "слияния" с божеством (وصل). Отсюда – мотив намеренного отказа "возлюбленной" (образ которой уже не допускает светского толкования) от обещанного свидания или ложь при обещании. Генезис этой художественно-философской идеи был подробно рассмотрен нами на материале лирики поэтов XVIII в. – Мошатага, Хатефа Иофахани и др.<sup>21</sup>. В этом плане особое внимание обращает на себя вариант пятого бейта на колокольчике: "Вчера она обещала мне свидание, но была несерьезна. Кому я расскажу сегодня, что у меня теперь на уме?". Это уже довольно ясный намек на перелом в мировоззрении лирического героя – его отказ от следования по суфийскому пути после того, как "свидание" не состоялось.

Ярче, чем у Хафиза, выражены в рассматриваемом нами образце поэтического творчества ремесленников и гедонистические, а также богороборческие мотивы. Так, в бейте Хафиза, послужившем моделью для четвертого бейта нашего текста, акцентируется мысль, что вино служит лекарством от печали; в нашем же тексте вино провозглашается вообще превыше всех благ. Во втором бейте, где, очевидно, намеренно автором "ремесленного" стихотворения упомянуто



имя аллаха, содержится открытый призыв внимать голосу кубка с вином в то время как постигающийся внимает великому аллаху. Такая воинствующая антиисламская позиция не прошла бы через мусульманскую цензуру в эпоху Хафиза. Правда, очень близкие к этому мотивы встречались еще раньше, например, в четверостишиях Омара Хайяма, но именно поэтому ортодоксия и сделала все возможное, чтобы предать его имя забвению. В XIX же веке, особенно в творчестве мастеров-ремесленников, а не профессиональных поэтов, подобные антиортодоксальные выступления, по-видимому, не влекли за собой оштрафовкой суровой кары, поскольку, вне сферы официальной мусульманской идеологии, скорее всего, признавались прогрессивными.

Третий бейт, переданный на чашах, блюде и колокольчике без отклонений от газели Хафиза, является данью одновременно и ортодоксальному исламу с его концепцией божественного предопределения, и суфизму с его безразличием к богатству и собственности.

Перейдем к некоторым выводам относительно структуры "ремесленного" и "смешанного" текста на том материале, который дает нам рассматриваемое и некоторые другие стихотворения.

Первый бейт "ремесленного" или "смешанного" стихотворного текста, как уже было сказано, является "функциональным". Частично это относится и ко второму, где продолжается своеобразная реклама выполненного изделия. В этих бейтах встречаются определенные узаконенные ремесленной традицией поэтические клише. В этом плане очень показательно сравнение с упомянутым выше кешкулем. Он выполнялся другим мастером и текст на нем совершенно иной, чем рассматриваемый нами, однако в обоих текстах упоминается, что предмет "наполнен золотом и драгоценностями", "до краев полон жемчуга", "весь изукрашен золотом" (پراز زرو و جواهر است، لبالب) ("королевская посуда, نقش زراست" и т.п. - вариация немногочисленна. Во втором бейте также встречается поэтический штамп - "если помотришь хорошенько" (چون نیک بنگری تو). Таким образом, первые два бейта являются традиционным восхвалением мастером своего труда. Далее о пользе предмета - чаще всего чаши или кубка - говорится уже словами поэтов-классиков: "свободными" та з м и н а м и, переделанными по своему вкусу ремесленником. При этом цитаты выбираются из оригинала произвольно - порядок следования бейтов друг за другом нарушается как не имеющий значения.

## IV. ПРОБЛЕМА ДАТИРОВКИ

Обратимся теперь к коротким отрывкам арабского текста, насколько оказалось возможным их расшифровать - в них содержится чрезвычайно важный материал для атрибуции <sup>22</sup>.

На чаше и колокольчике арабские надписи отсутствуют. Рассмотрим надпись на блюде, расположенную, как и на чаше с крышкой, в восьми разорванных картушами медальонах, тем не менее составляющую одно целое:

عمل عبد الكريم ربيعى في يوم الاحد شهر رجب سنة اربع وعشرون  
 "Сделал Абд ал-Карим Раби'и <sup>23</sup> в день первый месяца раджаба года четырнадцатого".

Надпись на чаше с крышкой:

а) на чаше:  
 في يوم الثلاثاء التاسع عشر من شهر ذي حجة الحرام سنة اربع وعشرون

"В день вторник двадцать девятого /числа/ овсянного месяца зу-л-хиджа года четырнадцатого".

б) На крышке арабская надпись пока не поддается прочтению, поскольку, вследствие описанного выше расположения ромбовидных медальонов, порядок их чтения совершенно неясен. Предположительно, в этих медальонах также заключена дата изготовления, однако гравировка очень нечеткая, кроме того, не исключено, что мастером здесь допущены орфографические ошибки, делающие чтение невозможным.

Арабская надпись на блюде дает нам, прежде всего, имя мастера (или главы мастерской), изготовившего предмет, что само по себе очень ценно, особенно принимая во внимание тот факт, что большинство металлических изделий эпохи ХУП-ХІХ вв. анонимно. Обе надписи - и на блюде, и на чаше с крышкой - дают датировку, правда, не непосредственную, хотя и с точностью до дня выполнения изделия. На обоих предметах значится "год четырнадцатый", и вопрос заключается в том, как это трактовать. По нашим сведениям, а также по опыту эпиграфистов, к которым мы имели возможность обратиться за консультацией, в Иране полностью отсутствовала традиция датировать изделия прикладного искусства по году царствования центрального или каких-либо местных правителей страны. Следовательно, возможен только один вариант - летоисчисление ведется от начала текущего столетия по лунной хиджре (исчисление лет по солнечной хиджре в Иране до XX в., как правило, не прак-



тиковалось). Тогда можно было бы предположить три варианта: III4, I2I4 и I3I4 гг., что соответствует по григорианскому календарю 1702/3, 1799/1800 и 1896/7 гг. Первый вариант, очевидно, следует отвергнуть, так как в начале XVIII в. характер выполнения металлических изделий прикладного искусства был принципиально иным: материалом очень редко была сталь, не оставлялось сколько-нибудь значительного необработанного фона орнамента, не наблюдалось утолщения букв в почерке *н а с т а л и к*. Вторую датировку — 1799 г. — нельзя исключить категорически, хотя все перечисленные особенности обработки изделий не наблюдались в столь выраженном виде и в конце XVIII столетия, особенно в такой яркой их совокупности, как на рассматриваемых предметах.

Остается сделать выбор из этих двух оставшихся датировок. По синхронистическим таблицам перевода<sup>24</sup> было установлено, в каком варианте указанный на чаше день недели совпадает с указанным числом месяца<sup>25</sup>. Таким вариантом оказался I3I4 г. хиджры — дата выполнения соответствует 31 мая 1897 г. Итак, мы получили абсолютную датировку. Год изготовления блюда и чаши с крышкой — один и тот же.

Что касается двух других недатированных предметов, то следует обратить внимание на их сходство с блюдом и чашей с крышкой: тот же материал — сталь; та же техника — гравировка, золотая насечка; те же принципы декорировки — эпитафический пояс по краю изделия, состоящий из восьми картушей с надписью, чередующихся с восемью фигурными медальонами (исключение составляет колокольчик — шесть картушей и шесть медальонов); гирлянда, крупные цветочные мотивы, гладкий, необработанный фон орнамента, сходные пропорции и другие общие особенности.

Для объяснения такого близкого сходства могут быть пригодны два предположения — либо эти предметы являются продукцией одной мастерской, либо канон, сложившийся к концу XIX в., очень строго обуславливал правила изготовления изделий прикладного искусства из металла. В то же время сомнительно, чтобы канон в новое время был настолько узок: известны изделия, датирующиеся тем же периодом, которые во всех отношениях обнаруживают слишком мало сходства с рассматриваемыми нами. Предположение об изготовлении всех четырех предметов в одной мастерской может подтвердиться, если в дальнейшем, при изучении других коллекций, обнаружатся подобные предметы с подписью мастера Абд ал-Карима Раби'и (Сафи/Шафи). Тогда не исключено, что со временем возник-

нет и возможность локализации этих предметов и уточнения имени мастера. Такое предположение косвенно подтвердилось бы убедительнее, если бы все четыре предмета поступили в коллекцию Музея из одного источника, но они поступали в разное время и из разных мест. Тогда эта гипотеза либо лишается реальной базы, либо наоборот — поступление из различных источников продукции одной мастерской свидетельствует о чрезвычайно широких масштабах деятельности последней и большом ее значении в культурной жизни Ирана конца XIX в.

Что же дает сопоставление персидского стихотворного текста с арабскими надписями в медальонах, заключающими в себе датировку? Проблема датирующего стихотворного текста до сих пор практически не решалась, а тексты XIX в. еще никем не рассматривались. Прочитанный текст, как было уже сказано, не зафиксирован, в частности, А.А.Ивановым на иранских изделиях художественного металла до II половины XVIII в., хотя коллекция им изучена довольно большая. Следовательно, этот текст появляется, вероятно всего, не ранее конца XVIII в. и продолжает украшать металлические изделия по крайней мере до конца XIX столетия — к сожалению, более точные хронологические границы его бытования провести пока нельзя.

А.А.Иванов указывает на то обстоятельство, что стихотворения иранских поэтов-классиков на художественном металле не являются датирующими, поскольку дают лишь нижнюю хронологическую границу выполнения изделия<sup>26</sup>, в то время как существуют более надежные критерии датировки. На настоящем этапе развития иранской эпитафики положение именно таково, хотя в дальнейшем оно может измениться. В частности, газель Хафиза, на которой основан рассматриваемый в настоящей статье "ремесленный" ("смешанный") текст, не зафиксирована на металле ранее II половины XVIII в. в известных нам коллекциях и исследованиях. Таким образом и она, как и остальные фрагменты этого стихотворного текста, по мере накопления материала может стать даже точно датирующей<sup>27</sup>, поскольку ремесленный канон, очевидно, обуславливал ее использование на иранском художественном металле в определенную эпоху, верхняя хронологическая граница которой пока что не выявлена.

#### П р и м е ч а н и я

I См.: Иванов. Медные и бронзовые изделия. (Здесь и далее ссылки приводятся в сокращенном виде. Список сокращений дан ниже).



- 2 Иванов. Медные и бронзовые изделия, с. 19.
- 3 Многозначность персидского слова *شیر* (основные словарные значения – I) "драгоценность", "драгоценный камень", 2) "суть", "сущность", "квинтэссенция") приводит к тому, что возможен и другой перевод – "полон смысла". В дальнейшем, рассматривая другие варианты надписи, мы этого специально оговаривать не будем.
- 4 Букв.: "довольством".
- 5 Очевидно, в значениях: "вечно", "предписано богом".
- 6 Поскольку прямая речь в персидском языке никак не обозначается на письме, мы вправе понять последние два бейта как слова самой чаши. Этот вариант представляется наиболее логичным.
- 7 В надписи пропущены отдельные слова и лигатуры. Из-за нечеткости почерка (следствие специфического расположения строк) мы затрудняемся оговорить эти пропуски, поэтому восстанавливаем текст в максимально приближении к оригиналу, из которого он заимствован.
- 8 Букв.: "немногократно".
- 9 Букв.: "предопределенное".
- 10 Букв.: "а в голове у нее были пузыри" (возможно, это фразеологизм).
- 11 См.: Алексеева. Стихотворные надписи.
- 12 Букв.: "в голове у нее было вино", следовательно, возможны две интерпретации: либо "была пьяна", либо "думала о вине".
- 13 Хафиз, с. 26. Подстрочный перевод автора настоящей статьи.
- 14 См.: Алексеева. Стихотворные надписи.
- 15 Ясно осознавая условность терминов "ремесленное" и "классическое" стихотворение, мы все-таки вынуждены ввести их для удобства и краткости: первый – для обозначения стихотворных произведений, не принадлежащих перу известных иранских поэтов, а возникших именно в ремесленной среде, где изготавливались рассматриваемые произведения, второй – имея в виду точные цитаты или незначительно измененные выдержки из классического наследия.
- 16 Алексеева. Художественные изделия.

- 17 Алексеева. Стихотворные надписи.
- 18 В дальнейшем эту чашу мы будем называть "чашей с крышечкой" в отличие от чаши (I68 П) – просто "чаша".
- 19 См. примечание 10.
- 20 См.: Алексеева. Основы типологической характеристики.
- 21 Алексеева. Основы типологической характеристики, с. 66–94; 134–130.
- 22 Надписи на арабском языке прочтены С.Б.Певзнером и Д.А.Морозовым.
- 23 Из-за неясного начертания букв нет полной уверенности в том, что этот фрагмент имени читается как "Раби'и" – возможно: "Сафи", "Шафи" и другие варианты.
- 24 Синхронистические таблицы, с. 267.
- 25 Этот принцип выбора единственно верной датировки из всех возможных был предложен С.Б.Певзнером.
- 26 Иванов. Медные и бронзовые изделия, с. 65–66.
- 27 Подразумевается датировка в пределах века, в отличие от абсолютной датировки.

#### Список сокращений

- Иванов. Медные и бронзовые изделия – Иванов А.А. Медные и бронзовые (латунные) изделия Ирана II половины XIУ – I половины XV вв. (датирующие признаки и проблема локализации). Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Л., 1971.
- Алексеева. Стихотворные надписи – Алексеева И.Ю. Стихотворные надписи на иранских изделиях из металла в собраниях ГМИНВ. – об.: Государственный музей искусства народов Востока. Научные сообщения, Вып. ХУП. М., 1984.
- Алексеева. Художественные изделия. – Алексеева И.Ю. Художественные изделия из металла с надписями на персидском языке в собрании ГМИНВ. – В настоящем сборнике.
- Алексеева. Основы типологической характеристики – Алексеева И.Ю. Основы типологической характеристики персидской лирической поэзии XV в. (Лирика поэтов литературного движения "Баз-

гашт"). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1980.

Синхронистические таблицы — Орбели И. Синхронистические таблицы для перевода исторических дат по хиджре на европейское летоисчисление. Л., 1940.

Хафиз — دیوان حافظ، تهران، ۱۳۶۱

Войтов В.Е.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТАЛЛ УЗБЕКИСТАНА КОНЦА ХУШ-ХХ вв.  
В СОБРАНИИ ГМИНВ

Коллекция художественных изделий из меди Узбекистана, хранящаяся в фондах ГМИНВ, по состоянию на 1980 г. насчитывала 133 экспоната. В полном объеме она публикуется впервые. Начало этой коллекции было положено в 1919 г., когда в музей поступил ряд предметов из расформированного Музея прикладного искусства, основанного А.Л.Штигицем в 1879 г. в Петербурге (194 Ш, 195 Ш), и из бывшего музея Строгановского училища в Москве (200 Ш, 201 Ш, 202 Ш, 203 Ш). По сохранившимся документам известно, что несколько металлических сосудов еще в 1872 г. было "пожертвовано" музею Строгановского училища жителем с.Мурашкино, Нижегородской губернии, гр.Серебряковым (193 Ш, 197 Ш, 940 Ш, 1620 Ш, 1621 Ш, 1622 Ш).

В первые годы Советской власти медная посуда Узбекистана поступала в фонды отдела Ближнего Востока, и лишь в 1927 г. в связи с изменением учетно-хранительской структуры музея и образованием отдела Советского Востока эти экспонаты были переданы в его фонды.

В 1927-1928 гг. в музей поступила небольшая коллекция художественной меди из собрания З.В.Ратовной (196 Ш, 204 Ш, 205 Ш, 211 Ш, 1612 Ш). В 1930 г. коллекцию дополняла группа предметов, переданных из реорганизованных музеев г. Иваново-Вознесенска (1531 Ш, 1533 Ш, 1534 Ш, 1843 Ш, 2288 Ш). В 30-40-е гг. фонд художественного металла Средней Азии увеличивается за счет приобретения коллекций Б.П.Денике (2807 Ш), М.Н.Заюшкяна (2884 Ш), Е.Н.Ратнер (419 Ш), Г.Умаровой (2437 Ш, 2438 Ш), А.С.Умнова (1056 Ш, 1057 Ш, 1059 Ш, 1060 Ш, 1634 Ш, 2439 Ш, 2440 Ш, 2441 Ш, 3269 Ш) и др.

Процесс пополнения этого фонда частными лицами продолжался и в последующее время. Так, интересные и большие коллекции были приобретены в 60-е гг. у А.И.Смирнова (5268 Ш, 5289 Ш, 5295 Ш, 5297 Ш, 5298 Ш, 5301 Ш, 5302 Ш, 5303 Ш), Н.Хамдамовой (5581 Ш, 5582 Ш, 5583 Ш, 5584 Ш, 5585 Ш) и ряда др. До настоящего времени большую поддержку в деле комплектования музейных



фондов оказывают Государственная закупочная комиссия, База Госфондов СССР, Всесоюзное художественно-производственное объединение им. В. В. Вучетича и другие организации при Министерстве культуры СССР.

Нынешняя коллекция художественного металла Узбекистана ГМИНВ в количественном отношении уступает собраниям отдельных центральных и республиканских музеев, но вместе с тем музей обладает замечательной подборкой датированных (23% от общего числа) и подписных (23,2% от общего числа) изделий из гравированной меди. Среди них несомненный интерес вызывает группа из пяти великолепных по декорировке сосудов для омовения — афтоба<sup>ж</sup>, изготовленных одним из крупнейших мастеров Узбекистана второй половины XIX в. — усто Низам-Эддином (200 Ш, 206 Ш, 1886 Ш, 2884 Ш, 4084 Ш).

К сожалению, в составе коллекции имеются типологические и хронологические лакуны, мешающие ее целостному научному изучению. Очень слабо представлены в ней изделия XVIII — начала XX вв. и советского периода, а отдельные типы медной утвари, широко распространенные а недавнем прошлом в быту народов Средней Азии, нередко насчитывают один-два экземпляра или вовсе отсутствуют. Такое положение дел связано с рядом важных причин.

Одна из них заключается в недостаточном внимании, которое долгое время уделялось в музее систематизированному и целенаправленному подбору экспонатов такого рода. Необходимо отметить, что в настоящее время коллекция медной утвари не только пополняется количественно, но и расширяется диапазон ее качественного и видового состава. Теперь в ней довольно широко представлены различные художественные школы и основные ремесленные центры Узбекистана.

Изучению среднеазиатского медногравировального ремесла до сих пор уделялось мало внимания. Из разнообразных видов декоративно-прикладного искусства художественная обработка меди остается одной из наименее освещенных в научной литературе. По существу, ее специальное изучение началось лишь в начале 30-х гг. XX в. К этому времени относится работа П. Е. Корнилова, посвященная бухарскому металлу<sup>1</sup>. Наиболее интересными публикациями являются альбом Б. Сергеева<sup>2</sup> и каталог Т. А. Абдуллаева<sup>3</sup>, изданные

<sup>ж</sup> Здесь и далее специфические термины даются согласно глоссариям, приложенным к работам Б. Сергеева и Т. А. Абдуллаева (см. примечание).

по материалам Музея истории народов Узбекистана и Государственного музея искусств Узбекской ССР в Ташкенте. В них содержатся важные данные по истории развития ремесла, даны технические приемы обработки, описания форм и видов медных изделий, художественные принципы их оформления. Обе работы снабжены глоссариями и достаточно хорошо иллюстрированы.

Среди изданий, посвященных общим вопросам развития традиционной народной культуры в Узбекистане, составной и неотъемлемой частью которой является художественная обработка меди, можно отметить работы Б. П. Денике<sup>4</sup>, Б. В. Веймарна<sup>5</sup>, А. А. Семенова<sup>6</sup>, работы Г. А. Пугаченковой и Л. И. Ремпелья<sup>7</sup> и др.<sup>8</sup> Однако, подобные публикации все еще немногочисленны и порой несут слабую информативную нагрузку. К сожалению, в них встречаются и неточности атрибутивного характера<sup>9</sup>.

Нельзя не отметить также и терминологическую путаницу, прочно закрепившуюся в литературе, касающейся вопросов художественной обработки меди в Средней Азии, в частности — в Узбекистане. Например, выражения "чеканка по меди", "медночеканное производство", "мастера-чеканщики" и т. п. понятия встречаются в различных изданиях, между тем как термин "чеканка" лишь в самой малой степени применим к среднеазиатской декоративной обработке медных изделий<sup>10</sup>. Медная утварь Узбекистана нового и новейшего времени украшена преимущественно гравированными узорами, ажурной резьбой и крайне редко чеканкой (ЭИИ Ш, 5289 Ш, 6617 Ш). Чеканный пуансон изредка употреблялся для обработки фона гравированных орнаментов и является отличительным признаком некоторых ташкентских изделий (5585 Ш). В технике чеканки или даже штамповки иногда выполнялись крупные декоративные надписи (6603 Ш) или некоторые накладные детали (1620 Ш, 3809 Ш, 5303 Ш, 5486 Ш, 6597 Ш, 6604 Ш, 8916 Ш). Таким образом, когда речь идет о декорировке медных бытовых изделий Узбекистана, правильнее употреблять термины "художественное гравирование по меди", "медногравировальное ремесло" и т. д.

Художественная обработка металлов, в том числе меди и ее сплавов, является одной из традиционных отраслей народного ремесла в Узбекистане. Она имеет богатую историю, истоки которой уходят в глубины веков. Образцы тюреттики, относящиеся к античной эпохе и к периоду расцвета государственных образований I тыс. н. э. на территории Средней Азии, дают наглядное представ-



ление о великолепном мастерстве древних художников. В изделиях этого времени явно прослеживается синтез двух стилистических направлений – греко-эллинистического (позже ирано-сасанидского) и местного традиционного, тонко и гармонично дополняющих друг друга.

С VIII в. в судьбах народов Средней Азии наступает крутой поворот. Арабское нашествие повлекло за собой не только уничтожение старых общественно-политических институтов, но и привело к почти полному изменению основ местной культуры, к появлению нового стиля в искусстве. Изобразительные мотивы кушанской, парфянской, согдийской живописи и скульптуры сменяют причудливые геометрические и эпиграфические композиции. Сложные переплетения стилизовано-растительных орнаментов широко применяются в украшении архитектурных сооружений и предметов декоративно-прикладного ремесла. Начиная с этого времени художественная обработка меди в Узбекистане переживает несколько периодов расцвета и упадка, обусловленных, в первую очередь, политическими, экономическими и социальными факторами.

В XI–XII вв. искусство обработки цветных металлов, в том числе и меди, достигает большого совершенства, однако поступательное движение в развитии ремесла в начале XIII в. было надолго прервано чудовищным по своим последствиям татаро-монгольским нашествием. Отрезок времени, известный как эпоха Тимуридов (XIV–XV вв.), вписал в историю общечеловеческой культуры одну из ярчайших страниц. Наряду со многими достижениями науки и культуры в пору наивысшего расцвета вступают оронзолотейное и медногравировальное ремесла. Сохранившиеся изделия этого времени благодаря виртуозности исполнения орнаментальных узоров, тонкости литья и гравировки, умелому использованию благородных металлов в качестве инкрустаций заслуженно считаются шедеврами мирового искусства.

Затянувшийся кризис феодализма в Средней Азии повлиял на развитие искусства в XVI–XVIII вв. Дошедшие до нас памятники архитектуры и декоративно-прикладного искусства дают наглядное представление о многочисленных колебаниях в развитии культуры этого периода. Но несмотря на переживаемые трудности эта эпоха отмечена поисками новых путей формирования национальных принципов в искусстве. Именно тогда были заложены основы дальнейшего развития самостоятельной культуры Узбекистана. Образование независимых в экономическом и политическом отношениях государств – Хи-

вьянского, Кокандского ханств и Бухарского эмирата – привело в конце XVIII – начале XIX вв. к новому росту национальной культуры. Широкие торговые связи с окружающим миром повлекли за собой повышение ремесленного производства. Творчески перерабатывая старые навыки ремесла, узбекские мастера-медники обогащают свое искусство рядом неизвестных ранее, порой заимствованных из соседних стран элементов. В этот период происходит окончательное оформление художественных стилей в различных районах Узбекистана, нашедшее свое выражение в своеобразии форм изделий, в технике их исполнения, в орнаментации. Крупнейшими центрами обработки меди становятся Бухара, Хива, Коканд, Карши, Ташкент, Самарканд.

Последний взлет в производстве высокохудожественной массовой продукции из меди приходится на первую половину XIX в. От этого времени сохранилось много изделий, что позволяет говорить о росте этого вида ремесленного производства и популярности металлических изделий у широких слоев населения Средней Азии. Несмотря на строгую "канонизацию" форм и орнаментов медной утвари, отдельные мастера смело вводят в декорировку изделий новые элементы – чернение-советкори (3269 Ш), тонировку фона узоров цветными красками – минокори (1620 Ш), инкрустацию полудрагоценными камнями (4085 Ш). Соуды этого времени отличаются легкостью и простотой форм, растительный орнамент подчеркивает плавные линии силуэта, в художественном оформлении поверхности предметов немаловажную роль играет сочетание рельефной резьбы с матовым блеском бирюзовых или сердоликовых вставок.

Большие изменения в производстве медной утвари происходят во второй половине XIX в. Присоединение Средней Азии к России, открывшее неограниченный доступ на местные рынки дешевых промышленного товаров, губительно сказывалось на местном производстве медных изделий. Изменившиеся вкусы потребителей вынуждали мастеров искать новые пути привлечения интереса к собственной продукции, вовлекала их в конкурентную борьбу с продукцией российских заводов и фабрик. В традиционном искусстве обработки меди появляются подражательные тенденции. Глубокая рельефная гравировка по металлу уступает место плоскостной – менее трудоемкой, но и менее интересной в художественном отношении. Усложняется орнаментальная насыщенность поверхности, орнамент нередко не вписывается в общий силуэт изделия, лишаются благородной



лаконичности и другие элементы украшения. На смену тонко продуманной макрострукции мелкими кусочками бирюзы (4085 Ш), лишь подчеркивающей изящество гравированных изделий первой половины XIX в., на рубеже XIX—XX вв. приходят крупные, аляповатые вставки из цветного стекла, сургуча, осколков зеркал, стеклянных пуговиц (207 Ш, 1612 Ш, 8353 Ш). Чернение отдельных элементов узора почти исчезает, а легкая подцветка фона превращается в грубую раскраску яркими масляными красками (1059 Ш, 1751 Ш, 5298 Ш, 5385 Ш).

Вместе с тем, вторая половина XIX в. дает ряд замечательных находок, знаменующих собой новую веку в изобразительном искусстве мастеров-медников Узбекистана. В орнаментальной системе появляются зооморфные мотивы, а иногда самим сосудам придается форма фантастических птиц (8711 Ш). Нельзя не отметить возрастание интереса местных мастеров к отражению конкретной действительности, хотя чувствуется отсутствие художественных навыков в создании подобного рода изображений.

Первые два десятилетия XX в. были годами тяжелых политических потрясений. Первая мировая война вызвала небывалый упадок экономики, одним из проявлений которого явилось снижение спроса на металлическую утварь, изготовляемую ручным способом. К тому же отсутствие сырьевых запасов привело к закрытию большей части мастерских медников. Лишь в середине 20-х гг. древнее искусство стало постепенно возрождаться в традиционных центрах обработки меди. На протяжении 20—40-х гг. здесь создавались и действовали промышленные артели, снабжавшие местное население привычными и необходимыми в быту медными чайниками, подносами, рукомоЙниками и т.п. Подготовка мастеров-медников стала производиться в специальных учебных заведениях Бухары и Ташкента.

Возрожденное ремесло хотя и не имело творческого размаха XIX в., тем не менее обладало рядом своеобразных черт. В лучших работах мастеров Узбекистана видно бережное отношение к старым формам, отказ от "новаторских" ухищрений рубежа XIX—XX вв., введение новых тем и сюжетов в традиционный круг орнаментальных мотивов, поиск собственных путей в решении композиционных построений изделий (2750 Ш).

В послевоенный период искусство обработки меди в Узбекистане находилось в глубоком упадке. Всю тяжесть по восстановлению этого вида декоративно-прикладного искусства возложили на себя "Цех чеканки" в Бухаре, а также мелкие мастерские и артельные

объединения в других городах республики. Однако после упразднения в 1960 г. производственных артелей художественная металлообработка вновь попадает в полосу застоя. Лишь при поддержке Министерства местной промышленности Узбекской ССР в середине 60-х гг. художественнаяковка и гравировка по меди вступают в пору нового подъема.

В настоящее время обработка меди в Узбекистане находит множество последователей. Сохраняя традиционные стилистические особенности декорировки изделий, современные мастера широко используют в своем творчестве конкретно-тематические сюжеты. Вместе с тем, возрастающая с каждым годом декоративность, расширение рамок изобразительности нередко отвлекают внимание художников от поисков новых оригинальных форм изделий, так поражающих своим разнообразием в недавнем прошлом<sup>11</sup>.

Некоторые детали формы сосудов, технические приемы их исполнения и орнамент имеют в различных центрах художественной обработки меди Узбекистана свои местные особенности. По стилистическим и технологическим признакам медной утвари исследователи выделяют шесть основных районов ее производства: Бухарский, Карши-Шахрисабзский, Ташкентский, Самаркандский и Хорезмский, с центром в Хиве. Несколько стилистически схожих центров существовало в Ферганской долине, крупнейшим из них был Коканд.

Объем и задачи настоящей работы не позволяют детально остановиться на локальных художественных особенностях медногравированных изделий Узбекистана<sup>12</sup>. Особенности медной утвари из разных районов рассмотрены автором в типологическом описании экспонатов из коллекции ГМИНВ<sup>13</sup>.

#### Примечания

- 1 Корнилов П.Б. Чеканное производство Бухары. Казань, 1932.
- 2 Сергеев Б. Чеканка по меди. Ташкент, 1960.
- 3 Абдуллаев Т.А. Каталог медных и медночеканных изделий Узбекистана XVIII—XX вв. Ташкент, 1974.
- 4 Денике Б.П. Прикладное искусство Средней Азии. — В кн.: Художественная культура Советского Востока. М.—Л., 1931.
- 5 Веймарн Б.В. Архитектурно-прикладное искусство Узбекистана. М., 1948.



6 Семенов А. А. Исторический очерк художественных ремесел Узбекистана. - В кн.: Литература и искусство Узбекистана. 1937, № 4-5.

7 Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. Ташкент, 1960; она же. История искусств Узбекистана. М., 1965.

8 Искусство Советского Узбекистана. 1917-1972. М., 1976; Народное искусство Узбекистана. Ташкент, 1979.

9 Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Выдающиеся памятники..., илл. 201. Воспроизведенный здесь кувшин-афтоба не соответствует выходным данным под иллюстрацией. Кувшин хранится в ГМИНВ (200 Ш) и датируется не 1878, а 1860-ми гг. Дата и имя мастера - усто Нязам-Эддия - помещены на ручке этого сосуда. Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана, илл. 382. Кувшин-афтоба, изображенный здесь, изготовлен не в Бухаре в XVIII в., а в Коканде во второй половине XIX в. Кувшин хранится в ГМИНВ (1534 Ш).

10 Большая Советская энциклопедия. М., 1972. Т. 7, с. 200 - "гравирование"; т. 29, с. 47 - "чеканка".

II В прежние времена в изготовлении медной утвари принимали участие три мастера, каждый из которых специализировался на одном виде работ. Литейщики-рихтагары отливали детали, которые в процессе повседневного использования подвергались большим механическим нагрузкам (ручки-даста, кончики носиков-санула, куполки на крышках - кубба, шарниры-аспак). Медники-мискарни ковали заготовки из листовой меди и латуни, собирали их в целую форму и покрывали внутреннюю поверхность полудой. При этом объемные части сосуда (тулово-корин, поддон-кап, горлышко-буфия, носик-жумрак и пр.) соединялись пайкой или ковкой, а литые элементы прикреплялись заклепками. Последним этапом работ было украшение предметов гравировкой, инкрустацией, тонировкой, ажурной резкой, шлифовкой готовых изделий. Всеми этими операциями занимались гравировщики-кандакоры, пользовавшиеся несложными инструментами - циркулем, резцом-каламом, молоточками, точильными и шлифовальными камнями. Маленький столик и лежащая на нем особого рода упругая подушка служили мастеру своеобразным станком, на котором производились основные виды отделочных работ. Пример

но таким же набором инструментов и приспособлений пользуются и современные мастера-медники.

12 Характер орнамента на медной посуде всегда зависит от формы предмета. Наиболее распространены сочетания рапортных и центрических композиций, распределение узоров в виде горизонтальных или вертикальных полос, в форме пышных арабесок. Линейные узоры опоясывают узкими или широкими горизонтальными лентами округлые части предметов - поддоны, тулова, крышки, борта, декоративные валики-кукрак, горлышки. При этом они могут иметь самостоятельное значение или выполняют вспомогательную функцию, служба, например, обрамление рапортных элементов или арабесок. Вертикальные пояски орнамента украшают продолговатые части изделий (носки, ручки, патрубки), а также играют роль разделителей зональных композиций.

Сложные по набору элементов арабески ковровым полем нередко покрывают поверхности сосудов, подносов, блюд. Плавные и упругие линии узора подчеркивают овалует предмета, ритмичность центрических мотивов раскрывает пластику данного изделия. Внешняя простота свободно расположенных накладных или гравированных медальонов и розеток делает более ообразными пропорции изделий, создает впечатление их законченности. Орнаменты полос и медальонов, разаясь в деталях, зрительно воспринимаются как единое целое.

Изобразительная сторона художественной меди Узбекистана созвучна всему строю орнаментально-декоративного искусства этого региона. Бесчисленное множество вариантов одинаковых в смысле отношении орнаментальных схематов можно встретить также в резьбе по дереву, камню и ганчу, в архитектурной росписи и мозаике, в художественной керамике и текстале. Узоры здесь как правило растительные или геометрические, но в них нередко включаются кувические надписи, астральные и условно-зооморфные мотивы. В последние десятилетия на медных изделиях обычными стали изображения архитектурных памятников, эмблем, предметов быта и труда.

Несмотря на некоторые различия в формах изделий и их декорировке, общие принципы оформления орнаментальных полей одинаковы для всех центров медногравировального ремесла. Это свидетельствует о традиционности и самостоятельности путей развития художественной обработки цветных металлов в Средней Азии, об их уда-



нем историческом единстве. Узоры как правило гравировались по заранее намеченному рисунку и только отдельные опытные мастера приступали к работе без предварительной разметки гладких поверхностей.

13 Всего в коллекции ГМИНВ на 1980 г. находилось:

- Афтоба - 31 экземпляр - 194 Ш, 200 Ш, 204 Ш, 206 Ш, 211 Ш, 1534 Ш, 1843 Ш, 1886 Ш, 2288 Ш, 2438 Ш, 2749 Ш, 2884 Ш, 4084 Ш, 4180 Ш, 4500 Ш, 5385 Ш, 5386 Ш, 6833 Ш, 7570 Ш, 8358 Ш, 8389 Ш, 8390 Ш, 8391 Ш, 8392 Ш, 8393 Ш, 8394 Ш, 8395 Ш, 8711 Ш, 8919 Ш, 9261 Ш, 9262 Ш.
- Гулдон - I экземпляр - 30157 кп.
- Дастшуй - 6 экземпляров - 201 Ш, 205 Ш, 207 Ш, 1531 Ш, 3284 Ш, 5302 Ш.
- Довул - I экземпляр - 3998 Ш.
- Иорикдон - I экземпляр - 8917 Ш.
- Каламдон - I экземпляр - 6617 Ш.
- Козон - 2 экземпляра - 7391 Ш, 8369 Ш.
- Куза - 3 экземпляра - 8368 Ш, 8387 Ш, 9263 Ш.
- Лаган - II экземпляров - 202 Ш, 203 Ш, 2750 Ш, 4085 Ш, 5382 Ш, 5383 Ш, 5535 Ш, 5585 Ш, 6615 Ш, 6616 Ш, 8687 Ш.
- Наскаду - I экземпляр - 5289 Ш.
- Самовар - 2 экземпляра - 6834 Ш, 8712 Ш.
- Сатил - 7 экземпляров - 1621 Ш, 5534 Ш, 5582 Ш, 5583 Ш, 5584 Ш, 7534 Ш, 7681 Ш.
- Сувдон - I экземпляр - 4000 Ш.
- Сурьмадон - 2 экземпляра - 1751 Ш, 5298 Ш.
- Таксамча - I экземпляр - 9146 Ш.
- Туфдон - I экземпляр - 5301 Ш.
- Уомадон - I экземпляр - 5297 Ш.
- Чалим - 9 экземпляров - 1612 Ш, 1620 Ш, 4181 Ш, 5303 Ш, 5486 Ш, 6597 Ш, 6611 Ш, 8396 Ш, 8916 Ш.
- Чойджух - 44 экземпляра - 193 Ш, 197 Ш, 209 Ш, 419 Ш, 420 Ш, 940 Ш, 1057 Ш, 1059 Ш, 1060 Ш, 1533 Ш, 1622 Ш, 1634 Ш, 2437 Ш, 2439 Ш, 2440 Ш, 2441 Ш, 2807 Ш, 3111 Ш, 3269 Ш, 4901 Ш, 5268 Ш, 5295 Ш, 5384 Ш, 5580 Ш, 5581 Ш, 6600 Ш, 6601 Ш, 6602 Ш, 6603 Ш, 6604 Ш, 6605 Ш, 6606 Ш, 6607 Ш, 6608 Ш, 6609 Ш, 7533 Ш, 7551 Ш, 8353 Ш, 8397 Ш, 8752 Ш, 8918 Ш, 8920 Ш, 9787 Ш, 9789 Ш.
- Чойнак - 7 экземпляров - 195 Ш, 196 Ш, 1056 Ш, 4178 Ш, 4179 Ш, 6610 Ш, 8357 Ш.

#### Типологическое описание эконатов

##### Афтоба (офтоба, обдаста, кумган)

Кувшин для воды - афтоба - служит для омывания рук и лица перед едой и после принятия пищи, а также для ритуальных омовений.

По внешнему виду афтоба делятся на две группы. К первой относятся высокие (до 50 см) сосуды, которые вместе со специальной тазиком-дастшуй (см. описание ниже) составляют комплект умывального прибора. Такие кувшины богато украшены гравировкой, инкрустацией, чернью и разноцветной тонировкой фона. Хивинские кумганы (местное название афтоба) редко орнаментировались и почти всегда снаружи и изнутри покрывались полудой. В других центрах лужение сосудов снаружи употребляется крайне редко.

Вторую группу составляют меньшие по размерам кувшины, напоминающие во всем, кроме формы носиков, сосуды для кипячения воды - чойджухи (см. описание ниже), они являются как бы промежуточной формой между афтоба первой группы и чойджухами. Сосуды этой группы украшались, по преимуществу, гравировкой, они редко покрывались чернью и никогда не тонировались.

Узбекская посуда для воды имеет четыре основные формы тулова: круглую - шаровидную или округло-вытянутую ("думалок", "исфхона"), уплощенную с боков ("сатрандж", "бодомча", "канотля"), граненую ("рахли") и ребристую ("пилтали", "фильта").

Шаровидная форма тулова известна у каршинских и шахрисабзских афтоба первой группы (200 Ш, 204 Ш, 1886 Ш, 2288 Ш, 2884 Ш, 4084 Ш), кокандских (2438 Ш, 2749 Ш, 8395 Ш, 9261 Ш) и ташкентских (9262 Ш) второй группы, но не встречается у хивинских. Уплощенные тулова-сатрандж - характерны для всех центров медного ремесла Узбекистана, но чаще встречаются у сосудов второй группы. При этом у кокандских обдаста (местное название афтоба) боковые плоскости иногда выделены глубокими желобками, напоминающими прижатие к тулову крылья, поэтому такие сосуды носят название "кышқапод" - "двукрылых" (1534 Ш, 8358 Ш). Отличительные признаки хивинских кумганов

- грушевидные тулова, сильно вытянутые вверх и всегда уплощенные с боков, имеющие в поперечном разрезе форму правильного овала (1843 Ш, 6833 Ш, 7570 Ш, 8391 Ш, 8392 Ш, 8393 Ш). В центре боковых плоскостей афтоба-сатрандж обеих групп в большинстве случаев



помещены выпуклые миндалины-бодом каплевидной или двояковыпуклой формы, но только на бухарских сосудах боковые плоскости бывают украшены двойными (меньший верх большего) медальонами.

Гранные и ребристые тулова характерны в основном для афтоба второй группы и не встречаются среди изделий хивинского, каршинского и шахрисябзского центров. Тулова типа "рахли" и "пилтали" более всего сближают афтоба второй группы с чайнаками и чойджушами.

Поддоны в виде усеченных конусов имеют все афтоба второй группы и отдельные экземпляры первой. Среди последних нередки низкие цилиндрические подставки (1886 Ш), а у некоторых каршинских афтоба поддоны вовсе отсутствуют (204 Ш, 2884 Ш). Носики у афтоба круглые или гранные в сечении, длинные, Г-образно изогнутые. В нижней части они, как правило, уплощены с боков и припаяны к тулову, а на верхнем конце носиков всегда напаяны литые наконечники-санула.

Ручки у сосудов второй и отчасти первой группы литые, фигурные. Иногда в верхней или нижней части ручки имеется завиток, напоминающий бутон цветка (1534 Ш, 2749 Ш, 4500 Ш, 8358 Ш) или оформленный в виде головки змеи (200 Ш, 8390 Ш, 9262 Ш). По поверью, змеиная голова должна охранять от злых сил содержимое сосуда. Литые ручки бухарских афтоба второй группы в нижней трети длины часто расплющены в виде круглой или овальной плоскости (194 Ш). Эта деталь является устойчивым признаком для определения бухарского происхождения сосудов типа афтоба или чойджум. Ручки кокандских и каршинских афтоба второй группы нередко выковывались в форме полый изогнутой трубочки и не имели дополнительных деталей (204 Ш, 206 Ш, 1886 Ш, 2288 Ш, 2884 Ш, 4084 Ш, 8394 Ш). У хивинских кумганов ручки всегда отсутствуют.

Крышки всех сосудов для воды откидные и прикрепляются к верхней части ручки или горлышка с помощью литых подвижных шарниров-аспак. Они в большинстве случаев шлемовидной или конической формы, но отдельные экземпляры имеют крышки митровидной формы с овальным обрезом нижнего края (2438 Ш, 2749 Ш, 8711 Ш). У каршинских афтоба первой группы изредка встречаются низкие, сильно уплощенные крышки (204 Ш, 206 Ш, 1886 Ш, 2288 Ш, 2884 Ш, 4084 Ш). Все хивинские кумганы имеют на верхнем обресе горлышка и на крышке выступающие вперед литые клювовидные пластинки, что отличает их от изделий других центров. Крышки кокандских облада-

та иногда закрыты снизу наглухо припаянной пластинкой, при этом в образовавшуюся полость предварительно насыпались мелкие камешки. Такие крышки - "погрешки", очевидно, также служили оберегами (534 Ш, 4180 Ш, 8358 Ш, 9261 Ш).

### Гулдон

Металлические вазы для цветов - гулдон - довольно редки, поскольку с давних времен для этой цели использовались керамические сосуды. Формы, декор и размеры гулдонов варьируют в широком типологическом диапазоне. Металлические цветочные вазы являются, как правило, повторением форм керамических сосудов, но характер и приемы их ornamentации диктует в первую очередь сам материал. В коллекции ГМИНВ имеется лишь один маленький медный гулдон, датированный 60-ми гг. XX в. (30157 кп). Он имеет округло-вытянутую форму тулова, узкое плоское дно и расширенные плечи, горлышко круглое, низкое, венчик фестончатый, сильно отогнуто наружу. Такая форма имеет широкое распространение в керамических изделиях разных регионов, однако, орнамент указывает на несомненно узбекское происхождение данного экспоната. Анализ стиля и композиции орнамента на тулове дает возможность отнести его к кругу кокандских медногравированных изделий.

Гулдон из коллекции ГМИНВ выполнен в традиционной манере, но техника его отделки отличается от изделий старых мастеров тем, что поверхность после обработки резцом осталась неполированной, шероховатой. Подобная незавершенность отделки отличает многие современные изделия из меди.

### Дастшуй (дашшу)

Тазик-дастшуй в комплекте с афтоба предназначается для омывания рук и лица и служит при этом вместителем сточной воды. Дастшуй состоит из трех частей: резервуара для накопления грязной воды, широкой круглой чаши-палла и крышки.

Резервуары рукомоев имеют шаровидную или округло-гранную форму (3284 Ш). Изнутри они всегда покрыты полудой, предохраняющей металл от коррозии. Днища дастшув бывают снабжены невысокими круглыми поддонами (5302 Ш), но чаще они плоские или слегка вогнуты вовнутрь. Резервуары обычно украшены коваными накладными или гравированными розетками и узкими поясками растительного орнамента (205 Ш, 207 Ш, 1531 Ш), но встречаются и неорнаментированные.



Чаша-палла припаивается к резервуару сверху. Она имеет покатые к центру борта и предназначена для стока водяных брызг. Форма паллы и характер ее декоративного убранства выступают в качестве атрибутивных признаков для определения места изготовления рукомя. Так, например, отличительными признаками каршинских дастуев служат фестончатые края чаш и обилие разнообразных декоративных элементов (205 Ш, 207 Ш, 1531 Ш). С лицевой стороны они всегда украшены гравировкой, чернью, инкрустацией, цветными красками и пр. У бухарских и кокандских рукомяев края чаш ровные, а внешняя отделка хотя и пышна, но не полихромна (3284 Ш, 5302 Ш). Ташкентские дастуи украшены преимущественно крупными гравированными узорами и иногда имеют вертикально отогнутый кверху край.

Крышки дастуев, круглые или многоугольные, всегда украшены ажурной резьбой, что определено их функцией – пропускать воду в резервуар. Ажурная резьба воспроизводит различные орнаментальные композиции (от простейших геометрических фигур до сложных растительных узоров) и порой дополнена гравировкой или цветной тонировкой. По способу крепления к палле крышки делятся на три группы: к первой относятся откидные, т.е. снабженные петелькой и запором (201 Ш, 5302 Ш), ко второй – съемные, т.е. свободно накладываемые на отверстие паллы (205 Ш, 3284 Ш), к третьей – несъемные, т.е. наглухо припаянные к палле (207 Ш, 1531 Ш).

В центре крышек обычно крепятся невысокие стерженьки, служащие своеобразными ручками. Стержни-ручки всегда фигурные (литые или выкованные в виде полых трубочки) и украшены чернью или инкрустацией. Сверху они заканчиваются крупными шпешечками-кубца из металла (205 Ш, 1531 Ш, 3284 Ш), оравенных кусочков полудрагоценных камней – сердолика, аметиста, халцедона (201 Ш) или цветного стекла (207 Ш).

#### Довул (дабыл, тауль)

Довул – это ударный музыкальный инструмент, вид небольших барабанов. Прежде довулы применялись при облавных охотах с целью волтухания дичи загонщиками. С их помощью стражники несли охрану городов в ночное время. Древние эпические сказания многих тюркоязычных народов сохраняли сведения о том, что барабаны-дovuлы являлись непременной составной частью походных оркестров средневековых воинов-батыров.

Довул состоит из металлического корпуса куполообразной или конической формы, отверстие которого затянуто кожей. Кожа крепится с помощью сиромятных шнуров к большим "дуговицам" – заклепкам, расположенным по нижнему краю корпуса. На его заостренной верхней части прикрепляется кожаная петля для держания барабана. Корпус довула отливался или выковывался из меди и нередко орнаментировался. Изготавливались барабаны почти во всех центрах художественной обработки меди Узбекистана. В коллекции ГМИНВ находится один барабан-дovuл (3998 Ш), изготовленный в Самарканде в 1884 г.

#### Иорикдон

Сосуд для воскурения ароматических веществ – душистых трав и смол, сандала, можжевельника и пр. Обычай курения благовоний в Средней Азии связан с древнейшими (домусульманскими) магическими обрядами, имевшими целью оградить людей и скот от болезней и "дурного глаза". Традиционными формами иорикдонов были призматические широкие сосуды с высокими крышками на трех изогнутых ножках или круглых поддонах. Передко в качестве курильниц использовались открытые медные сосуды типа чаш, глубоких тарелок или светильники местной формы – чираги. Иорикдон из коллекции ГМИНВ (8917 Ш) имеет форму круглой вазы с расширяющимися в верхней части туловом, съемной крышкой и без поддона. Он напоминает китайские образцы фарфоровых ваз для цветов и приношений. Вся поверхность иорикдона и крышки украшена тонкой ажурной резьбой-шабака и гравировкой. Курильница изготовлена в Бухаре (?) в XIX веке.

#### Каламдон

Чернильный прибор, состоящий из пенала для тростниковых перьев и чернильниц, спаянных друг с другой. Пенал имеет форму граненой полых трубочки, одно отверстие которой наглухо запаяно, а другое снабжено съемной крышкой с петелькой для крепления цепочки или шнура. Трубка пенала обычно в нескольких местах стянута тонкими декоративными обручами и орнаментирована. Чернильница с округлым, квадратным или многоугольным туловом имеет плоское дно и откидную крышечку. Каламдоны нередко украшались гравированными или штампованными орнаментами, инкрустировались полудрагоценными камешками и пастой, тонировались цветными лаками.



Каламдоны повсеместно использовались в той среде мусульманского населения, которая по роду своей деятельности была связана с письмом. Это — писатели, поэты, ученые, а также чиновники, торговцы, мясники, бродячие грамотеи и т.д. Металлические черняльные приборы изготовлялись во всех центрах медного ремесла в Узбекистане и отличались не столько формами, сколько орнаментацией. К сожалению, каламдон из собрания ГМИНВ (6617 Ш) почти не орнаментирован, что затрудняет определение его локальной принадлежности.

#### Козон (мискозон)

Котел для хранения вареной пищи и жидкостей. Котлы-козон имеют высокие конические поддоны, съемные крышки и объемистые полушаровидные тулова. Верхний бортик тулова отогнут наружу и изогнут в виде таза, в который плотно вставляется крышка. На тулове всегда крепятся две массивные височные ручки, отлитые из бронзы и орнаментированные. Крышки-саври в верхней части имеют высокие полые раструбы, закрытые сверху припаянной пластинкой. Снятая с котла и поставленная на ножку-раструб, крышка могла выполнять функцию самостоятельного сосуда, например, чаши.

Внутренняя и внешняя поверхности котлов и крышек всегда покрыты полудой, а тулова снаружи нередко орнаментированы. Узоры на котлах крупные, но не сложные. Они как бы вторят объемным формам самих сосудов. Особое предпочтение большемерным изделиям — котлам и ведрям различного назначения — отдавали ташкентские мастера. Они пользовались большим спросом на среднеазиатских рынках. Наряду с ташкентскими мискарями изготовлением различных изделий больших размеров занимались также медники Хорезма, Коканда и Бухары. Козоны собрания ГМИНВ (7391 Ш, 8369 Ш) сделаны в Ташкенте в конце XIX — начале XX вв.

#### Куза (туз, тунга)

Куза — это наиболее простая форма сосуда для переноски воды, уложенными вариантами которой являются сосуды малых форм — афтоба и чойджиши. Обычно куза имеет круглое грушевидное или конусообразное тулово большой вместимости с короткой шейкой и широким устойчивым поддоном. Ручки литые или кованые в виде полых граненой трубочки. Носиков и крышек куза, как правило, не имеют, но иногда хорезмийские туны (местное название кузы) снабжены широкими и короткими желобами-сливами и куполовидными откидными

крышками. Большая часть куза снаружи и изнутри покрыта полудой и не орнаментирована, но встречаются сосуды с крупными нарядными узорами. Крупнейшими поставщиками подобных сосудов на местные рынки были Хива (8386 Ш, 8387 Ш) и Ташкент (9263 Ш), широкое хождение имели также бухарские изделия.

#### Лаган

Подносы-лаган — один из наиболее древних и распространенных типов медной утвари в Узбекистане. Наряду с керамическими поливными блюдами металлические подносы повсеместно использовались в быту, являясь незыблемым элементом сервировки стола. На них подавались плов, вареное мясо, оласти, овощи, фрукты. Нередко богато орнаментированные лаганы ставились в особые ниши, служа, таким образом, украшением жилища.

Лаганы различных форм и размеров изготавливаются и поныне во всех крупных центрах художественного медного ремесла Узбекистана. Размеры подносов колеблются от 30–40 см до I м в диаметре (большие подносы называются "баркаш", 8687 Ш). Формы их также различны — круглые и овальные (в Бухаре и Самарканде они называются "льяди"), квадратные и прямоугольные ("чоркундж", 5535 Ш), шести- или восьмиугольные (4085 Ш), с вогнутыми краями (6615 Ш, 6616 Ш) и др. Некоторые подносы имеют боковые ручки (4085 Ш) или короткие ножки. Выковываются лаганы из желтой и красной меди и часто с обеих сторон покрываются полудой. Борты подносов плавко приподняты над плоским дном, а их края нередко отогнуты наружу. Помимо названий лаганов, диктуемых их формой (как, например, "чоркундж" — "четырёхугольный"), подносы делятся на группы по приемам оформления отогнутых краев: "дулава" — широкий край, "лавхури" — узкий край, "копкок" или "кошики" — фестончатый край.

Лицевая сторона лаганов всегда украшена гравированными узорами, которые изредка дополнены цветной тонировкой (5585 Ш) или инкрустацией (4085 Ш). Узоры, в основном, линейные, в виде идущих от края полос стилизованного растительного орнамента. В центре, как правило, помещается большая растительная розетка или каллиграфическая надпись. В начале XX в. бухарские и кокандские мастера стали изображать на подносах архитектурные памятники (например, дворец кокандского правителя Худояр-хана, 2750 Ш), символы, сюжетные сцены, ставшие впоследствии излюбленными мотивами узбекских граверов по металлу.



Особого рода табакерка для хранения жевательного табака — наская. Табакерки преимущественно изготавливаются из маленьких тыквочек — "каду" — и имеют кожаную или матерчатую пробку. Поверхность тыквы покрывается темным лаком и украшается выполненными в технике резерва геометрическими, растительными или зооморфными изображениями или же металлическими гравированными накладками. Цельнометаллические табакерки чрезвычайно редки. Наскаду из коллекции ГМИНВ (5289 Ш) выкована из желтой меди в форме диска, с высокой трубочкой-горлом и петлей для крепления цепочки наверху. На боковых плоскостях вычеканены семилучевые звезды, обрамленные выпуклыми "горошинами". Техника пайки деталей и чеканка очень грубы; очевидно, табакерка изготовлена не профессионалом. Место ее изготовления не выяснено.

#### Самовар (кайнар-кумгон, афтоба-самовар)

Самовары изготавливались своеобразной формы: внешне они напоминают сосуды для омовения — афтоба, конструктивно — русские самовары. Производство их в Узбекистане зародилось под влиянием русской бытовой культуры еще в XIX в., но уже с самого начала типично русская форма самоваров была трансформирована и приспособлена к привычной местной форме.

Тулова самоваров имеют округло-вытянутую, граненую или ребристую форму. Поддоны — высокие, массивные, с крупными фигурными прорезями. Носики длинные, изогнутые, с литыми наконечниками-сайула; ручки выкованы из листовой меди, полые, квадратные в сечении. В расширенное сверху горло вставляется круглая дымогарная труба и резервуар для угля, при этом отверстие горловины закрывается кольцевой насадкой-крышкой, препятствующей выходу пара. Самовары, как и прочая большемерная металлическая утварь, бывающая украшена крупными гравированными узорами.

До недавнего прошлого самовары изготавливались во всех значительных центрах медного ремесла Узбекистана, отличаясь лишь характером декоративного убранства. Два самовара из коллекции ГМИНВ (6834 Ш, 8712 Ш) относятся к рубежу XIX–XX вв. и изготовлены хивинскими мастерами. В их орнаментации преобладают прямые линии и загогоги, из которых складываются стилизованные растительные и геометрические фигуры.

Ведро для ношения воды и хранения в доме пищи, иногда их называют банными ведрами. Форма ведер довольно оригинальна — цилиндрическое тулово сильно заужено в средней части и напоминает огромную двойную тыкву-горлянку со срезанным верхом. К дну сатиллов обычно припаяны широкие низкие кольцевые поддоны, но иногда эта деталь отсутствует. Ручки, прикрепленные как у европейских ведер с помощью боковых петель, массивные, литые. На крышках сверху часто напаяны низкие кольцевые поддоны, служащие, как и у крышек котлов-козонов, подставками. Сатиллы изготавливались во многих ремесленных центрах Узбекистана, но наиболее распространение со второй половины XIX в. получают изделия ташкентских мастеров. Они выкованы из тонкой листовой меди, поэтому легки и удобны в обращении. Сатиллы, как правило, покрыты полудой и украшены крупными гравированными узорами.

В коллекции ГМИНВ особый интерес представляет сатил бухарской работы (1621 Ш), все детали которого отлиты из ярко-желтой меди. У этого экземпляра отсутствует поддон, а на почти плоской крышке укреплен массивная шашечка-ручка. Сосуд недуженый, лицевая поверхность его тулова и крышки украшены сложными орнаментами, выполненными в технике глубокой резьбы.

В первые десятилетия XX в. под влиянием привозных фабричных образцов отдельные узбекские сатиллы приобретают форму русских ведер, а впоследствии эта самобитная форма медной утвари почти полностью исчезает из ремесленного производства.

#### Суддон

Суддонами называют фляги для воды небольших размеров. Тулова суддонов имеют грушевидную форму с уплощенными, ребристыми или гранеными боками и невысоким узким горлышком. Поддоны низенькие, овальной и округлой формы, крышки откидные или съемные. В верхней части тулова припаяны петли для крепления ремешков, с помощью которых фляга подвешивается к поясу или приторачивается к седлу. Поверхности фляг часто покрываются полудой, а снаружи украшаются гравированными орнаментами, дополненными разноцветной тонировкой, чернью, накладными бляшками.

Суддон из собрания ГМИНВ (4000 Ш), выкованный из золотисто-желтой меди, уплощен с боков, на его обеих сторонах напаяно по четыре прямоугольных петли. Подставкой этому сосуду служат две



горизонтальные трубочки, выкованные из листовой меди. Узкое горлышко изготовлено отдельно и напаяно на верхней раструб тулова. Крышка маленькая, откидная, с тяжелой литой шишечкой наверху. Снаружи сосуд целиком покрыт тонким и сложным гравированным орнаментом типично кокандских форм.

#### Сурьмадон

Маленький флакон для хранения сурьмы, служивший обязательной принадлежностью женского косметического набора. Сурьмадон состоит из трех основных частей: крохотного поддона, тулова и пробки. Тулова сурьмадонов имеют различную форму — бутылкообразную, шаровидную, прямоугольную, зооморфную (известны флаконы в виде рыбки). Изнутри в верхней части горлышка располагалась резьба для плотного завинчивания пробки. В ГМИНВ хранится один целый сурьмадон (I75I Ш) и пробка от такого же флакона (5298 Ш). Первый — это маленький сосудик на круглом поддоне с высокой шейкой. Тулово шаровидное, горлышко узкое, высокое, расширяющееся в верхней части. Сверху ввинчивается литая пробка в виде круглой палочки с плоским декоративным навершием, напоминающим опахало. Обе стороны навершия украшены ажурной резьбой и арабскими надписями и окрашены цветными лаками. Пробка от второго флакона почти аналогична по форме предыдущей. На ее навершии также имеются арабские надписи.

#### Таксимча (тавак)

Небольшая медная тарелочка из набора столовой посуды. Технологические и формальные признаки такого рода утвари описаны выше (см. "Лаган"), поэтому в данном случае они опускаются. В ГМИНВ представлена всего одна таксимча работы ташкентского мастера, датированная 1907–1908 гг. (9I46 Ш). Это — круглая тарелочка с невысоким пологим бортиком и узким отогнутым наружу краем. Вся ее лицевая поверхность украшена крупным узором, основу которого составляют даты и арабские надписи. Другим декоративным элементом являются зигзагообразные линии-чокма. Заполнение фона узоров зигзагам-чокма характерно для ташкентских и хивинских медных изделий. Орнаментальное убранство описываемой тарелки детально повторяет узоры одной из афтоба коллекции ГМИНВ (9262 Ш), что свидетельствует об их принадлежности одному мастеру.

#### Туфдон

Медная плевательница, аналогичная по форме тазику-дастуй. Этот предмет служит гигиеническим целям во время массовых собраний людей и предназначен для сбора слюны в процессе употребления жевательного табака-насвая. Таким образом, табакерка-наскаду и туфдон составляют единый комплект. Музейный образец туфдона (530I Ш) представляет собой типичный пример такого рода изделий из меди. Он состоит из резервуара почти шаровидной формы с низким кольцевым поддоном, круглой чаши-паллы и крышки, на которой укреплен литая граненая шишечка-кубба. Резервуар и крышка не украшены, а на палле выгравированы условные растительные мотивы, помещенные в узкие прямоугольные регистры.

#### Усамадон (усамджушак)

Маленький таганчик для приготовления (варки) сурьмы, целиком отлитый из бронзы или чугуна. Усамадон, как правило, состоит из полушаровидного резервуара на трех ножках и длинного, слегка изогнутого кнizu, желобка-слива. Верхний край резервуара нередко отогнут наружу и оформлен в виде фестончатой или ажурной розетки. Наиболее интересны усамадоны, сохранившие в своем облике архаичные зооморфные черты. Так, например, на верхнем обресе бронзового таганчика из ГМИНВ (5297 Ш) отлиты три горизонтальные фигурные плоскости-ручки, благодаря чему этот предмет целиком напоминает длинноклювую птицу с распластанными в полете крыльями и хвостом. Интересно также, что внутренняя поверхность резервуара этого усамадона гладко отполирована, а снаружи сохранились шероховатости литейной формы. По-видимому, автор данного усамадона сохранил их на резервуаре для скорейшего разогрева сосуда и его содержимого.

#### Чилим (кальян)

Прибор для курения табака, употребление которого получило распространение у народов Средней Азии с XIX в. Чилим состоит из тулова на круглой устойчивой подставке, мундштука и чаши-сархона для табака и углей. По материалу чилимы делятся на две группы: комбинированные и цельнометаллические.

К первой группе относятся приборы, изготовленные из специально выращенных двойных тыкв-горлянок, помещенных в металлическую оболочку. Оболочка делится на верхнюю и нижнюю полушаровидные крышки, соединенные узкими вертикальными стяжными пластинка-



ми. В свою очередь, эти тяги неподвижно крепятся одним или двумя горизонтальными обручами (I620 Ш, 5303 Ш, 5486 Ш, 6597 Ш, 6611 Ш, 8916 Ш).

Вторую группу составляют чилимы, все детали которых выкованы из листовой меди (I612 Ш, 4181 Ш, 8396 Ш). При этом их тулова повторяют силуэт тыквы-каду, что свидетельствует о заимствовании формы курительных приборов второй группы от первой. Остальные мелкие детали одинаковы по назначению у чилимов обеих групп. Так, в верхней части тулова имеется три отверстия — два противоположных боковых и одно вертикальное сверху. От одного из боковых отверстий отходит небольшая втулка, в которую вставляются длинный мундштук, а у другого такая втулка отсутствует. На верхнем отверстии также иногда укреплен короткий патрубок, соединяющий резервуар чилима с чашей (сархона), накрытой ажурной крышкой.

Использовался прибор следующим образом: в резервуар на половину или чуть больше его высоты наливали холодную воду. Затем через верхнее отверстие внутрь резервуара пропускали длинную трубку, нижний конец которой опускался в воду, а на верхнем — крепилась сархона с табаком и мелкими угольками. Табачный дым, проходя по трубке, проникал в воду, а затем уже охлажденным и лишенным от вредных примесей его вдыхал через мундштук курящий человек. Довольно часто на конец мундштука или патрубка надевали длинный резиновый шланг, что давало возможность курящему пользоваться этим прибором, сидя на некотором расстоянии от него. Курение из одного чилима нескольких человек, собравшихся для застолия или деловой беседы, располагало к негостропности и выражало доверие и уважение собеседников друг к другу.

По немногим имеющимся данным, производство чилимов в Узбекистане прежде всего было освоено в бухарско-каршинском регионе, а потом уже и в других центрах художественной обработки меди. Это следует, в частности, из того факта, что бухарские и каршинские чилимы большей частью комбинированные, а приборы из других центров в основном повторяют их форму в металле. Орнаментация чилимов, как впрочем и всей остальной утвари, строго соответствует местным особенностям различных ремесленных центров. Металлические детали чилимов богато украшены гравированными узорами, накладными пластинками различных форм и размеров, чернью, сложной ажурной резьбой. Бухарские, каршинские и шахрисябские приборы для курения нередко тонированы яркими разноцветными лаками,

а причудливую резьбу кокандских металлических чилимов подчеркивает строгий чернолаковый фон. Узоры на самаркандских и ташкентских чилимах, как правило, крупные и несложные.

#### Чойджуш (чойдиш, чой-идиш, тунгча)

Сосуд для кипячения или подогрева воды для чая высотой 25–40 см. Чойджуш — наиболее распространенный тип медной столовой посуды, количественно преобладающий среди прочных типов медной утвари во всех музейных собраниях страны. Изучение чойджушей позволяет более полно представить локальные особенности форм и орнаментации художественной меди в Узбекистане.

Небольшие усеченно-конические поддоны являются обязательным элементом всех без исключения чойджушей. Они всегда закрыты снизу глухой вогнутой пластинкой, в центре которой изредка чеканилась круглая или многолепестковая розетка. Диаметр поддонов чойджушей Коканда (так же как и других центров Ферганской долины) обычно равен или даже чуть больше диаметра тулова самого сосуда, что является надежным признаком при определении места изготовления предмета. В остальных центрах художественной обработки меди Узбекистана диаметр поддонов меньше диаметра тулова или, в редких случаях, равен ему.

Так же как и айтоба, чойджуши по форме тулова делятся на четыре разновидности: круглые (думалок), уплощенные с боков (сатрандж), граненные (рахли), ребристые (пилтали). Всем этим разновидностям форм отличаются чойджуши Коканда, но при этом здесь преобладают круглые и ребристые формы тулова. Тулова бухарских сосудов нередко также расчленены округлыми вертикальными ребрами, но в отличие от кокандских, на плечиках и в нижней части они дополнены выпуклыми фестонами (8353 Ш). Уплощенные тулова, пожалуй, наиболее распространенная разновидность формы чойджушей Узбекистана. Однако, и здесь можно отметить некоторые местные особенности, что очень важно для научной атрибуции их в музейных собраниях.

Так, бухарские чойджуши-сатрандж имеют невысокое тулова, а на боковых плоскостях вычеканены двойные медальоны-бодом (I93 Ш, 209 Ш, I622 Ш, 6606 Ш). Пропорции кокандских кувшинов более удлиненные и изящные, что создается за счет увеличения высоты шейки поддона и горлышка. Декоративные валики-нукрак на шейках кокандских чойджушей всегда намного шире и объемнее, чем на сосудах из других центров. К тому же боковые плоскости кокандских изде-



лий нередко отделены от выпуклых передней и задней сторон глубокими желобками, делающими их похожими на сложенные крылья птац. Это, так называемые, чойджуши-кыушкапод (3809 Ш, 5580 Ш, 6601 Ш, 6605 Ш и др.).

В коллекции ГМИНВ особый интерес представляют один самаркандский (I97 Ш) и один ташкентский чойджуши-саатрандж (311 Ш). Первый отличается от всех прочих тем, что внутренняя полость его тулова разделена на два отсека, причем вода наливалась через горловину только во внешней. Таким образом, внутренняя полость со сквозными отверстиями по сторонам должна была способствовать быстрейшему нагреву воды, количество которой в данном случае было меньшим, нежели в обычных чойджушах. Второй сосуд сохраняет граненый поддон, сильно расширенное в нижней части тулово, ковваную ручку простейшей формы. Особенно интересно оформление нижней части носика в виде выпуклых роговидных завитков. Этот декоративный элемент дает основание наблюдать сохранение вплоть до XIX в. у оседлого населения центральных областей Узбекистана (чойджуш датируется концом XVIII в.) древнейших черт кочевой скотоводческой культуры.

Важнейшим элементом, отличающим медные сосуды типа афтоба и чойджуш, является форма носика. Если у первых длинные, округлые, Г-образно-изогнутые носики-жумрак крепятся к тулову сосуда только нижней своей частью, то у вторых — они представляют собой трехугольную или подквадратную в сечении полость, наполняющую почти по всей своей длине на тулово и горлышко сосуда. Кончик-слив чойджушей выдается вперед и вверх. Отдельные экземпляры имеют очень короткий носик, укрепленный только на верхней части горлышка сосуда (1057 Ш, 1060 Ш, 5384 Ш, 6600 Ш и др.).

Ручки чойджушей, за редким исключением, литые, фигурные. Верхняя часть их раздвоена и двумя заклепками прикреплена к горлышку, а нижняя уплощена и крепится одной заклепкой. Обычно в верхней или нижней части ручки (иногда одновременно и вверху, и внизу) отлиты стеблевидные отростки с массивным бутонем или змеейной головкой на конце (419 Ш, 420 Ш, 1060 Ш, 8918 Ш). Ручки отдельных чойджушей Бухары в нижней части расплющены (193 Ш, 209 Ш, 6608 Ш, 8353 Ш, 8920 Ш), что отличает сосуды этого центра от других. Ручки кувшинов из Ферганской долины (Коканда, Анджана, Магелана и др.) очень тяжелые, массивные, подтреугольной формы, что характерно только для этого региона.

Крышки чойджушей имеют различную форму — коническую, шлемовидную, полушаровидную, митровидную и пр. с округлой, граненой и очень редко ребристой поверхностью (5295 Ш). Крышки всегда откидные и соединяются с ручкой при помощи латого или ковваного шарнира-аспак. В орнаментации крышек использовались гравированные узоры, накладные медальоны и в большинстве случаев, ажурная резьба. У некоторых кокандских чойджушей крышки снабжены "погремушками" (1059 Ш, 1634 Ш, 5384 Ш, 6604 Ш, 8918 Ш).

#### Чойнак

Это медные сосуды для заварки чая. В Узбекистане они появились в результате заимствования формы российских фарфоровых и фаянсовых заварочных чайников, в большом количестве ввозимых сюда с начала XIX в. Однако эти подражательные тенденции не коснулись традиционного художественного стиля. Чойнаки целиком — от поддона до пшечки-кубба на крышке — несут высокую степень национальных особенностей как в техническом оформлении деталей сосудов, так и в орнаментации. В настоящее время в коллекции художественного металла Узбекистана ГМИНВ имеется семь чойнаков. Типологические описания их в данном случае опускаются, так как они во всех деталях сходны с описаниями чойджушей и афтоба второй группы.



## КАВКАЗСКОЕ ХОЛОДНОЕ ОРУЖИЕ (ИЗ СОБРАНИЯ ГМИНВ)

Предлагаемая статья является первой систематической публикацией кавказского художественного оружия из собрания ГМИНВ. Таким образом, автор вводит эту коллекцию в научный оборот, тем самым расширяя существующий фонд источников оружейведения. Собрание музея состоит, в основном, из холодного типа оружия. В него входит 26 кинжалов, 4 шашки, одна сабля, а также имеется два кремневых пистолета. Хронологически коллекция относится к концу XIX – первой половине XX вв. Лишь два экспоната выходят за пределы этих хронологических рамок: одна шашка (3711 Ш) относится к 1814 г. и один кинжал (7546 Ш) – к 60-м гг. XIX в. В своей основе музейное собрание художественного оружия сложилось после Великой Отечественной войны из поступлений от Московского и Национального музейных фондов, вещей, приобретенных у кубачинской артели "Художник", мастеров и их наследников, а также из экспонатов, полученных в дар от владельцев. Часть оружия поступила через Государственную закупочную комиссию (ГЗК) или куплена сотрудниками музея в экспедициях.

Первый экспонат оружейной коллекции – кинжал (1530 Ш) – поступил в музей из Московского музейного фонда в 1928 г., восемь лет спустя был приобретен кинжал (1068 Ш) у кубачинского мастера Ибрагимова. В 1938 г. два кинжала (2432 Ш, 2433 Ш) предложил музею кубачинский ювелир Саид Магомедов, один кинжал (2608 Ш) передан в дар владельцам Шахаловым. В 1939 и 1940 гг. музею были получены два экземпляра шашек (2660 Ш, 2687 Ш), причем история поступления первой шашки неизвестна, вторая передана из Национального музейного фонда. Послевоенные приобретения кинжал (3294 Ш) и шашка (3205 Ш) – были связаны с кубачинской артелью "Художник", тогда же одним из известных кубачинских мастеров Гагановым по заказу Дирекции художественных выставок и панорам (ДХВП) был выполнен кинжал (3241 Ш), вошедший затем в состав собрания ГМИНВ. Два кинжала (3270 Ш, 3271 Ш) были закуплены у частного владельца Васильченко через ГЗК.

В последующие десятилетия коллекция ГМИНВ существенно пополнилась, начиная с 1952 г. было приобретено 14 кинжалов, две

шашки и два кремневых пистолета. Пистолеты переданы музею из Государственного Эрмитажа в 1952 г., история и время поступления их в собрание Эрмитажа не установлены. Холодное оружие закупалось у коллекционеров и частных владельцев непосредственно через ГЗК (3965 Ш, 6247 Ш, 6248 Ш, 6249 Ш), через ДХВП (3937 Ш, 4006 Ш, 4688 Ш, 5640 Ш, 5641 Ш). Помимо этих приобретений коллекционер Сурский в дар музею передал шашку (3964 Ш), а кубачинский ювелир М.Магомедова – кинжал (7546 Ш). Три образца оружия (кинжалы 4030 Ш, 7676 Ш и шашка 4031 Ш) получены из Гоофонда СССР.

В настоящее время коллекция художественного оружия ГМИНВ продолжает пополняться, в собрание музея поступают кинжалы как конца XIX – начала XX вв., так и современной работы.

Памятники оружейного искусства из собрания ГМИНВ редко выставлялись и почти не публиковались (лишь один кинжал – 4686 Ш – работы аварского мастера был опубликован Э.В.Кильчевской<sup>1</sup>).

До настоящего времени мы не имеем специальных публикаций коллекций кавказского художественного оружия из собрания других музеев страны. В немногочисленных каталогах по русскому и зарубежному оружию опубликованы лишь отдельные образцы этого оружия с общей атрибуцией "шашка кавказская", "кинжал кавказский" или "шашка кавказской работы"<sup>2</sup>.

Во время работы над коллекцией ГМИНВ для уточнения атрибуции автор пользовался экспонатами из собрания Дагестанского художественного музея, Государственного объединенного музея истории, архитектуры и литературы Северной Осетии (ГОИМАЛ), Северо-Осетинского художественного музея и экспозиция Дагестанского музея краеведения. В этих коллекциях экземпляров, идентичных кавказскому оружию из собрания ГМИНВ, не обнаружено, так как кавказские мастера, как правило, не делали двух полностью тождественных предметов. Однако атрибутированные экземпляры холодного оружия известных мастеров, находящиеся в других музеях СССР, особенно подписные работы, являются ценнейшим материалом для нашей статьи, так как при этом атрибуция (время, этническая принадлежность, а иногда и имя мастера) устанавливается путем сравнения с кругом аналогичных памятников.

Собрание оружия ГМИНВ не раскрывает полной картины развития оружейного промысла на Кавказе, так как в его состав вошло оружие лишь отдельных кавказских центров, причем многие из них



представлены единичными экземплярами. Основную часть коллекции составляет кубачинское оружие, имеется несколько образцов лакского и аварского оружия, осетинские кинжалы. Как правило, это обычная массовая продукция, но высокий художественный уровень произведений свидетельствует о мастерстве кавказских оружейников.

Кавказские кинжалы, на взгляд автора, генетически восходят к кинжалам среднесарматского времени (I в. до н.э. — I в. н.э.) с кольцевым навершием<sup>3</sup>. Их роднит форма и размеры клинков, а также подход к оформлению ножен. Можно предположить, что кавказские кинжалы типа "кама"<sup>4</sup> явились результатом эволюции кинжалов, принесенных на Кавказе сарматами. Как полагает ряд исследователей, первые сабли, а также переходная форма оружия от меча к сабле — "оружие однолезвийное, прямое" — появились в конце IY — начале V вв. н.э. у восточной группы сармато-аланских племен<sup>5</sup>. Этот тип оружия, видимо, занесен ими на Кавказ в VI—VII вв. н.э.

Кинжалы типа "кама" отличаются от наиболее близких им по принципу оформления ножен средне- и ближневосточных, среди которых преобладают клинки с изогнутым лезвием<sup>6</sup>. Кавказские шашки по форме клинков почти соответствуют персидскому (иранскому) типу, их отличает от последних лишь меньший изгиб. Характерная особенность этой шашки — полное отсутствие каких-либо приспособлений для защиты рук: гард, дужек, перекрестий.

Кинжалы и шашки кавказского собрания ГМИИВ являются типичными для традиционного кавказского оружия с присущими только им формально-стилистическими признаками. Клинки кавказских кинжалов, как правило, прямые, лезвия их параллельны, а в последней трети плавно сужены, иногда клинок сужается к острию более резко. Размеры клинков колеблются от 35 до 49 см, но встречаются клинки и больших размеров — от 55 см и более. Для шашки, разновидности длинного холодного оружия, характерен клинок однолезвийный, небольшой кривизны (в отличие от сабель), узкий, без расширения у острия, без гарды\* (клинок входит в ножны вместе с частью рукоятки); наиболее часто встречающаяся длина клинков — 78,5–81 см. Углубления на клинках — доли — служат для облегчения и придания ему жесткости, последнюю функцию значительно реже выполняет выпуклая полоса по центру клинка. По количеству

\* См. терминологический глоссарий в конце статьи.

дол на одной стороне клинка его называют одно-, дву-, трех- и четырехдольным. В однодольных клинках желобки всегда бывают глубокими и немного смещенными от середины к лезвиям. Клинки кинжалов и шашек делались из сварной стали, называемой дамаскированной. С середины XIX в., а точнее, в последней его четверти, кинжалы постепенно утратили функцию боевого оружия, и клинки стали производить из некачественной стали, так как в это время больше внимания уделялось не боевым качествам оружия, а его художественному оформлению<sup>8</sup>.

Рукоятки кинжалов и шашек делали из кости, рога или металла. Их крепили "клепкой" на плоский хвостовик, которым завершается клинок. Форма навершия рукоятки клинков чаще овальная, круглая или в виде трилистника — у кинжалов; изогнутая, закругленная или клювообразная — у шашек.

Обкладки ножен кавказского кинжалов и шашек составлялись из двух пластин дерева твердой породы, так обработанных с внутренней стороны, чтобы клинок плотно входил между ними. Они крепятся снаружи несколькими способами: либо полностью заключены в металлический корпус (автор такое крепление называет "цельнометаллическим"), либо соединяются кожей с металлическими обкладками (такие ножны будут называться "комбинированными"). Цельнометаллические ножны кинжалов и шашек составлены из четырех частей: собственно ножны, устье, отделенное от ножен обоймицей, и наконечник. Ножны, как правило, имеют вертикальное членение на три неравные части. Основной внешний признак оружия второй группы — черные кожаные ножны (черная кожа иногда покрывалась теснением) и металлический прибор. Прибор составлен из устья, обоймицы и наконечника.

В данной работе автор предлагает классификацию оружия по формально-стилистическому признаку (степени покрытия ножен металлом), поскольку классификация оружия по клинку и рукоятке не дает четкой дифференциации. При делении холодного оружия на две группы автор взял за основу традицию, которая существует в среде осетин. Кинжалы и шашки в цельнометаллических ножнах они называют "амыхгад" — "закрытые", а в комбинированных — "оау", что означает "черные".

По нашему мнению, подобная классификация может быть приемлема ко всему холодному оружию Кавказа вне зависимости от его принадлежности к тем или иным региональным школам или национальным культурам.



Кроме чисто внешних формальных отличительных признаков в каждой группе кавказского холодного оружия преобладают определенные технические приемы, композиционные и орнаментальные решения. Технические приемы играют определяющую роль в стилистике оформления и художественном облике оружия, определяя, в конечном счете, его эстетическую ценность. Для всех ювелирных центров Кавказа характерны единые технические приемы художественного оформления. Это глубокая и мелкая гравировка (причем, преобладала последняя), чернение, напайка, штамповка (в основном, в виде ложной зерни, так называемая "гаварса"), золочение, насечка. Гораздо реже применялась филигрань, зернь и появившаяся во второй половине XIX в. тонировка<sup>9</sup>. Все эти приемы широко представлены в декоративном оформлении оружия из музейной коллекции.

На Кавказе применяли насечку, т.е. вбивание проволоки, чаще золотой, в металлические или костяные детали ножен. Насечка по металлу была самостоятельным приемом обработки (1068 Ш, 3204 Ш), а насечка по кости — лишь составным элементом, дополняющим металлические детали ножен. Она сочеталась с другими приемами, чаще всего, с гравировкой и чернью (3965 Ш, 4030 Ш, 4086 Ш, 5673 Ш).

Глубокая гравировка никогда не являлась единственным приемом украшения ножен, однако, именно она в сочетании с чернью преобладала в оформлении кинжалов в цельнометаллических ножнах (1530 Ш, 2608 Ш, 3270 Ш, 4688 Ш, 5640 Ш, 5641 Ш, 6247 Ш). Канфарение поверхности между рисунком орнамента отсутствовало ей, с глубокой гравировкой сочеталось чернение. Чернь на Кавказе встречается двух видов: прежде всего, чернь, выполненная на светлом (чаще гравированном) фоне (3241 Ш), и чернь "обратная", составляющая фон узора (2432 Ш, наконечники кинжалов 3241 Ш, 2433 Ш). При этом очень эффектное чернение второго вида было более трудоемким по исполнению. Чернение, как правило, дополняло глубокую гравировку кинжалов в цельнометаллических ножнах, но часто было основным приемом украшения кинжалов в комбинированных ножнах (2432 Ш).

Прием напайки встречается лишь на цельнометаллических ножнах. Напайной литой элемент, расположенный в середине лицевой части ножен, обычно служил их композиционным центром (3270 Ш, 3937 Ш, 5640 Ш, 6247 Ш, 6248 Ш, 7676 Ш). Штамповка почти всегда

имитировала зернь разного размера, поэтому ее также правомочно называть "ложной" зернью. Штамп употребляли для оформления наконечника ножен и украшения поля вокруг центрального элемента на лицевой части ножен кинжалов в цельнометаллических ножнах (1530 Ш, 2608 Ш, 4688 Ш, 5641 Ш). Несколькими рядами ложной зерни опоясывали рукоять, наконечник и устье ножен, окаймляли обоймицу. При декорировании кинжалов в комбинированных ножнах штамповка употреблялась довольно редко. В XX в. стало применяться золочение, довольно редко встречающееся ранее. В нашей коллекции среди 12 кинжалов в цельнометаллических ножнах на пяти есть позолота (2608 Ш, 3965 Ш, 4030 Ш, 4086 Ш, 5640 Ш), среди комбинированных — на трех (2432 Ш, 2433 Ш, 3241 Ш). Тонировка — чернение поверхности изделия — стала употребляться лишь в последние десятилетия (в нашей коллекции прием тонировки есть лишь на одном кинжале, — 7546 Ш — относящемуся к 60-м гг. XX в.). Сквозная резьба на металле отсутствует, она встречается лишь на костяных вставках ножен (3965 Ш), на костяных рукоятках встречается глухая резьба (3241 Ш, 3271 Ш). Такие приемы художественной отделки, как чеканка, тиснение, эмаль в качестве основных не характерны для кавказского оружия, но применяются в сочетании с другими.

Необходимо далее отметить, что чаще всего мастера оформляли лицевую сторону ножен. Художественная отделка оборотной стороны ножен выполнялась очень скупко: черневые тамги, цветочный орнамент в виде разбросанных редких букетиков, надписи о фамилии владельца, выполненная в орнаментальных формах. Лишь в редких случаях ножи кинжалов украшались с двух сторон (7676 Ш).

Итак, суммируя вышеизложенное о технических приемах, мы можем сделать следующие выводы:

1. Для каждой группы оружия характерны определенные приемы художественной обработки или устоявшиеся их сочетания. Исключением составляет лишь насечка по металлу, являющаяся самостоятельным приемом украшения ножен кинжалов обоих типов.

2. При оформлении художественного оружия в цельнометаллических ножнах основными и почти обязательными приемами были гравировка, напайка, гаварса и в качестве отсутствующего приема — чернь.

3. При оформлении оружия в комбинированных ножнах преобладала чернь (оба вида) и часто отсутствующая ей гравировка.



4. Все остальные приемы украшения художественного оружия — канфарение, золочение, филигрань, зернь, резьба, оброн, тонировка, эмаль и т.д. — употреблялись лишь как вспомогательные.

От технических приемов во многом зависят орнаментальные и композиционные принципы художественного решения кинжалов в цельнометаллических и комбинированных ножнах. Следует вспомнить исследователя кубачинского искусства Е.М.Шиллинга, который писал, что в творчестве кавказских ювелиров орнамент неотделим от техники. Разнообразие орнамента "в значительной мере является не только разнообразием рисунка самого по себе, но и разнообразием, обусловленным неразрывным соединением собственно орнаментального богатства и богатства видов техники и их сочетаний. Качество переходит в количество и количество в качество" <sup>10</sup>.

Каждая группа ножен имеет свои композиционные особенности. Композиционную доминанту кинжалов в цельнометаллических ножнах (6248 Ш, 7676 Ш, 6247 Ш, 3987 Ш, 5640 Ш, 2608 Ш, 4688 Ш, 5641 Ш) выполняет средняя узкая часть, отделенная от двух других напаянными полосами металла в технике гаварса. Они имеют форму округлых или заостренных арок, обращенных выпуклой частью к центру. В центре между вершинами арок помещается крупный литой напаянный элемент в форме звезды или овальной, круглой и фигурной розетки. Реже эта центральная плоскость ножен обрамляется полосами и в нее заключаются гравированный орнамент. Объемнолитой, скульптурный прием выполнения декора средней части ножен противопоставлен графично-плоскостному решению остальной поверхности ножен.

Нижняя и верхняя части ножен либо полностью (от края до края) по всей ширине заполняются стилизованным растительным орнаментом (6248 Ш, 7676 Ш), либо основное поле ножен окаймляется с трех сторон (бока и середина) непрерывной полосой бордюрного или каемочного орнамента (2608 Ш, 1530 Ш, 3987 Ш, 4688 Ш, 5640 Ш, 5641 Ш, 6247 Ш).

Можно выделить два принципа орнаментального заполнения поверхности ножен. В первом случае, орнамент строится по принципу симметрии. В симметричных композициях узор может располагаться по сторонам вертикальной оси, проходящей вдоль центра поля, от которой отходят ветви (6248 Ш, 6247 Ш, 7676 Ш). Этот орнамент

вошел в литературу под названием "ветвь", "дерево" (или "тут-та" у кубачинцев, орнамент которых и терминология, связанная с ним, наиболее изучены); иногда симметрия создается ритмичным повторением одного узора вдоль ножен (2608 Ш). Во второй случае, — предпочтение отдавалось асимметричному орнаменту типа "заросли" (или "мархарай" у кубачинцев), который создавал равномерно насыщенную орнаментальную поверхность (4688 Ш, 5640 Ш, 5641 Ш). Этот орнамент был замкнут полосой бордюрного узора, причем соотношение ширины основного и каемочного узора варьировалось.

В кинжалах и шашках в комбинированных ножнах завершения липевых пластин обоймицы и наконечника делались в виде фигурных арок. Орнамент строился симметрично по отношению к вертикальной оси. Наиболее типичным приемом построения узора на обоймице и наконечнике были розетки — "тамга" (2432 Ш, 2433 Ш), разной формы медальоны, а также симметричный орнамент "ветвь" (3241 Ш, 6249 Ш). Цветовое решение — контрастное черно-белое: светлое серебро сочетается с черным серебром и фигурными вставками из черной кожи на обоймице и наконечнике. Изредка в декоре комбинированных ножен применялась позолота.

Рассматриваемой группе кинжалов свойственен плоскостно-графический прием выполнения декора. Здесь нет ни трехслойных рельефов, ни высоко выступающих литых форм. Чернь или "обратная" чернь и светлый растительный орнамент выполнены на едином уровне. Небольшие гравированные розетки, создавая некоторую двухслойность, не нарушают общего впечатления уплощенности рельефа.

Орнаментальному наследию кавказских народов, в том числе орнаменту на оружии, посвящен ряд работ <sup>11</sup>. Здесь лишь отметим, что для кавказского художественного оружия характерны развитые, пластически богатые формы растительного, несколько геометризованного орнамента. Это спиралевидные ветви, вьющиеся свободно, переплетающиеся при встречном направлении и закрученные в тугие завитки; прямые стебли с ветвями, завершающимися разнообразной формы цветочными головками, трилистниками, четырех-, пяти-, шестилепестковыми цветами. Как отмечал Е.М.Шиллинг, по зрительному эффекту, поверхность, заполненная таким орнаментом, "кажется бесконечно разнообразной. Однако, приглядевшись к ней внимательно под руководством опытного мастера, вы видите здесь оравнительно небольшое количество основных единиц, мелких элементов" <sup>12</sup>.



И, действительно, орнаментальные формы имеют несколько основных типов: ветвь, заросли, розетки, каемочный орнамент, по-разному называемый у разных народов, и набор мелких растительных элементов. Однако они бесконечно варьируются в деталях и у разных народов Кавказа имеют свои разновидности.

Выделив основные формально-стилистические признаки кавказского холодного оружия, остановимся несколько подробно на его локальных вариантах. Основную часть коллекции составляет оружие Дагестана (даргинское, лакское, аварское), среди него преобладает оружие из даргинского аула Кубачи. Свообразная и самобытная школа со своими техническими приемами и веками выработанным стилем сложилась в этом ауле. Искусство кубачинских оружейников отличает особая изысканность, гибкость, пластичность орнаментальных композиций. Рисунку свойственна смелость и чувство ритма: упругие плавные завитки кубачинских растительных орнаментов причудливо сливаются в сложную узорную вязь, следуя за неистощимой и неповторимой фантазией мастера. Каждая вещь в руках кубачинского мастера приобретает свое индивидуальное художественное звучание. Кубачинский орнамент, обычно покрывающий сплошной сеткой всю поверхность предмета, отличается большая изысканность. Такие кинжалы, по мнению Э.В.Кильчевской, характеризуют: "...излишняя пресыщенность декором..., сплошное ковровое заполнение всей поверхности... мелким орнаментом..., что производит впечатление перегруженности - пропадает ощущение материала, его пластических возможностей" <sup>13</sup>. Такое стремление к сплошному заполнению всей плоскости мы видим на примере оформления ножен двух кинжалов (5640 Ш, 6247 Ш), при этом утрачивается благородная ценность серебра как материала, его матовая фактура (особенно это заметно на ножнах первого из них).

В группе кубачинского оружия выделяются два кинжала мастера Гаджи Ахмеда (3204 Ш, 1068 Ш), ножны которых выполнены в технике насечки золотой проволокой по стали. Они родственны между собой по технике исполнения и стилистическим признакам. Один из них (3204 Ш) в цельных стальных ножнах оплошь заполнен симметричным узором "тутта", который наносили на наиболее дорогое оружие, так как исполнение его, особенно в технике насечки, требует технической виртуозности, большого труда, времени и терпения. Второй кинжал (1068 Ш) - в комбинированных ножнах - центральная их часть обтянута черной тисненой кожей, а обойма, наконечник и навершие и отделка рукояти выполнены из стали с золотой насеч

кой. Тонкие насечные симметричные узоры на этом кинжале дополнительно разработаны гравировкой, что придает ему особую нарядность. Композиция обоих кинжалов отличается большой плотностью узоров, выдержанных в мелком и частом ритме и оставленных из многократно повторяющихся однородных мотивов. Равномерность узора, отсутствие явно выраженных акцентов также объединяет эти кинжалы. Оба кинжала являются лучшими образцами музейной коллекции.

По стилю орнамента два кинжала (6248 Ш, 7676 Ш) мастера, проставившего инициалы А.М. <sup>14</sup>, предположительно можно отнести к лакским центрам. Ножны обоих кинжалов оформлены симметричным узором "тутта" без боковой каймы. Из полос ложной зерни составлен наконечник, ими обведены и конструктивные элементы ножен и рукояти. Центральный мотив композиции выполнен из крупных напаянных острофигурных стрелчатых арок, повернутых друг к другу, между ними помещены, в первом случае, овальная розетка, во втором - шестиконечная звезда. Эти кинжалы отличаются от других экземпляров крупным, плотным, повторяющимся черным ведущим узором (на первом кинжале он представлен в виде спиралевидной загнутой толстой ветки, на втором - в форме орнаментального мотива "тамга") и крупным, однородным дополнительным узором светлого серебра. Сочные, пышные растительные мотивы кинжалов решены по-разному, в одних случаях - обобщенно, без лишней детализации (6248 Ш), в других - с дополнительной разгравировкой внутреннего контура (7676 Ш). Однако на обоих кинжалах орнаментальные мотивы лишены внутренней контрастной разработки. Этот художественный прием оформления ножен в совокупности с другим - со "свободной разработкой крупных черных фигур, выполненных в нетрадиционной манере", по мнению Д.С.Габиева, принадлежат к отличительным чертам лакского орнамента <sup>15</sup>.

Аварские центры представлены в нашей коллекции одним кинжалом - 4688 Ш. Художественное оформление кинжала выполнено известным аварским мастером Чаландаром <sup>16</sup> из селения Гамоуль. Почерк этого ивельдара отличается своеобразным уверенным рисунком, тонкими линиями изгибающихся стеблей, очертаниями цветов и листьев, усложненными дополнительной гравировкой. Узоры здесь менее пышные, чем кубачинские или лакские, между ними много свободного пространства. Этот кинжал стилистически близок аварскому кинжалу (8100/56) из коллекции ГОМИАЛ.



На изделиях северо-кавказских, в первую очередь, осетинских мастеров, узоры крупнее, заполнения поверхности реже, меньше разнообразие элементов в одном изделии. Благоприятная простота, крупные обобщенные узоры, выполненные одним-двумя техническими приемами, характеризует осетинский кинжал (1530 Ш) <sup>17</sup>. Построение орнаментальной композиции ножен осуществляется ритмическим движением одного и того же мотива, который складывается из гибких, закрученных спиралью ветвей о мелких отросточками. Центральное ромбовидное поле и бордюрная кайма заполнены одними и теми же элементами растительного орнамента. Черные (черненые) линии рамок четко окаймляют конструктивные линии композиции и придают ей определенную строгость.

Два стилистически близких кинжала работы ювелира Исмаила К. <sup>18</sup> из г. Владикавказа объединяет безупречная гравировка и узкий арсенал орнаментальных средств. На первом (2608 Ш) — клейма, напоминающие по форме чечевицу, образованы тонкими ветвями с резными листьями и заключены в узорную зигзагообразную кайму. Обводка узора чернением контуром мягкая, ненавязчивая. Встречное направление тонких гибких ветвей создает сложный, асимметричный, беспокойно извивающийся образ в орнаментальной композиции второго кинжала (564I Ш).

Кинжалы (3270 Ш с клеймом "МК" и 3987 Ш) объединяет принцип расположения орнамента в вытянутых долевых бордюрах. Их центральный композиционный мотив (две напайные стрельчатые арки, между которыми помещен напайный круг и овал) созвучен центральному полю кинжалов из коллекции ГМИНВ, предположительно определенных как лакокие (6248 Ш, 7676 Ш). Однако, атрибуция их в значительной степени затруднена.

Таким образом, из 26 кинжалов и пяти шашек в коллекции ГМИНВ 2I кинжал и четыре шашки локализируются в Дагестане (один кинжал аварский, два лакоких <sup>19</sup>, 18 кинжалов и четыре шашки — кубачанские), три кинжала (из них один осетинский) изготовлены на Северном Кавказе, одна шашка — в Грузии.

Суммируя вышеизложенное, следует еще раз подчеркнуть, что коллекция художественного оружия ГМИНВ публикуется впервые. Анализ кавказского оружия, проведенный как бы по двум различным направлениям, позволил полнее осветить собрание холодного кавказского оружия музея, которое представляет несомненный интерес для специалистов разных областей науки и культуры.

## Примечания

<sup>1</sup> Кильчевская Э.В. Аварский мастер Чаландар. — Сб. трудов НИИХП. Вып. I. М., 1962.

<sup>2</sup> См.: Государственная Оружейная палата. М., 1969; Днепропетровский исторический музей. Каталог. Вып. 3. Оружие, Днепропетровск, 1967, с. 4I; Следует отметить значительную роль работ Э.Г.Аствацатуряна для атрибуции коллекции кавказского оружия: Аствацатурян Э.Г. История оружейного и ювелирного производства на Кавказе в XIX — начале XX вв. Дагестан и Закавказье. Ч.I—II. М., 1977; она же. Мастера серебряного дела Закавказья в XIX — начале XX вв. Справочник. Ч.I—II. М., 1979; она же. Указатель клейм и имен кавказских мастеров оружейного и серебряного дела. М., 1982.

<sup>3</sup> Хазанов А.М. Очерки военного дела сарматов. М., 1971, с.10.

<sup>4</sup> Кама — название прямого ободкоострого (двулезвийного) кинжала на арабском, персидском, тюркских языках. Это название вошло во многие языки Кавказа (например, осетинский, грузинский, мегрельский, чанский, абхазский, кабардинский, абадзехский, убыхский, чеченский и т.д.). См.: Абаев В.И. Историко-этимологический словарь осетинского языка. Т. II. М., 1973, с. 26I.

Кинжалы и шашки кавказской коллекции ГМИНВ единого образца, называемые в литературе "шашки кавказские" и "кинжалы кавказского типа кама", получили повсеместное распространение в кавказской многонациональной среде. Они стилистически едины, им присуща общая форма, материал, однородная техника (вернее сочетание определенных техник). Они встречаются на обширной территории Северного Кавказа, Предкавказья, Дагестана и Грузии, ими пользовались народы адыгейской группы, осетины, карачаевцы и балкарцы, чеченцы и ингуши, народы Дагестана и грузины, а также казаки русских станиц на Кавказе (последние заимствовали с некоторым упрощением форму кавказского оружия и элементы костюма — черкеску, бешмет, папаху).

На Кавказе также сформировался определенный тип ношения оружия. Кинжалы носят впереди у левого бедра, ближе к середине, крепят его к поясу посредством обоймицы и прорезного в него ремешка. Кремневые пистолеты в чехле подвешивают на поясном ремне или плечевой портупее спереди к поясу или затыкают за него сзади.



5 Мерперт Н.Я. Из истории оружия племен Восточной Европы в раннем средневековье. - СА, т. XXIII. М., 1955, с. 160; Минаева Т. Погребение с сожжением близ Покровска. - Ученые записки Саратовского университета. Т. VI. Вып. 3. 1927, с. 93; т. I, рис. I.

6 См.: Frederic Wilkinson. Swords and Dagges. London - Melbourne, 1967.

7 Обязательное постановление о ношении, хранении и торговле оружием. - Терский календарь на 1912 г. Вып. 21. Владикавказ, 1911.

8 На Кавказе оружие обычно украшали серебром, золотом, слоновой костью, рогом, поэтому над его производством трудились мастера различных профессий: оружейники (клиночники, ствольщики, замочники), ювелиры (монтировщики, гравировщики, чеканщики, золотильщики, филигранщики и пр.). Чаще всего один и тот же мастер владел несколькими специальностями. В нашей работе в основном мы говорим о художественном украшении ножен холодного оружия, где главным был труд ювелиров.

Народы Кавказа уделяли большое внимание художественной отделке оружия. Свидетельства тому мы находим в трудах исследователей и путешественников по Кавказу. См.: Ган К.Ф. По долинам Чорока, Уруха, Ардона. СМОМПК. Т. 25. Тифлис, 1898, с. 31; Таблиб. Кавказские одежды. - Санкт-Петербургские ведомости, 1896, № 252.

9 Подробно обо всех технических и технологических операциях по украшению художественного металла см.: Шиллинг Е.М. Кубачинцы и их культура. М.-Л., 1949, с. 78-100.

10 Там же.

11 См.: Алиханов Р. Кубачинский орнамент. М., 1963; Андиев Б., Андиева Р. Осетинский орнамент. Орджоникидзе, 1956; Алиханов Р., Иванов А. Искусство Кубачи. М., 1976; Бакланов Н.Б. Златокузнецы Дагестана. М., 1926; Габиев Д.С. Лакское ювелирное искусство XIX-XX вв. Сборник трудов НИИХП. Вып. 7. М., 1973; Кильчевская Э.В. Декоративное искусство аула Кубачи. М., 1962, с. 54-73; она же. От изобразительности к орнаменту. М., 1968, с. 135-186; Иванов А.С., Кильчевская Э.В. Художественные промыслы Дагестана. М., 1959; Хохов А.З. Осетинский орнамент. Орджоникидзе,

1949; Шиллинг Е.М. Ук. соч., с. 101-138; Декоративное искусство Дагестана. М., 1971.

12 Шиллинг Е.М. Ук. соч., с. 102.

13 Кильчевская Э.В. От изобразительности к орнаменту, с. 171.

14 По предположению автора, лакский мастер Ахмад-оглы Магомед Али (клеимо А.М.). Его имя имеется в работе Аствацатурян Э.Г. История оружейного и ювелирного производства на Кавказе в XIX - начале XX вв., с. 106.

15 Габиев Д.С. Ук. соч., с. 191-192.

16 Аствацатурян имя мастера прочитала как "Чоландар". - См.: Аствацатурян Э.Г. Указатель Указатель клейм и имен кавказских мастеров оружейного и серебряного дела, с. 72.

17 Кинжал атрибутирован как осетинский по аналогии с рядом памятников: композиция и структура орнамента кинжала 1530 III близки мужскому пояному набору из собрания Андиевых (г. Орджоникидзе), выполненному осетинским ювелиром С.Гаппосевым, и орнаментальной полосе на каменной стеле из селения Ардон (Северная Осетия). - В кн.: Андиев Б., Андиева Р. Осетинский орнамент. Орджоникидзе. 1961, с. 81, рис. 1; с. 185, рис. 2. Более раннюю аналогию орнаменту на ножнах кинжала находим на серебряной отделке сабли из аланского могильника УП в. - См.: Уварова П.С. Могильники Северного Кавказа. МАК. 1900 г. Вып. 8, с. 263.

18 На обоих кинжалах проставлено клеймо ИК, на клинке кинжала 5641 III - имя мастера. По определению Э.Г. Аствацатурян, штампом выбитое на клинке имя "Исмаиль", принадлежит ювелиру, работавшему в г. Владикавказе. - См.: Аствацатурян Э.Г. История оружейного и ювелирного производства. Ч. II, с. 15.

Динамизм орнаментальных композиций, строящихся на ритмичных повторах одного-двух элементов, также характерен для северо-кавказских, в частности, осетинских центров. Поэтому не исключено, что оба кинжала оделаны осетинским мастером по имени Исмаил.

19 Предварительная атрибуция автора данной статьи.

## Терминологический глоссарий

### I. Виды холодного оружия.

1. Кинжал – колющее и режущее оружие с прямым коротким двулезвийным клинком и заостренным концом.
2. Шашка – рубяще-режущее оружие с длинным, однолезвийным мало изогнутым клинком и заостренным концом.
3. Сабля – режуще-рубящее оружие с длинным однолезвийным изогнутым клинком и заостренным концом.

### II. Части клинка.

1. Полоса клинка – тело клинка с хвостовиком.
2. Ребро клинка – выпуклая полоса, проходящая вдоль всего клинка посередине.
3. Острие клинка – жало-колющее окончание клинка.
4. Лезвие клинка – режущая сторона клинка.
5. Дол клинка – желобок, проходящий по центру вдоль клинка до острия.
6. Обух клинка – сторона, противоположная лезвию у шашек и сабель.
7. Елмань – расширение клинка от острия до центра удара.
8. Пята – незаточенная часть клинка около рукоятки.
9. Хвостовик – завершение клинка у рукоятки.

### III. Части рукоятки.

1. Черен рукоятки – хвостовик-стержень цельнокованный с клинком, служащий основой рукоятки.
2. Обкладка рукоятки – деревянная или костяная оправа, в которую вставлялся хвостовик.
3. Заклепки рукоятки – гвоздевидные крепления со шляпкой, крепившие обкладку к черену рукоятки.
4. Гарда – защитное приспособление для руки в виде дужек, чаши, перекрестья.
5. Перекрестье рукоятки – защитное приспособление для руки в виде креста на восточных саблях.
6. Навершие рукоятки – ограничитель для предотвращения утраты оружия при фехтовании и прочности охвата рукоятки ладонью.

### IV. Части ножен.

1. Ножны – футляр для клинка.
2. Комбинированные ножны – футляр для клинка, состоящий из деревянных обкладок, обтянутых кожей, и прибора ножен.

3. Цельнометаллические ножны – футляр для клинка, состоящий из деревянных обкладок, заключенных в металлический каркас.

4. Металлический прибор ножен – устье, обоймица и наконечник.

5. Обкладка ножен – деревянная рабочая часть ножен, предназначенная для приема клинка.

6. Устье ножен – верхняя обойма ножен.

7. Обоймица ножен – несущая часть ножен для крепления обкладки.

8. Навершие ножен – головка, закрепляющая нижний конец обкладки ножен.

9. Петля обоймицы ножен – деталь обоймицы ножен для продевания ремня португез.

10. Наконечник ножен – нижняя часть у наверхия ножен.

Два вида наконечника ножен:

- а) пластинчатый – из двух спаянных по сторонам пластин;
- б) составной – из ряда витков штампованной под зернь проволоки.

### V. Техники.

1. Гаварса – полоски штампованной (ложной) зерни.

2. Гравирование – нанесение орнамента путем вырезывания линий специальным резцом.

3. Зернь – украшение круглыми напайными шариками.

4. Канфарение – нанесение точек или коротких линий на фон между рисунком орнамента с помощью пуансона.

5. Насечка – нанесение (вколачивание) одного металла в другой.

6. Напайка – украшение поверхности предмета литыми или коваными фигурными элементами с помощью пайки.

7. Оброн – прием, при котором фон рисунка опускается ниже поверхности орнамента.

8. Оксидировка – покрытие поверхности металла защитной пленкой.

9. Позолота – покрытие поверхности предмета тонким слоем золота.

10. Тиснение – нанесение рисунка путем выдавливания.

11. Тонирование – покрытие поверхности предмета тонким слоем окиси.

12. Филигрань – украшение тонкой скрученной напайной проволокой.



13. Чеканка - нанесение рельефного рисунка с помощью различных пуансонов.
14. Чернение - заполнение выгравированного на металле орнамента специальным составом с последующим нагреванием на огне до затвердения состава.
15. Штамп - повторение детали или орнамента по заданному образцу.
16. Эмаль - заполнение ячеек на металле специальным составом с последующим прокаливанием на огне до затвердения состава.

#### Список сокращений

1. ГЭК - Государственная закупочная комиссия
2. ГОМИАЛ - Государственный объединенный музей истории, архитектуры, литературы Северо-Осетинской АССР
3. ДХВП - Дирекция художественных выставок и панорам
4. МАК - Материалы по археологии Кавказа
5. НИИХП - Научно-исследовательский институт художественной промышленности
6. СА - Журнал "Советская археология"
7. СМОМПК - Сборник сведений для описания местностей и племен Кавказа

Дубровин А.Ф.

#### НЕКОТОРЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ АТРИБУЦИИ БУДДИЙСКИХ СКУЛЬПТУР НА ОСНОВАНИИ ДАННЫХ О СОСТАВЕ СПЛАВА

Атрибуция произведений искусства - одна из наиболее трудных для исследователя задач. Особенно же она трудна в отношении буддийских скульптур, которые, за редким исключением, безмяны. Мы не знаем ни времени, ни места их изготовления, ни, тем более, автора. Традиционные методы стилистического анализа, при помощи которых были выделены основные стили и школы буддийской скульптуры, оказываются бессильными, когда мы имеем дело с позднейшими репликами и повторениями. Изучение буддийских скульптур при помощи методов естественных наук все более привлекает внимание ученых. Но, к сожалению, несмотря на то, что в последнее десятилетие вышло несколько работ, в которых приведены данные по технологии изготовления скульптур, опубликованы анализы состава сплавов, пигментов и т.п.<sup>1</sup>, степень изученности буддийских скульптур все еще невелика. Кроме того, почти никто еще не предпринимал попыток атрибутировать буддийские скульптуры на основании данных о составе сплавов.

Существуют определенные трудности при выполнении этой задачи, и главнейшая из них состоит в том, что мы почти ничего не знаем о сплавах, применявшихся в древности, кроме их названий. Описания сплавов, как правило, сводятся к тому, что они имеют тот или иной цвет. В лучшем же случае, когда приводят их состав, то в него входят либо бронза, либо латунь в качестве одного из компонентов, но так как бронза и латунь сами по себе многокомпонентные сплавы, чрезвычайно разнообразные по составу, то и вычислить процентный состав того или иного сплава совершенно невозможно<sup>2</sup>. При этом надо иметь в виду, что мастера могли использовать при изготовлении сплава металлический лом неизвестного происхождения и состава. Тем не менее, можно попытаться выделить однородные по сплаву группы и на основании сочетания стилистических признаков с данными о составе сплавов уточнить датировки отдельных скульптур. Этому и посвящено данное исследование.

Для настоящей статьи были взяты анализы тибетских скульптур, опубликованных П.Т.Креддоком и В.Цвальфом<sup>3</sup>, а также анализы

скульптур из Государственного музея искусства народов Востока<sup>4</sup> и Государственного Эрмитажа<sup>5</sup>, сделанные автором.

Был произведен оптико-эмиссионный спектральный анализ на спектрографе СТЭ-1. Навеска в 10 мг сжигалась в кратере угольного электрода при токе 20А. Спектры фиксировались на фотопластинках, после чего интенсивность почернения измерялась на микрофотометре ММ-2, затем по методу "трех эталонов" были построены графики зависимости почернения от концентрации. При расшифровке также применялся разработанный В.А.Галибиным (ЛО ИА АН СССР) метод взаимного стандарта, позволяющий устранить влияние некоторых факторов на результаты анализа и улучшить их воспроизводимость. Воспроизводимость результатов анализа укладывается в интервал  $\pm 25\%$ .

Всего в распоряжении автора было 186 анализов 163 тибетских скульптур. Не всегда атрибуция скульптур вполне понятна. Так, остается неясным происхождение скульптур, о которых сказано "приобретены в Китае" (их можно считать китайскими или тибетскими). Тем не менее, они также участвуют в подсчетах. Некоторые скульптуры атрибутируются исследователями по-разному. В данной статье принята атрибуция В.Цвальфа для скульптур Британского музея, Э.В.Ганевской для скульптур ГМИИВ и Г.А.Леонова для скульптур Государственного Эрмитажа.

Количество анализов превосходит количество скульптур, поскольку в тех случаях, когда скульптура была отлита по частям, по возможности, анализировались все ее составные части. При дальнейших подсчетах, если анализ показывал примерно одинаковый состав всех частей скульптуры, бралось среднее арифметическое содержание. В том случае, когда части скульптуры были изготовлены из разных сплавов, каждый анализ участвовал в подсчетах самостоятельно. В первом приложении указаны части скульптур, откуда взяты пробы.

Сплавы разделены по качественному составу на типы в зависимости от содержания основных легирующих элементов - цинка, свинца, олова. В качестве нижней границы содержания легирующего компонента был принят 1% (0,9% присоединялось к значимым количествам). Влияние легирующих компонентов на свойства сплавов, как и многие другие немаловажные аспекты исследований, остаются за рамками данной статьи. Таким образом, были выделены следующие типы сплавов: медь, бронза (двух-, трех- и четырехкомпонентная) и ла-

тунь<sup>6</sup> (двух-, трех- и четырехкомпонентная). Именно из латуни и изготовлено подавляющее большинство тибетских скульптур (около трех четвертей), на долю бронз выпадает немногим более 10%. Так что общеупотребительный термин "буддийская бронза" не отражает реального состава сплавов.

Для дальнейшего исследования вследствие их многочисленности были отобраны следующие группы сплавов: медь-цинк, медь-цинк-свинец, медь-цинк-свинец-олово.

Поскольку в процессе исследования выяснилось, что содержание свинца и олова пока не дает возможности уточнения атрибуции тибетских скульптур, в дальнейшем в статье будет рассматриваться только содержание цинка в этих сплавах. Рассмотрим каждый сплав по отдельности.

#### Медь-цинк

В подсчетах по этой группе участвует 51 анализ. В качестве нулевой<sup>7</sup> прием гипотезу, что эта группа однородна, т.е. что мы имеем один сплав с единой рецептурной нормой, и отклонения от нее обусловлены различными неучтенными факторами и имеют случайный характер. В таком случае распределение каждого элемента сплава будет нормальным. Рассчитав по формуле Стюардеса величину интервала, построим частотное распределение цинка (рис. 1). Как явствует из рисунка, нормальным его считать нельзя. Здесь выделяются две моды (наиболее часто встречающиеся содержания). Так что, отвергнув нулевую гипотезу о наличии одного сплава двухкомпонентной латуни, попробуем рассмотреть эту группу как совокупность по меньшей мере двух сплавов - с содержанием цинка до 16% и более 16% (разделив пограничный интервал пополам). Посмотрим теперь на рис.4, где нанесены данные концентрации цинка по векам. Здесь ясно видна лагуна между содержанием 12% и 17%. Таким образом, граница между этими сплавами становится яснее. Построим гистограмму распределения цинка для каждой из этих подгрупп анализов (рис. 2, 3). Прием опять гипотезу, что каждая из этих подгрупп является однородной и рассмотрим ее. Модальное содержание первой подгруппы равно 3,2%, а среднее квадратическое отклонение (несмещенная оценка) - 3,12%. Подобная близость этих величин (т.е. коэффициент вариации, близкий к 100%) вызывает обоснованные сомнения в ее однородности. Посчитав теоретический интервал содержания цинка в этом сплаве относительно модального содержания<sup>8</sup> (модальное содержание  $\pm$  удвоенное среднее квадрати-



теокое отклонение), убедимся, что с 95% уверенностью можно сказать, что скульптура с содержанием 11% цинка (У-803 ГЭ) к этой подгруппе не относится. Изъяв ее из расчетов и выяснив уточненное среднее квадратическое отклонение, мы можем с той же уверенностью, равной 95%, изъяв еще несколько скульптур из этой группы. Снова уточнив среднее квадратическое отклонение, мы найдем его равным 1,5%. Таким образом, уточненные границы содержания цинка в сплаве - 0,2% - 6,2%. При взгляде на рис. 4 видно, что и в этом случае эмпирические данные хорошо подтверждают рассчитанный интервал, поскольку от 6 до 8% опять есть лакуна. Хочу заметить, хотя у нас и нет к тому пока оснований, не исключено, что и скульптуры с содержанием около 1% цинка принадлежат к другой подгруппе (может быть, их надо было бы отнести к металлургической меди).

Итак, мы можем пока выделить сплавы с содержанием до 6% цинка и от 8 до 11% (теоретические границы этого интервала не рассчитывались ввиду малочисленности этой группы - 5 скульптур). Заметим, что и временные границы этих сплавов не совпадают - скульптуры с содержанием до 6% цинка датированы XV-XIX вв. (единственная скульптура XIV в. - О.А.1968.12-16.1.ЕМ - датирована "XIV в. или позже", а скульптуры с содержанием цинка от 8 до 11% - XIII-XV вв.).

Рассмотрим теперь вторую подгруппу двухкомпонентных латуней - с содержанием цинка более 17%. Построенная для нее гистограмма частотного распределения показывает, что гипотезу об однородности и этой группы приходится отвергнуть (рис. 3). У этой гистограммы две моды - 25,7% и 33,1%. На рис. 4 мы видим, что до XV в. лишь четыре скульптуры содержат более 30% цинка, в XV в. появляется группа скульптур с содержанием 30% цинка и более. Забегая вперед, скажу сразу же, что для трех- и четырехкомпонентных латуней наблюдается такая же картина. О.Вернер<sup>9</sup> и К.Хедерке<sup>10</sup> экспериментально доказали, что при получении латуни способом цементации меди каламином (цинковой рудой) содержание цинка в сплаве не может превышать 28%. Очевидно, скульптуры с содержанием до 28% цинка изготовлены из сплава, полученного именно таким способом. Возникает возможность уточнить датировки тех четырех скульптур, которые были упомянуты выше. Дело в том, что древнейшее известное нам описание получения металлического цинка относится к XII в.<sup>11</sup> Открытие это было совершено в Индии. Получение цинка в масштабах, достаточных для того, чтобы легировать

сплав, возможно, было там не ранее XIII-XIV вв. В Тибет это знание, естественно, пришло еще позже. Думаю, что по составу сплава эти скульптуры примыкают к группе скульптур, датированных XV в. Косвенным подтверждением правомочности "омоложения" этих скульптур может служить то, что одна из них (первое, не скульптура, а подставка к скульптуре О.А.1968.12-16.1.ЕМ) датирована XIV в. "или позже". Напомним, что сама скульптура, содержащая 2,5% цинка, также стоит особняком в своей группе. Другая скульптура (5841 I ГМИНВ) датирована "приблизительно XIII в.", третья (5177 I ГМИНВ) имеет растянутую датировку - XII-XIV вв., но, как было доказано выше, XII в. исключается, а XIII-XIV вв. крайне сомнительны.

Итак, в этой подгруппе, так же как и в первой, мы имеем дело с двумя сплавами, один из которых бытует от XIII до XIX вв., (хотя не исключено, что после XIV-XV вв. сплав уже получают не цементацией, а введением металлического цинка, но стараясь получить сплав с теми же свойствами), другой (с содержанием цинка более 30%) - с XV в.

#### Медь-цинк-свинец

В подсчетах по этой группе участвует 31 анализ (рис. 5 ясно показывает, что об однородности этой группы по содержанию цинка говорить не приходится). Здесь выделяются моды, равные 5,1% и 26,7%. Но при взгляде на рис. 6 мы увидим не два, а три сплава - с содержанием цинка до 9%, от 13 до 30% и более 35%. Эти группы слишком многочисленны, чтобы строить для них гистограммы распределения и считать теоретические интервалы сплавов, поэтому за неимением лучшего примем эмпирические границы. Итак, сплав с содержанием от 2,5% до 8% цинка относится к XIV-XV вв. Стоящий особняком анализ XIX-XX вв. с содержанием 9% цинка, возможно, вообще не имеет права участвовать в подсчетах, так как это ручка колокольчика (О.А.1948.7-16.11в.ЕМ). То, что она по сплаву стоит отдельно от скульптур, может служить косвенным подтверждением правомочности выделения сплавов для скульптур. Второй сплав - с содержанием от 13 до 28% цинка (незначительно большее содержание цинка в скульптуре 5849 I ГМИНВ автор склонен объяснять погрешностью анализа, хотя им не исключается возможность более поздней датировки, тем более, что исследователь датирует ее XIII в. со знаком вопроса). А теперь обратим внимание на скульптуру О.А.1905.5-19.15.ЕМ, датированную XI-XII вв. и содержащую 30,4%



цинка. Если исключить возможность ошибки анализа (а закон Твима гласит, что цифра, показавшаяся исследователю интересной или необычной, как правило, ошибочна), то мы должны отказаться от такой датировки, поскольку, как уже говорилось выше, до получения металлического цинка содержание его в сплаве не может превышать 28%.

В заключение об этой группе хочу сказать, что не исключено, что после VIII в. существует не один сплав с высоким содержанием цинка, а два — 35-40% и более 45%. Но эта группа слишком малочисленна, чтобы можно было подтвердить это предположение расчетами.

#### Медь-цинк-свинец-олово

В подсчетах по этой группе участвуют 28 анализов. Гистограмма частотного распределения (рис.7) позволяет отвергнуть гипотезу об однородности этой группы. При взгляде на рис.8 ясно видно три сплава, соответствующие модальным интервалам сплавов на рис.7 — с содержанием от 2 до 9% цинка, от 14 до 23% и более 30% цинка. Сплавы эти не синхронны. Сплав с содержанием цинка до 9% бытует с XIV по XVIII вв., сплав с содержанием от 13 до 23% — с XI по XVIII в., а третий — в XVIII-XX вв. Здесь следует обратить внимание на анализ, стоящий особняком — скульптуру, датированную XII в. и содержащую более 32% цинка (O.A.1905.5-19.20 БМ). Уже было сказано, что в подобном случае датировка XII в. исключена. И сам исследователь датирует скульптуру осторожно: "XII в. или позже". Автор данной статьи предполагает, что ее можно отнести к группе скульптур XVIII-XX вв.

Итак, мы рассмотрели несколько групп скульптур, атрибулируемых исследователями как тибетские. Данная статья не претендует на окончательное решение многих сложнейших вопросов, часть из которых была так или иначе затронута. Следует отдавать себе отчет, что группы недостаточно многочисленны, чтобы мы могли распространять выводы о границах содержания цинка в сплавах или их датировки на всю совокупность существующих тибетских скульптур. Нельзя исключать возможность того, что новые данные изменят параметры или время бытования сплавов, выделенных в этой статье, хотя вывод о том, что до VIII в. не встречается скульптур с содержанием цинка более 30%, достаточно надежен. Тем более, что он подтверждается и для скульптур китайского производства. Автор пока не берется трактовать выделенные сплавы и не пытается их

привязать к определенным мастеровским (о которых почти ничего неизвестно, кроме названий), не представляется возможным достаточно надежно отождествить их и со сплавами, названными в литературе. Но дальнейшие исследования, увеличение количества рассмотренных скульптур, изучение сочетания технологических и стилистических признаков с составом сплавов скульптур может привести нас к обоснованному выделению однородных групп скульптур. Эта работа еще впереди. Но уже сейчас исследования в этом направлении дают возможность уточнить некоторые атрибуции.

#### Примечания

<sup>1</sup> Werner O. Spectralanalytische und Metallurgische Untersuchungen an Indischen Bronzen. Leiden, 1972 von Shroeder. U. Indo-Tibetan Bronzes. Hong Kong, 1981. Aspects of Tibetan Metallurgy. Occ. Paper N 15, British Museum, 1981; Beguin G., Liszak-Hours J. Objets himâlayen en metal du musée Guimet Annales du laboratoire de recherche des musées de France, 1982.

<sup>2</sup> Dagyab L.S. Tibetan Religious Art. Wiesbaden, 1977  
Krishnan M.V. Cire perdue casting in India. New Delhi, 1976.

<sup>3</sup> Craddock P.T. The copper alloys of Tibet and their back ground. In Aspects of Tibetan Metallurgy Occ. Paper N 15, British Museum, 1981, pp. 1-32. Zywalf W. Illustrated inventory of pieces analysed. Там же, с.103-124.

<sup>4</sup> Скульптуры атрибуированы сотрудником ИМНВ Э.В.Ганевской.

<sup>5</sup> Скульптуры атрибуированы сотрудником ИЭ Г.А.Леоновым.

<sup>6</sup> К латуням относятся сплавы, в которых основным легирующим компонентом (по абсолютному значению) является цинк. Сплавы, где основным легирующим компонентом являются олово или свинец (разумеется, в том и в другом случае речь идет о сплавах на основе меди), считаются бронзами. Определение дано по кн.: Справочник металлста. Т.2. М., 1976, с. 419.

<sup>7</sup> Объяснение ряда терминов и формул дается в учебниках статистики. См.: Громыко Г.Л. Статистика. М., 1981; Эренберг А. Анализ и интерпретация статистических данных. Финансы и статистика. М., 1981; Сб.: Количественные методы в исторических исследованиях. М., 1984.



8 Расчеты велись относительно модалного содержания, а не среднего арифметического, поскольку автор придерживается мнения, что модалное содержание наиболее соответствует теоретической рецептурной норме. Кроме того, различные отклонения, существенно влияющие на величину средней, не оказываются на величине моды. В случае нормального распределения среднее и модалное содержание равны.

9 Werner O. Über das Vorkommen von Zink und Messing im Altertum und im Mittelalter. Erzmetall, 23.1970. с. 259-269.

10 Haedecke K. Gleichgewichtsverhältnisse bei der Messingherstellung nach dem Galmeiverfahren. Erzmetall, 26.1973, с. 229-233.

11 Ray P. History of Chemistry in Ancient and Medieval India. Calcutta. Indian Chemical Society. 1956, с. 171.

#### Приложение I

Список скульптур, принимавших участие в подсчетах

1. Ступа. Тибет. ХУП в. 1905. 5-19.21.БМ.
2. Ямари. Тибет. ХУ в. О.А.1880-125.БМ. Подставка.
3. Самвара. Тибет. ХУ-ХУП вв. У-1043. ГЭ. Фигура.
4. Сарвабудда Дакини. Тибет. ХУП-ХІХ вв. О.А.1921.2.-19.3.БМ. Фигура.
5. Манджушри. Тибет. ХІУ в. или позже. О.А.1968.12-16.1.БМ.
6. Тара. Тибет. ХУП в. О.А.1880-126.БМ.
7. Амитаюс. Тибет. ХУП в. О.А.1880-160.БМ.
8. Авалокитешвара. Тибет. ХУП-ХІХ вв. О.А.1880-158.БМ.
9. Ваджрапани. Тибет. ХУ-ХУП вв. У-1084. ГЭ. Фигура.
10. Авалокитешвара. Приобретена в Северном Китае. ХУП в.? О.А. 1893.3-20.134. БМ.
11. Дакини. Тибет. ХУ-ХУП вв. У-1112.ГЭ.
12. Король. Тибет. ХУ-ХУП вв. У-1179. ГЭ. Фигура.
13. Король. Тибет. ХУ-ХУП вв. У-1179. ГЭ. Лев.
14. Ваджрапани. Тибет. ХУ-ХУП вв. У-1094. ГЭ. Фигура.
15. Ваджрапани. Тибет. ХУ-ХУП вв. У-1094. ГЭ. Подставка.
16. Ваджрапани. Тибет. ХУ-ХУП вв. У-1094. ГЭ. Нижняя фигура.

17. Тара. Тибет. ХУП-ХУП вв. О.А.1946.12-17.3. БМ.
18. Лама. Тибет. ХУ-ХУП вв. КО-164. ГЭ.
19. Ваджрасаттва. Тибет. ХУП в. 5787 I. ГМИНВ. Подставка.
20. Ваджрасаттва. Тибет. ХУП в. 5787 I. ГМИНВ. Фигура.
21. Дакини. Тибет. ХУП в. КО-362. ГЭ. Фигура.
22. Дакини. Тибет. ХУП в. КО-362. ГЭ. Подставка.
23. Амитаюс. Тибет. ХУП-ХУП вв. О.А.1966.10-15.1. БМ.
24. Манджушри. Тибет. ХУП в. О.А.1880-4071. БМ.
25. Тара. Тибет. ХУП в. О.А.1894.7-27.45. БМ.
26. Будда. Тибет. ХУ-ХУП вв. О.А.1880-166. БМ. Подставка.
27. Авалокитешвара. Тибет. ХІІІ в. 5837 I. ГМИНВ. Подставка.
28. Авалокитешвара. Тибет. ХІІІ в. 5837 I. ГМИНВ. Крепление фигуры.
29. Авалокитешвара. Тибет. ХІІІ в. 5837 I. ГМИНВ. Фигура.
30. Махакала. Тибет. ХУП в. О.А.1880-124.БМ.
31. Авалокитешвара. Тибет. ХУП в. О.А.1942.4-16.2. БМ.
32. Манджушри. Тибет. ХІІІ-ХУ вв. 5148 I. ГМИНВ. Крепление фигуры.
33. Манджушри. Тибет. ХІІІ-ХУ вв. 5148 I. ГМИНВ. Фигура.
34. Майтрея. Тибет. ХУП-ХУП вв. У-803. ГЭ.
35. Дамчан. Тибет. ХУП-ХУП вв. У-1182. ГЭ. Фигура.
36. Будда. Тибет. ХУП-ХУП вв. У-456. ГЭ.
37. Амогхасиддхи. Приобретена в Северном Китае. ХУП-ХУП вв. О.А.1909.8-2.5.БМ.
38. Будда. Лхаса. ХУП в. О.А.1905.5-19.14.БМ.
39. Будда. Тибет. ХУП-ХІХ вв. О.А.1880-166. БМ. Фигура.
40. Ваджрасаттва. Тибет. ХУП в. О.А.1953.7-13.3. БМ.
41. Тара. Тибет. ХУП в. О.А.1880-126. Подставка.
42. Манджушри. Тибет. ХІІІ-ХУ вв. 5165 I. ГМИНВ.
43. Будда. Тибет. ХУ в. 5793 I. ГМИНВ.
44. Сарвабудда Дакини. Тибет. ХУП-ХІХ вв. О.А.1921.2-19.3. БМ. Подставка.
45. Ваджрасаттва. Тибет. ХУП в. О.А.1906.12-26.41. БМ.
46. Будда. Тибет. ХІІІ в.? 9469 I. ГМИНВ.
47. Лама. Тибет. ХУП в. КО-166. ГЭ.
48. Майтрея. Тибет. ХІІІ-ХУ вв. 5146 I. ГМИНВ.
49. Майтрея. Тибет. ХІІІ-ХУ вв. 5174 I. ГМИНВ.
50. Ваджрапани. Тибет. ХУП-ХУП вв. О.А.1952.11-1.5. БМ.
51. Падмасамбхава. Тибет. ХУП в. О.А.1942.4-16.1. БМ. Головной убор.

52. Манджури. Тибет. XIV в. или позже. О.А.1968.12-16.Г.БМ.  
Подставка.
53. Манджури. Тибет. XVIII в. 5836 I. ГМИНВ. Подставка.
54. Манджури. Тибет. XVIII в. 5836 I. ГМИНВ. Крепление фигуры.
55. Манджури. Тибет. XVIII в. 5836 I. ГМИНВ. Фигура.
56. Тара. Тибет. XIII в.? 5841 I. ГМИНВ.
57. Тара. Вероятно, из Лхасы, XVIII-XIX вв. О.А.1905.5-19.16.БМ.
58. Будда. Тибет. XVIII в. О.А.1887.7-17.164. БМ.
59. Майтрея? Тибет. XVIII-XIX вв. О.А.1924.6-20.10.БМ.
60. Майтрея. Тибет. XVI в. О.А.1959.10-16.2. БМ.
61. Авалокитешвара. Тибет. XII-XV вв. 5177 I. ГМИНВ.
62. Амитаюс. Приобретена в Северном Китае. ХУП в. О.А.1893.3-20.133. БМ.
63. Будда. Тибет. XV-XVII вв. КО-938. ГЭ.
64. Амитаюс. Тибет. XV-XVII вв. У-663. ГЭ.
65. Будда. Юго-Западный Тибет. XIV-XVI вв. У-451. ГЭ.
66. Майтрея. Юго-Западный Тибет. XIV-XVI вв. У-902. ГЭ.
67. Тара. Юго-Западный Тибет. XIV-XVI вв. У-928. ГЭ. Подставка.
68. Авалокитешвара. Юго-Западный Тибет. XV в. У-776. ГЭ.
69. Гханта (колокольчик). Тибет. XIX-XX вв. О.А.1948.7-16.11в. БМ. Ручка.
70. Манджури. Тибет. XV-XVII вв. КО-46. ГЭ.
71. Будда. Тибет. XVIII в. 5786 I. ГМИНВ.
72. Хеваджра. Тибет. ХУП в. О.А.1921.2-19.6. БМ.
73. Будда. Лхаса. ХУП в. О.А.1905.5-19.12. БМ.
74. Майтрея? Тибет. ХУП в. О.А.1957.2-13.1. БМ.
75. Лама. Тибет. XV в. О.А.1979.7-26.1. БМ.
76. Джамбхала. Тибет. XIV в. О.А.1952.11-1.1. БМ.
77. Ваджра. Тибет. XIX-XX вв. О.А.1948.7-16.11а. БМ.
78. Майтрея. Тибет. XIII в.? 5848 I. ГМИНВ.
79. Авалокитешвара. Лхаса. XVI в. О.А.1905.5-19.7. БМ.
80. Манджури. Тибет. XIII в.? 5849 I. ГМИНВ.
81. Манджури. Западный Тибет. XI-XII вв. О.А.1905.5-19.15. БМ. Фигура.
82. Лама. Приобретена в Северном Китае. XIX в. О.А.1893.3-20.143. БМ.
83. Будда Бхайшаджьягуру. Тибет. XVIII в. О.А.1921.2-19.5. БМ.
84. Пурбу (ритуальный кинжал). Тибет. XIX-XX вв. О.А.1933.5-8.2. БМ. Рукоятка.
85. Лама. Пекин. XVIII-XIX вв. О.А.1907.5-27.1. БМ.
86. Калачакра. Тибет. XVIII-XIX вв. О.А.1880-165. БМ.
87. Калачакра. Тибет. XVIII-XIX вв. О.А.1880-165. БМ. Подставка.
88. Махачакра Ваджрапани? Приобретена в Китае. XVIII в. О.А.1909.8-2.4. БМ. Подставка.
89. Махачакра Ваджрапани? Приобретена в Китае. XVIII в. О.А.1909.8-2.4. БМ. Фигура.
90. Гаруда? Приобретена в Северном Китае. XIX в. О.А.1893.3-20.145. БМ.
91. Лама. Тибет. XVIII-XIX вв. О.А.1880-142. БМ.
92. Дхваджрагрекюра. Пекин. XVIII в. О.А.1907.5-27.6. БМ.
93. Яма. Тибет. XIX в. О.А.1952.11-1.6. БМ. Бык.
94. Яма. Тибет. XIX в. О.А.1952.11-1.6. БМ. Фигура.
95. Яма. Тибет. XIX в. О.А.1952.11-1.6. БМ. Подставка.
96. Карттрика (ритуальный нож). Приобретена в Северном Китае. XIX в. О.А. 1893. 3-20.110, БМ.
97. Гопака. Тибет. XVIII в. О.А.1954.2-22.3. БМ.
98. Будда. Тибет. ХУП-ХУШ вв. У-463. ГЭ.
99. Будда. Тибет. XV-XVII вв. КО-371. ГЭ.
100. Ваджрасаттва. Тибет. XVIII в. О.А.1878.11-1.352. БМ.
101. Лама. Тибет. XVI в. КО-958. ГЭ.
102. Лама. Тибет. XVI в. У-1026. ГЭ.
103. Сарасвати. Тибет. ХУП-ХУШ вв. У-981. ГЭ.
104. Амитаюс. Тибет. XVIII в. О.А.1963.11-11.3. БМ.
105. Авалокитешвара. Тибет. XIV в. У-771. ГЭ.
106. Будда. Приобретена в Северном Китае. ХУП-ХУШ вв. О.А.1893.3-20.140. БМ.
107. Будда. Приобретена в Северном Китае. XVI-XVII вв. О.А.1909.8-2.6. БМ.
108. Манджури. Западный Тибет. XI-XII вв. О.А.1905.5-19.15. БМ.
109. Будда и Бодхисаттвы. Западный Тибет. XII в. О.А.1922.12-15.2. БМ.
110. Авалокитешвара. Тибет. ХУП-ХУШ вв. О.А.1885.12-27.19. БМ.
111. Дакини. Тибет. ХУП в. О.А.1905.5-19.11. БМ. Подставка.
112. Ваджрасаттва. Западный Тибет. XII-XV вв. О.А.1922.12-15.3. БМ. Подставка.
113. Ваджрасаттва. Западный Тибет. XII-XV вв. О.А.1922.12-15.3. БМ. Голова.
114. Ступа. Приобретена в Северном Китае. XII в. или позже. О.А. 1893.3-20.159. БМ.



- II5. Ваджрапани. Тибет. XVI-XVII вв. О.А.1910.II-18.I. БМ.  
 II6. Ратнасамбхава. Тибет. XVI в. О.А.1905.5-19.6. БМ.  
 II7. Ваджрасаттва. Тибет. XVI в. О.А.1952.II-1.3. БМ.  
 II8. Ваджрадхара. Тибет. XVII в. О.А.1953.7-13.2. БМ.  
 II9. Монах. Тибет. XVII в. О.А.1952.II-1.7. БМ.  
 I20. Ступа. Тибет. XII в. или позже. О.А.1905.5-19.2I. БМ.  
 I21. Сосуд для святой воды? Тибет. XIX-XX вв. О.А.1933.5-8.I. БМ.  
 I22. Чятипати. Приобретена в Северном Китае. XVIII-XIX вв. О.А. 1893.3-20.5. БМ.  
 I23. Алтарный лев? Лхаса. XIX-XX вв. О.А.1942.II-14.4. БМ.  
 I24. Тара. Пекин. XVIII в. О.А.1907.5-27.3. БМ.  
 I25. Тара. Пекин. XVIII-XIX вв. О.А.1907.5-27.2. БМ.  
 I26. Симхавактра. Тибет. XVIII в. О.А.1941.5. БМ.

Аббревиатуры после инвентарного номера обозначают: БМ - Британский музей, ГЭ - Государственный Эрмитаж, ГМИНВ - Государственный музей искусства народов Востока.

Скульптуры в списке расположены по типам сплавов: медь-цинк (I-6I), медь-цинк-свинец (62-96), медь-цинк-свинец-олово (97-126). Внутри каждой группы скульптуры расположены по мере возрастания содержания цинка в сплаве. Номера соответствуют номерам приложения 2 с результатами анализов.

Приложение 2

Результаты анализа тибетских скульптур

	Cu	Sn	Pb	Zn	As	Ag	Sb	Fe	Ni	Co	Al	Cd
I.	98.0	.150	.030	.900	.0020	.030	.070	.085	.130		.020	
2.	95.5	.800	.050	1.00		.030	.050	.400	.260		.300	.001
3.	92.	.1	.05	1.1	.02	.01	.06	.2	.02	.01	6.	
4.	97.0		.050	1.85	.0020	.250	.500	.300	.060			.005
5.	98.0	.100	.040	2.50		.095	.080	.008	.150		.020	.001
6.	96.5		.040	2.75	.0040	.100	.200	.400	.003			.001
7.	96.5	.200	.095	2.90		.085	.200	.300	.050			.002
8.	96.5	.300	.025	2.90		.100	.005	.020	.200			.010
9.	92.	.25	.06	3.	.007	.009	.003	.09	.2	.02	4.	
10.	94.5	.150	.150	3.00	.0070	.300	.200	.500	.080	.006		
11.	95.	.03	.6	3.	.02	.6	.03	.07	.03	.02	.3	
12.	93.	.07	.04	3.	.01	2.	.02	.1	.08	.008	1.5	
13.	93.	.1	.2	3.	.07	.2	.05	.1	.06	.009	3.	
14.	95.	.04	.1	4.	.02	.2	.1	.2	.02	.007	.06	
15.	97.	.1	.09	2.	.008	.008	.07	.04	.5	.01	.005	
16.	95.	.08	.09	4.	.009	.02	.01	.05	.3	.008	.005	
17.	95.5	.400	.090	3.50	.0055	.140	.200	.080	.110	.004		
18.	93.	.5	.8	4.	.04	.01	.2	.4	.04	.01	.06	
19.	94.	.02	.1	4.	.04	.3	.6	.1	.03	.007	-	
20.	92.	.06	.2	5.	.003	.1	.6	1.2	.1	.01	.007	
21.	94.	.4	.7	3.	.04	.05	.2	.5	.05	.008	.03	

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Mi	Co	Au	Cd
22.	92.	.7	.5	6.	.02	.06	.08	.1	.2	.02	.007	.06	
23.	93.5		.770	4.80	.0010	.030	.050	.150	.040	.110	.005	.010	
24.	92.5	.200	.075	5.50	.0400	.150	.110	.500	.060	.180	.005	.030	.001
25.	92.0	.300	.110	5.75	.0010	.300	.090	1.00	.065	.080	.005	.020	.001
26.	93.0	.150	.250	5.80	.0010	.200	.100	.750	.130	.120	.01	.007	
27.	91.	.06	.2	7.	.08	.09	.1	.1	.05	.11	.01	.01	
28.	89.	.04	.2	10.	.04	.04	.2	.6	.1	.05	.01	.01	
29.	91.	.05	.2	6.	.05	.1	.1	1.5	.07	.1	.009	.009	
30.	89.0		.800	8.90		1.00	.070	.070	.030	.050	.020	.020	
31.	89.5	.700	.370	9.00	.0050	.040	.150	.150	.100	.100	.004	.010	
32.	90.	.3	.5	8.	.01	.09	.1	.2	.2	.04	.004	.02	
33.	86.	.5	.9	11.	.01	.09	.1	.3	.07	.06	.006	.006	
34.	86.	.2	.3	11.	.02	.004	.02	.04	.02	.06	.02	1.5	
35.	82.	.1	.4	17.	.03	.01	.04	.09	.05	.03	.007	.04	
36.	79.	.2	.4	19.	.03	.009	.09	.1	.3	.06	.03	.02	
37.	78.0	.200	.160	20.0	.0100	.150	.080	2.10	.110	.050			.001
38.	80.0	.100	.090	20.5	.0020	.005	.130	.050	.200	.070			.002
39.	79.5	.200	.400	20.5		.120	.100	.350	.450	.085			.001
40.	79.0		0.85	20.9		.100	.060	.010	.030	.100	.003		.001
41.	78.5		.270	21.5	.0010	.200	.100	.450	.250	.075			.003
42.	74.	.02	.2	25.	.009	.08	.03	.06	.07	.1	.005	.4	
43.	72.	.002	.3	25.	.08	.3	.5	.8	.1	.009	.009	.004	
44.	72.0	.200	.055	25.5		.150	.050	.050	.280	.100	.020	.010	.020
45.	72.0	.500	.520	26.0	.0100	.030	.015	2.00	.200	.870	.050	.010	.001
46.	72.	.08	.4	26.	.02	.6	.1	.3	.05	.05	.008	.003	

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Mi	Co	Au	Cd
47.	71.	.1	.7	27.	.002	.004	.03	.07	.3	.02	.01	.02	
48.	70.	.03	.2	27.	.001	.2	.1	—	.3	.05	.004	.02	
49.	70.	.007	.2	28.	.04	.3	.4	.3	.05	.01	.008	—	
50.	65.0	.600	.600	28.5		.030	.150	4.40	.400	1.13	.150		.003
51.	68.5	.400	.090	30.0		.010	.030	.050	.250	.090			.006
52.	67.5	.200	.180	31.0		.250	.090	.300	.088	.100			.010
53.	61.	.01	.2	38.	.01	.3	.04	—	.1	.09	.01	.003	
54.	66.	.08	.3	33.	.035	.2	.07	.08	.04	.08	.009	.003	
55.	73.	.03	.3	26.	.025	.3	.1	.2	.09	.09	.009	.03	
56.	65.	.06	.4	33.	.02	.1	.2	.4	.07	.07	.007	.004	
57.	65.5	.200	.150	33.5		.010	.200	.080	.250	.030	.010		.010
58.	63.5	.800	.630	33.8	.0100	.020	.100	.500	.240	.200	.020		.010
59.	63.5	.100	.160	34.5		.020	.150	.100	1.30	.065	.070		.010
60.	60.0		.300	40.7		.005	.050	.020	.006	.045			.001
61.	56.	.05	.2	42.	.02	.3	.3	.8	.01	.04	.007	.008	
62.	93.5	.400	.900	2.65		.060	.100	.400	.150	.180	.004	.004	
63.	94.	.2	1.2	3.	.04	.1	.04	.3	.3	.07	.03	.2	
64.	92.	.4	1.1	5.	.03	.005	.04	.4	.4	.06	.05	.2	
65.	91.	.6	1.1	6.	.01	.004	.01	.2	.6	.04	.02	.08	
66.	90.	.5	1.2	6.	.02	.004	.02	1.4	.4	.1	.06	.04	
67.	91.	.04	1.4	6.	.3	.2	.03	.8	.4	.04	.01	.02	
68.	89.	.4	1.	8.	.02	.004	.06	.4	.4	.03	.01	.03	
69.	87.0	.400	2.45	9.00	.0200	.100	.100	.100	.350	.045		.010	.002
70.	81.	.4	1.1	15.	.04	.004	.2	.4	.1	.05	.02	.09	



	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Mi	Co	Au	Cd
71.	75.	.7	3.	18.	.02	.09	.1	.5	1.6	.1	.03	.005	.002
72.	75.5	4.30	4.30	18.9	.01	.100	.200	.300	.300	.035	.03	.020	.002
73.	76.5	.500	1.00	20.5	.0050	.055	.065	.250	.160	.120	.005	.010	.001
74.	73.0	.600	1.85	21.4	.03	.020	.100	1.40	.280	.450	.030	.010	.001
75.	77.0	.600	1.30	22.0	.0010	.070	.070	.400	.160	.085	.006	.300	.001
76.	72.5	.400	1.30	24.2	.0070	.010	.100	.350	1.25	.100	.020	.050	.002
77.	70.0	.400	2.76	25.4	.01	.05	.5	.2	.03	.009	.006	.004	.001
78.	70.	.2	.9	28.	.0050	.017	.070	.800	.350	.280	.010	.010	.001
79.	67.0	.600	1.75	28.5	.03	.07	.2	.2	.06	.06	.007	.003	.003
80.	69.	.2	1.2	29.	.0010	.030	.050	.250	.200	.160	.002	.005	.005
81.	65.5	.300	1.70	30.4	.0010	.020	.020	.450	.170	.030	.010	.010	.020
82.	62.0	.600	1.77	35.2	.0010	.053	.110	.150	.760	.070	.010	.001	.001
83.	60.5	.700	2.00	36.7	.0010	.030	.050	.200	.650	.070	.005	.003	.003
84.	60.0	.800	2.30	36.0	.0010	.030	.050	.200	.780	.080	.010	.010	.020
85.	60.0	.500	1.77	36.0	.0010	.065	.100	.300	.160	.030	.005	.005	.006
86.	65.5	.800	1.00	33.0	.0010	.030	.076	.350	.160	.030	.003	.005	.006
87.	64.5	.400	1.20	43.8	.0010	.060	.070	.200	.250	.080	.003	.006	.005
88.	61.0	.550	2.50	35.0	.0010	.050	.100	.200	.450	.100	.008	.002	.002
89.	50.0	.400	2.50	45.7	.050	.050	.070	.200	.320	.080	.010	.010	.010
90.	56.5	.400	1.20	40.5	.020	.080	.200	.170	.025	.045	.040	.002	.002
91.	56.0	.400	.950	42.0	.040	.100	.100	.700	.170	.045	.040	.006	.006
92.	50.0	.200	1.68	45.0	.020	.150	.300	.2.48	.080	.080	.040	.002	.002
93.	42.5	.400	1.65	54.0	.040	.100	.200	.250	.050	.050	.040	.006	.006
94.	52.5	.400	1.75	45.0	.025	.100	.100	.150	.200	.045	.045	.006	.006

	Cu	Sn	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Mi	Co	Au	Cd
95.	52.0	.400	1.80	43.9	.04	.05	.3	.3	.3	.05	.01	.020	.001
96.	47.0	.300	1.13	51.0	.02	.03	.3	.8	.3	.06	.02	.04	.003
97.	91.5	1.90	1.65	3.50	.0010	.030	.050	.600	.280	.030	.020	.030	.010
98.	92.	1.	1.8	4.	.06	.04	.05	.04	.04	.07	.03	.4	.001
99.	88.	2.	1.	4.	.02	.004	.02	1.8	1.4	1.	.1	.1	.001
100.	90.5	1.00	2.20	4.50	.04	.110	.150	.150	.060	.130	.006	.020	.001
101.	90.	3.	1.	5.	.04	.05	.3	.3	.3	.05	.01	.04	.001
102.	88.	3.	1.1	6.	.02	.03	.3	.3	.3	.06	.02	.03	.003
103.	89.	1.	1.4	7.	.03	.01	.1	.3	.6	.07	.02	.1	.002
104.	87.0	2.20	1.10	8.00	.03	.150	.200	.200	.095	.080	.005	.010	.002
105.	84.	4.	1.	9.	.02	.5	.06	.4	.8	.06	.03	.1	.002
106.	85.5	1.50	2.32	9.20	.0020	.110	.110	.450	.210	.120	.010	.010	.008
107.	84.5	1.30	1.45	12.7	.087	.087	.090	.500	.350	.075	.010	.010	.002
108.	76.0	1.00	1.00	13.9	.2000	.200	.070	6.80	.300	.040	.005	.010	.002
109.	77.5	2.60	4.90	14.7	.030	.030	.200	.200	.500	.070	.015	.010	.002
110.	70.0	5.50	8.00	16.0	.0010	.075	.200	.300	.150	.090	.020	.010	.002
111.	79.5	1.50	.900	18.0	.027	.027	.060	.600	.360	.220	.040	.040	.002
112.	71.0	1.10	10.2	17.8	.0013	.030	.070	.300	.700	.070	.010	.010	.002
113.	70.0	1.10	9.95	18.4	.0010	.030	.200	.230	.700	.070	.010	.010	.001
114.	73.0	3.30	.950	20.0	.0040	.050	.100	.700	.350	.200	.008	.010	.002
115.	74.5	1.80	1.57	20.5	.0010	.020	.100	.300	.130	.080	.007	.007	.001
116.	71.0	1.80	4.40	20.9	.0270	.100	.700	.800	1.00	.120	.020	.010	.001
117.	72.0	1.20	2.00	22.5	.025	.100	.800	.800	.500	.320	.020	.010	.001
118.	72.0	2.70	1.35	22.8	.200	.200	.100	.150	.150	.110	.100	.100	.003

	Cu	Sh	Pb	Zn	Bi	Ag	Sb	As	Fe	Mn	Co	Ni	Cd
И19.	65.0	1.00	3.64	29.7	5	.045	.100	.250	.700	.085	.005	.001	.001
И20.	62.5	1.50	1.56	32.3		.015	.065	.750	.500	.300	.010	.010	.010
И21.	61.5	1.50	2.35	35.0	5	.020	.050	.050	.220	.055	.010	.010	.010
И22.	60.0	.900	1.65	37.0	5	.030	.150	.200	.300	.070	.007	.005	.005
И23.	59.0	.900	1.50	38.0		.030	.050	.200	.750	.050	.007	.005	.001
И24.	56.0	1.00	3.90	39.2	.0020	.040	.120	.200	.480	.150	.007	.050	.001
И25.	52.0	1.70	5.00	40.3	.0010	.045	.200	.200	.600	.230	.010	.010	.002
И26.	48.0	1.00	3.00	47.8		.040	.200	.200	.280	.070	.008	.002	.002

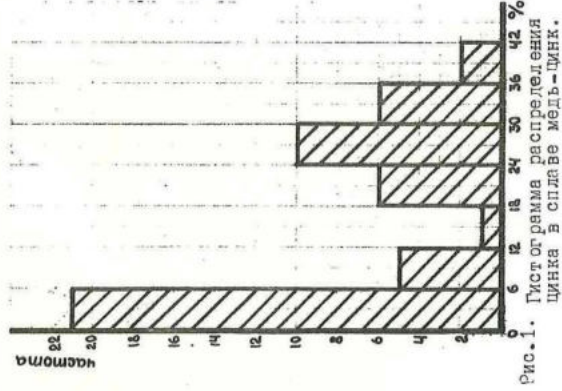


Рис.1. Гистограмма распределения цинка в шлаке медь-цинк.

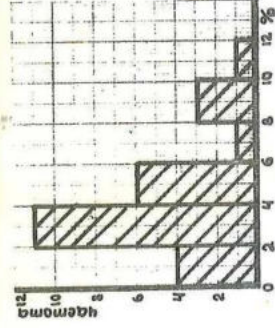


Рис.2. Гистограмма распределения цинка в I подгруппе сплава медь-цинк.

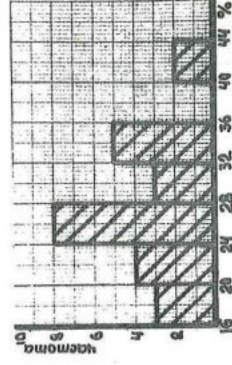


Рис.3. Гистограмма распределения цинка во II подгруппе сплава медь-цинк.



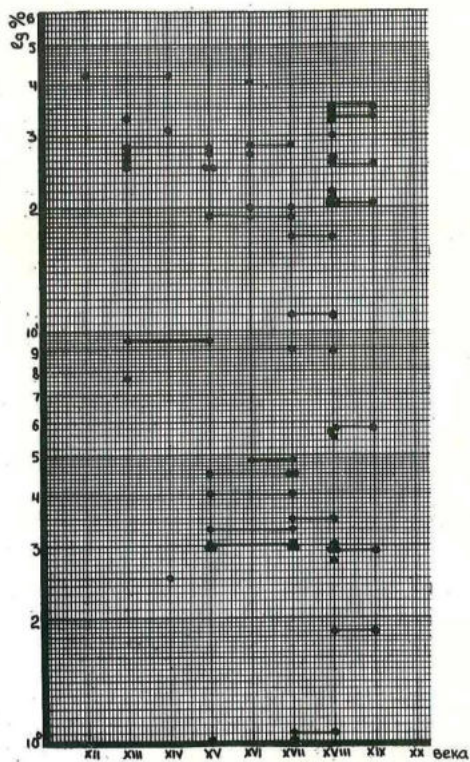


Рис. 4. Хронологическое распределение содержания цинка в сплаве медь-цинк.

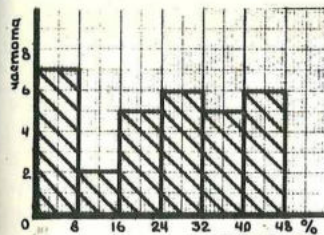


Рис. 5. Гистограмма распределения цинка в сплаве медь-цинк-свинец.

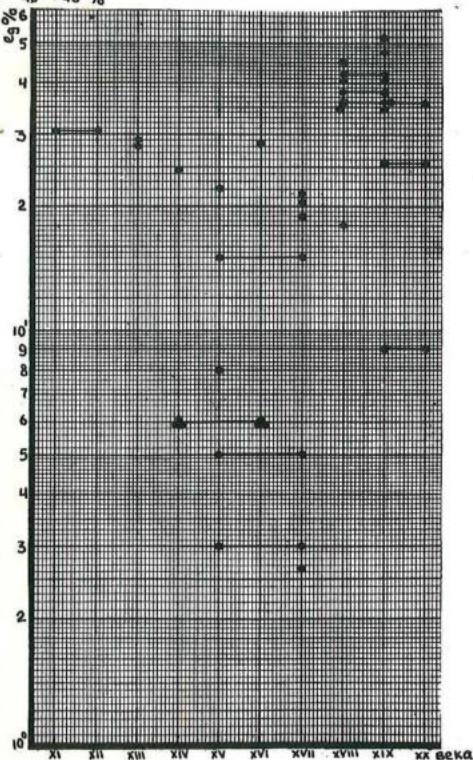


Рис. 6. Хронологическое распределение содержания цинка в сплаве медь-цинк-свинец.

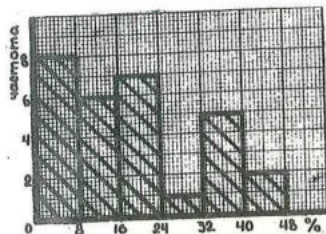
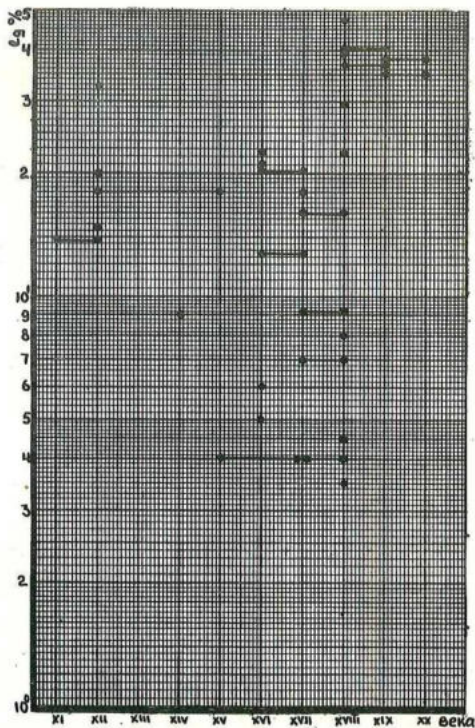


Рис.7. Гистограмма распределения цинка в сплаве медь-цинк-свинец-олово.

Рис.8. Хронологическое распределение содержания цинка в сплаве медь-цинк-свинец-олово.



## ДЖОКРА I – ИНДИЙСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ СКУЛЬПТУРА ИЗ МЕТАЛЛА

Джокра представляет собой значительную группу произведений традиционной скульптуры, изготавливаемой в технике утраченной восковой модели бенгальскими мастерами племени мал-каинья<sup>2</sup>. Первоначально термин "джокра" (в переводе с бенгальского – литье, отливка) относился только к процессу создания скульптуры, затем мастера-литейщики стали называть себя "джокра" или "джокра-камари", и лишь значительно позже (в 50-е годы XIX в.), когда их искусство получило известность<sup>3</sup>, данный термин закрепился за названием скульптуры.

Способ отливки скульптур методом вытапливаемой восковой модели известен в Индии с третьего тысячелетия до н.э., он неоднократно описывается в древнейших трактатах<sup>4</sup>. Малы отливают свои изделия, употребляя упрощенные технические приемы, при этом они работают с некачественным сырьем. Бронзу им заменяет латунь, часто используются разнообразные старье металлические предметы, лом. Вместо воска мастера употребляют смесь из горчичного масла и сока саловой пальмы, плавильная "печь" в их обшине представляет несколько кирпичей, положенных друг на друга.

Технологический процесс создания джокры определяет два основных типа металлической мелкой пластики. Это, прежде всего, "цельная" скульптура и "ажурные" изделия. В первом случае приемы создания формы идентичны тем, которыми пользуются гончары при работе с глиной, во втором – применяется технология, подобная плетению из травы и тростника циновок, корзин, шкатулок.

"Ажурные" изделия требуют особого мастерства, поэтому значительно реже встречаются, мастера "плетут" их прямо по земляной основе скульптуры из восковых (воск на-бенгали называется "мом") полос, жгутов, лент. После окончания плавки земляную основу вынимают и получается сквозная скульптура.

Процесс отливки скульптуры включает в себе много элементов неопределенности и в зависимости от основных компонентов металла, воска, топлива, температурного режима, продолжительности плавки скульптура приобретает различные оттенки (от темно-серого до золотистого), что придает ей дополнительную выразитель-



ность. Специфика технологии отливки скульптуры и ее дальнейшая творческая "доработка" создает множество ее вариантов, в которых читается общность основного ряда стилистических категорий, а именно: круг изображаемых предметов, преобладание общего над единичным в передаче образов, статичность скульптуры, антропоморфность и т.д.

Дхокра функционирует в обрядовой практике бротто<sup>5</sup>, связанной с народными бенгальскими культами, и распространена в хрестиянской общине. Все обрядовые формы фольклора соединены в бротто прочными узами и выражают единое мировоззрение народных масс, близкое архаичным формам сознания. Обрядовая скульптура (в особенности, женские фигурки) отражает отношение к природе земледельца, полностью зависевшего от нее и ощущавшего с природой самую тесную связь. Мифо-поэтические образы бенгальского фольклора, имеющие несомненную эстетическую значимость, сохраняются в современной бенгальской общине в силу непреходящей ценности их содержания.

Бенгальская дхокра довольно разнообразна по тематике, хотя в ее сюжетной основе преобладают традиционные образы (женские фигурки, скульптуры животных, многофигурные композиции, в которых зооморфная пластика часто служит "постаментом" для антропоморфных божеств). В иконографической системе дхокры наиболее распространены женские божества Шри Лакшми<sup>6</sup>, Парвати, Дурга. Мастера в десятках различных вариативных типах скульптуры подчеркивают устойчивые черты, в то же время в процессе свободной интерпретации общей инвариантной основы они создают новые, но не выходящие из традиционного русла образцы.

Так, рассматриваемые в данной статье четыре фигурки божества Шри Лакшми (рис. 2-5) — мастера называют их Локхи-канча — имеют идентичную схему построения пластического объема туловища, которая в каждом конкретном случае обогащается дополнительными атрибутивными признаками, уточняющими, как правило, семантическую и функциональную характеристики скульптуры. Шри в роли "подательницы" благ, мира и радости (рис. 3) держит в руках плод бильвы и закрытый сосуд для воды. "Дипа Лакшми" предназначена для исполнения обряда "чондон дхуб" (воскурение благовоний при церемониальном действии почитания божества), поэтому сосуд на голове божества покрыт "сеткой", в которую вставляются ароматические палочки, сзади фигурка снабжена круглой ручкой (рис. 2). В скульптурах Лакшми, изготовленных для домашнего алтаря (рис. 4,

5), основной объем дополнен в первом случае полукруглой, во втором — прямоугольной рамками, ограничивающими верхнюю часть туловища.

В бронзовой скульптуре наиболее известен ореол в изображенных Шивы Натараджи, состоящий из "языков" пламени. Дхокра знакомит нас с трансформированными формами традиционного классического мотива — мастера называют это полукружие "бхумандала" ("бху" на санскрите обозначает землю, "мандала" — круг). В образительном фольклоре бхумандала может быть вытянута по горизонтали или, наоборот, — в вертикальном направлении, встречаются несколько ритмических повторений уложенных ее вариантов (рис. 5, 6). Особенно разнообразны способы интерпретации языков пламени: они могут обозначаться стилизованными листьями, цветами или лепестками лотоса, волнистыми линиями или спиралевидными элементами. Иногда орнаментальный ряд располагается не только по внешней поверхности бхумандала, но и по внутренней.

Трактовка формы, композиционные схемы построения дхокры во многом напоминают бенгальскую лепную скульптуру. На связь художественных традиций изделий из металла и глиняной пластики указывает в своих исследованиях А. Мукерджи и Р. Гиво<sup>7</sup>. Технологические приемы создания большинства иконографических типов дхокры имеют черты несомненного сходства с теми, которыми пользуются гончары при работе с глиной. Основу фигурок дхокра-камари лепят из земли, она выполняется с большим искусством и должна соответствовать принятым канонам. При изготовлении скульптуры указанным методом большая часть творческой работы приходится на проработку восковых моделей. Для отливки цельных форм (туловища, головы) на земляную основу наносят восковую массу путем наращивания объема и постепенной его проработки. Отдельные детали (глаза, уши, элементы орнамента, украшения и т.п.) лепят из скатываемых в ладонях восковых заготовок, затем "конструируют" все произведение.

"Лепные" приемы во многом определяют художественный облик дхокры. Так, при моделировке "ганешагхата" — ритуального сосуда, повторяющего форму глиняного горшка для хранения воды и отмененного атрибутивными иконографическими признаками слоноволового божества Ганеши, — мастер пользуется простейшими приемами защипа и вытягивания глины из основного объема (рис. 6).

"Ганешагхат" служит основанием для двухъярусной скульптурной группы "Шива и Парвати" на "ганешагхате", выполненной луч-



шим литейщиком деревни Бигна Камаром Дхану для свадебной церемонии. К нижнему ярусу подвижно прикреплены фигурки Шивы и Парвати, объединенные бхумандалой. Композиционная схема этих изделий достаточно сложна, она органически связана с формой и содержанием составляющих компонентов и требует высокого профессионального мастерства.

Многофигурная скульптура "Махшасурамардини"<sup>8</sup>, сделанная К.Дхану в 1975 г. для выставки народных ремесел в г.Калькутте, изображает победу грозной богини-воительницы Дурги над демоном Махшшей (рис.7). Дурга, как семантически важный персонаж, масштабно увеличена и занимает центральную часть композиции. Фоном скульптурной группы является бхуманда, соединенная с основанием-подиумом, приподнятым над поверхностью. Мастер выносит его вперед и стремится создать своеобразную "сценическую" площадку, на которой разворачивается основное действие мифологического сюжета – Махшасуру, пронзенного копьем Дурги, "терзает" сопровождающий ее тигр. Это кульминационный динамический момент эпического повествования о подвиге Махшасурамардини, и мастер передает его хорошо известным в народном искусстве приемом изображения движения – нарушением закона симметрии: человеческая фигура опирается на одну ногу, тигр стоит на трех лапах.

Каждый персонаж скульптурного ансамбля выполнен отдельно, затем строго зафиксирован, причем расположение фигур в пространстве диктуется не столько композиционным строем, сколько сюжетным смыслом. "Верхний" ярус представляют женские божества – богиня счастья и богатства Лакшми и покровительница науки и искусства Sarasvati (их фигуры прикреплены непосредственно к бхумандале); "нижний" – мужские (бог войны Картикейя на павлине и Ганеша, приносящий удачу во всех начинаниях). Отдельные скульптуры объединены в общую композиционную схему мандалой, поверхность которой заполнена оплосным орнаментальным узором. Спирали, завитки, полукруглые линии, стилизованные лепестки лотоса придают динамическую выразительность скульптуре и осуществляют роль общего принципа ритмической организации отдельных пластических объемов.

Важнейшим средством художественной выразительности в дхокре выступает ее орнаментальная система. Основными орнаментальными компонентами дхокры можно назвать мотивы лотоса и спирали. Но если мотив лотоса является основой орнаментально-изобразительной системы всего бенгальского народного искусства (его упот-

ребление во многом определяется его универсальной символикой)<sup>9</sup>, то элементы спирали наиболее распространены именно в дхокре. Стилизованные спиралевидные формы составляют "формулу" лица фигурок (рис.1, 6, 7), входят в схемы головных уборов (рис.6, 7), заполняют пространство "фона" композиции "Махшасурамардини" (рис.7) и т.п. Семантика спирали имеет вполне определенное значение<sup>10</sup>, столь широкое ее распространение А.Мукерджи связывает прежде всего с технологией изготовления скульптуры. Орнаментальная поверхность дхокры создается из восковых полос и жгутов, которые "плетутся" и складываются под руками мастера в разнообразных завитки, запятыя, круги, воспроизводящие спиралевидные формы. По мнению А.Мукерджи, дхокра-камары взяли за "единицу" ритмико-орнаментального движения именно спираль, как наиболее удобный мотив для технического исполнения<sup>11</sup>.

При исследовании орнаментальной поверхности скульптуры возникает вопрос о связях ее с ритуальным изобразительным искусством – алипоной. Алипона представляет собой набор геометрических, зооморфных, антропоморфных, растительных и предметных знаков, которые женщины рисуют рисовой пастой на земле в месте проведения обрядово-церемониального действия. Это одна из древнейших форм народного искусства, современные ее варианты сложились в процессе многовекового развития. Орнаментальные элементы алипоны выступают в качестве структурно-образующего фактора при создании декоративной системы не только скульптуры, но и всего народного искусства в целом.

Необходимо подчеркнуть, что орнаментальные мотивы дхокры (также как терракотовой обрядовой скульптуры) и алипоны – это явление одного круга, представляющее художественно оформленное обращение к божеству в обрядовом действии. Трактовка символических знаков алипоны играет ведущую роль в смысловой расшифровке скульптурных образов, раскрывает и конкретизирует их.

Мастера бенгальской дхокры при изготовлении произведений не задумываются над их эстетической и художественной ценностью – они выполняют скульптуру на высоком профессиональном уровне, следуя каноническим предписаниям и стараясь не отступать от традиционных правил. При всей коллективности народного творчества в нем всегда расцветает индивидуальный талант, – в каждом центре фольклорного искусства есть мастер (в деревне Бигна – это К.Дхану)<sup>12</sup>, который, по утверждению жителей деревни, пользуется особой любовью бога Вишвакармы, он – гордость общины, к



нему оразу поведут любого исследователя, интересующегося народным творчеством. Произведения К.Дхану, созданные в рамках традиционного фольклорного мышления, несут в себе все региональные черты, но отмечены печатью индивидуального таланта и особыми художественными качествами — это отмечают не только ценители и исследователи искусства, но и сам народ, который наделен от природы "интуитивным", но вместе с тем безошибочным чувством прекрасного. Таким образом, среди многообразия вариантов ритуальной скульптуры и сами создатели, и участники ритуала всегда отметят высокое мастерство, поэтому и при главенствующей ритуальной функции, эстетическая ее роль в обрядово-церемониальной практике несомненна. При изменении функциональной сущности традиционной бенгальской скульптуры в современном обществе на первый план выступает декоративное значение предмета, но то магическое начало, которое помимо воли автора, как результат его традиционного мышления, присутствует в скульптуре (пусть в "ослабленном" звучании) не может исчезнуть бесследно. Скульптурные произведения остаются творением традиционных мастеров и отражают проявление духовной жизни народа, в них всегда присутствует цельность и гармония. Приобретая фигурки Лакшми, Ганеши, Дурги, мы можем не знать об их магической основе, мифологической и религиозной сущности и не иметь ни малейшего представления об участии в древнем ритуале бротто. Но первозданность этой скульптуры, ее, скрытая на первый взгляд, неразрывная связь с тысячелетней культурной традицией и мощный духовный потенциал поражают едва ли не сильнее, чем ее художественные качества. "Так, вероятно, — пишет В.М.Василенко в статье "О примитиве в крестьянском искусстве", — происходит встреча культуры древней с культурой современной, и первая делится своей силой со второй. Поток простых переживаний... очищает и усиливает нашу способность к восприятию простого и первичного"<sup>13</sup>.

#### Примечания

<sup>1</sup> Статья написана на основе полевого материала, собранного автором при посещении ведущих центров производства скульптуры в Западной Бенгалии в 1973-1975 гг. Материал об этой форме народного искусства публикуется в отечественном искусствознании впервые (термин "дхокра" вводится автором в научный оборот).

Подобные изделия изготавливают литейщики в штатах Орисса, Бихар, Мадхья-Прадеш. Автор рассматривает типы дхокры, наиболее изученные им в процессе исследования.

<sup>2</sup> Мал-каикья — "адиваси", "зарегистрированные племена", "малые народы" — коренное неарийское население Индии. В настоящее время они отошли от традиционного образа жизни и занимают самую низшую ступень индустриального кастового общества. До недавнего времени мастера-малы вели кочевой образ жизни, передвигаясь от деревни к деревне, собирая для переливки старые изделия из металла. Сейчас в Бенгалии известно несколько поселений дхокра, существование которых было бы довольно затруднительным без постоянной помощи Государственного департамента народных ремесел, который не только обеспечивает их всеми необходимыми материалами, но и широко пропагандирует искусство малов, представляя лучшие произведения на Общендийских и Всебенгальских выставках и привлекая к изучению дхокры исследователей индийского фольклора.

Поселения малов сосредоточены, в основном, в окрестностях города Банкурн и округов Миднапур и Бирбохум, несколько колоний мастеров проживает в деревнях округа Пурулиа. В недавнем времени племена малов занимали территорию холмов Банкурн. Жилища их расположены на выселках, на расстоянии одного-двух километров от деревни, им не разрешается посещать деревенский храм, святилище, пользоваться общественным колодезем.

Фигурки индийских божеств мастера изготавливают для перешедших в индуизм адиваси, их покупают санталы, бхилы, мунда, орон и другие племена для ритуального поклонения божествам. Эти фигурки стоят под овященными деревьями в поселениях, участвуют в ритуалах первой вспашки поля, свадебной обрядовой практике.

Но основной сбыт продукции осуществляется через Государственный департамент народных ремесел и частных торговцев. Эти изделия пользуются огромным спросом у туристов и продаются во всех Государственных магазинах народного искусства. Но простые, неграмотные ремесленники часто становятся жертвами посредников и перекупщиков, и их уровень жизни необычайно низок. В 1975 г. автор посетил деревню Бигна, округ Банкура. Небольшая колония мастеров была уже две недели без работы, так как скупщики забрали всю продукцию и уже 15 дней не привозили за нее деньги и сырье. Такой же низкий уровень жизни у мастеров деревни Рампур, округ Банкура и Дарьяпур, округ Бирбохум, общины которых также были обследованы нами.



<sup>3</sup> Искусство литейщиков Западной Бенгалии практически не было известно не только за рубежом, но и в самой Индии до начала 50-х гг., когда в Калькутском музее ремесел появилась коллекция (около 200 экземпляров) традиционной скульптуры малов, собранная его директором Аджитом Мукерджи, который стал ее первым исследователем. См.: Mookerjee A. Folk Art of Bengal. Calcutta, 1959, с.9; Mookerjee A. Craft Museum. Calcutta, 1946, с.38-39; Mookerjee A. Indian Primitive Art. Calcutta, 1959, с.18-21.

Итогом большой работы этнографов, историков, фольклористов, которая велась по поручению Государственного департамента народных ремесел Индии в центрах изготовления дхокры, явилась книга Рудь Риво "Процесс утраченной восковой модели", вышедшая под редакцией и с предисловием А.Мукерджи. См.: Reeves R. Cire perdue casting in India. New Delhi, 1962.

<sup>4</sup> Подробный анализ этих источников см.: Krishnan M. Cire perdue casting in India. New Delhi, 1976.

<sup>5</sup> Обрядовая практика бротто и народные формы искусства, функционирующие в ней, описаны в статье данного автора "Изучение глиняной бенгальской традиционной скульптуры в общей художественной системе ритуала - врата". - См.: Научные сообщения ГМИНВ. Вып.ХУП. М., 1984, с.108-123.

<sup>6</sup> Самый распространенный тип дхокры - божество Шри Лакшми, известная среди крестьян под именем Шри. В формах народного сознания Лакшми покровительствует растительности, домашним и диким животным, выполняя роль божества, которое приносит дождь и охраняет урожай. Говоря о всеобъемлющей сущности Шри, ее называют "матерью всего живого на земле". В Шри Шукте ее имя произносят вместе со словом "ардра", что значит сырой, влажный, дождливый. Она присутствует в "жидкой грязи", которая "создала жизнь", "в коровьем навозе, в струях дождя, в мокрой одежде, в озерах с цветами лотоса, в семенах, в символических знаках орнамента". Когда земля наполнена запахами цветущих растений, в этом благоухании сама Лакшми, "опустившаяся на землю". С именем Шри связан целый комплекс идеологических и иконографических символов. Среди всего их многообразия в Шри Шукте упоминается лотос, плоды дерева бильва (дикой яблони), "кумбха" (горшок), "калао" (кувшин), "вардхатанана" (закрытый сосуд с водой) и "пурнагхата" (кувшин, наполненный водой). См.: Chandra M. Studies

in Cult of the Mother Goddess in Ancient India - Bulletin of the Prince of Wales Museum of Western India. Bombay, 1973, N 12, с. 12-13.

<sup>7</sup> Mookerjee A. Folk art of Bengal..., с. 9-10; Reeves R. Op.cit., с. 10-18.

<sup>8</sup> Об иконографии Дурги см. статью П.Д.Сахарова в данном сборнике. Иконография Махисасурамардини подробно описаны в поэме XVI в. Мукундорама Чокроборти Кобиконкона. См.: Мукундорам Чокроборти Кобиконкон "Песнь о благодарении Чанди (Чондимонгол)". М., 1980, с. 132.

<sup>9</sup> Подробно о семантике лотоса см.: Мифы народов мира. Энциклопедия. Т.2. М., 1980, с. 71-72; Померанцева Н.А. Поэтика лотоса в древнем Египте. - Сб.: Научные сообщения ГМИНВ. Вып. IX. М., 1977, с. 85-96.

<sup>10</sup> Спираль ассоциируется с мотивом непрерывного движения, она обозначает одновременно и циклическое повторение времени (Калачакра), и потенциальную генскую энергию (Кундалини или Кулакундалини). Один из природных эквивалентов знака - змея, свернувшаяся в клубок. Важность многократного повтора в бенгальской изобразительной практике мотива спирали особенно подчеркивается мастерами, так как спираль, по их мнению, защищает и оберегает человека на его жизненном пути.

II Mookerjee A. Indian Primitive Art..., с. 15.

<sup>12</sup> Мастер-дхокра Камар Дхану, 43 года. Он вдовец, имеет троих сыновей, старший - Рампур Дхану (22 г.) помогает отцу.

Камар Дхану - старейшина общины, он немного умеет читать и писать, ведет переговоры с посредниками и распределяет заработанные деньги. К.Дхану относится к племени мал-каинья, его предки "всегда" работали с металлом. Дед жил в лесу, ковал стрелы, наконечники для плуга, ораолеты. Мать Камара рано умерла, и мальчик с отцом ходили по дворам окрестных санталских деревень, собирая металлический лом, чинили посуду, изготавливали к религиозным праздникам скульптуру. Они вели полуголодную жизнь, часто просили подаяние. Камар Дхану говорит, что его отец был хорошим мастером, но его изделия почти не приобретались. До 1968 г. жил в деревне Кадалиа, округ Миднапур. В это время он услышал, что в городах Банкуре и Калькутте покупают изделия мастеров дхокра, тогда он с пятью другими семьями переселился в Бигну.



Мастер показал автору процесс изготовления скульптуры, познакомил с новой моделью — музыкант, играющий на флейте. Камар Дхану — участник выставки народных ремесел г.Банкуры в 1972 г. На Всеиндийской выставке в Калькутте он представил несколько работ. Его скульптура "Махисасурамардини" была приобретена автором 15 января 1975 г. на выставке искусства и народных ремесел в Академии изящных искусств в г.Калькутте.

13 Василенко В.М. О примитиве в крестьянском искусстве. — В сб.: Сообщения Государственного Русского музея. В.ХI. М., 1976, с. 182.

### Терминологический глоссарий

**а д и в а о и** (первопоселенцы, "зарегистрированные племена") — в советской этнографической литературе их называют "малые народы". В Бенгалии самые распространенные среди "малых народов" банталы, бхилы, лодха и малы, большинство из них считает себя индусами. Однако индуизм "зарегистрированных племен" представляет собой своеобразную смесь индуизма и традиционных анимистических верований. Особое место в культурной практике адиваси занимают богини матери (Манаса, Шитала, Шри, Чанди), которым чаще всего поклоняется население всей индийской деревенской общины (как индусы, так и мусульмане). "Малые народы", перешедшие в индуизм, превратились во внекастовых (неприкасаемых), но внутри своей организации они прочно сохраняют особенности племенной структуры.

**а л и п о н а** (букв. "ограждение, забор", а также "искусство разрисовывать "али" — площадку перед домом) — важнейший составной компонент, с выполнения которого начинается ритуал-бротто. Алипона представляет графическое изображение основных идей бротто, выраженных в рисунке. Она состоит из комбинации знаков и идеографических символов, необходимых в каждом конкретном случае для данной религиозной церемонии. Центральная часть бротто-алипона — круговая алипона — отражает космологические представления индийцев и является местом присутствия божества в ритуале; созерцание алипона приближает адепта к слиянию с божеством, помогает ему сосредоточиться на молитве. Алипона не только центр ритуально-обрядового действия, вне ритуала она исполняет важнейшую охра-

нительную функцию — ограждает дом, деревню от злых духов и болезней.

**в р а т а**<sup>ж</sup> (бенгали братья, бротто) — обрядовое действие, религиозный акт, ритуальная практика, семантической основой которой являются идеи благопожелания, наиболее общие желания — это желание здоровья, большого потомства, долгой жизни, хорошего урожая. Если человек хочет осуществить желание, он должен принять "обет" или подвергнуть себя какому-либо серьезному физическому испытанию для достижения желаемого результата или цели. Бротто не ассоциируются с храмовым богослужением, общинные обряды исполняются в центре деревни у общего святилища (чаще всего под священным деревом), семейные — у домашнего алтаря.

**г х а т а** (бенгали "гхот") — кувшин, горшок, глиняный сосуд, употребляемый в ритуале-бротто. Символика глиняного сосуда в традиционной религиозной системе Индии многопланова, он обозначает небо и лоно матери земли, ее чрево. Нижняя часть горшка символизирует загробный мир, мрак, ночь, а также пещеры, морские пучины, бездны, которые "питают и оплодотворяют" землю. Глиняный сосуд связан с вертикальным членением мира (эквивалент мирового дерева в обряде) и имеет голову, туловище и низ, в индийской религиозной традиции он олицетворяет жизненный путь человека.

**К а л а ч а к р а** — круг, колесо, символ древнеиндийского понимания времени. Калачакра — зашифрованное изображение времени, вечного движения космического порядка, постоянно возобновляющего круговорот жизненных и природных явлений.

**К у н д а л и н и** (Кулакундалини) — пассивная космическая сила, имеющая форму опирали (змея, свернувшаяся в клубок — символ дремлющей кундалини). Это открытый резерв физической силы как природы, так и человека. В человеческом теле она расположена в нижней части туловища; когда Кундалини спит, человек живет своей обычной жизнью. При пробуждении она изменяет все физические центры человека и участвует во всех жизненных процессах.

**Л о к к х и — к а н ч а** — так называют бенгальские мастера фигурки, изображающие божество Лакшми. Эпитет "канча", скорее всего, происходит от санскритских слов "канча", "канчана", обозначающих "золотой, дорогой, прекрасный, богатый".

<sup>ж</sup> В тексте статьи используется бенгальская транскрипция названия — бротто.



1



2



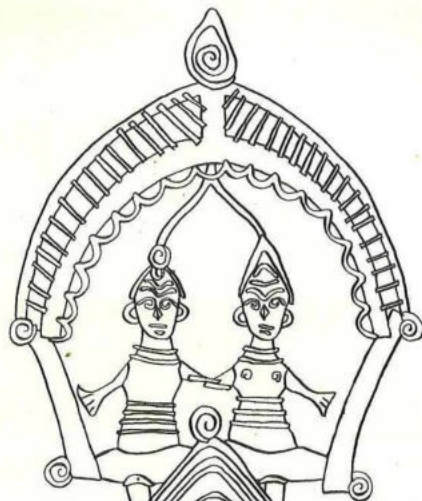
3



4



5



6



ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ БОГИНИ ДУРГИ  
СОГЛАСНО ПУРАНИЧЕСКИМ ДАННЫМ

1.1. Богиня Дурга — одно из центральных божеств индуистского пантеона. Культ Дурги имеет место в различных направлениях и сектах индуизма, особенно высокого развития он достиг в шактизме \* и тантризме \*\*, где эта богиня является главным объектом религиозного поклонения.

Дурга, почитаемая, по преимуществу, как супруга бога Шивы \*\*, имеет множество форм, проявлений и имен. Среди последних фигурируют, в частности, такие, как Деви, Чанда, Чандика, Ума, Парвати, Гаури, Кали, Бхадракали, Чамунда, Каушики, Катьяни. Зачастую эти имена могут рассматриваться как обозначения тех или иных ипостасей великой богини-матери, но временами могут смешиваться и употребляться безотносительно ее ипостасных особенностей.

1.2. Дурга — божество, не упоминаемое в наиболее древних индийских письменных памятниках. Самые ранние сведения о ней обнаруживаются только в пуранах \* и позднейших пластах текста "Махабхараты" \*\*, которые в индологии принято называть "пураническими". На основании многочисленных данных среди исследователей индуистской мифологии утвердилось мнение, что богиня заимствована из пантеона не-арийского (вероятнее всего — дравидийского) населения Индии <sup>1</sup>.

Началом ее широкого почитания можно считать рубеж старой и новой эр. Самые ранние скульптурные изображения Дурги относятся к кушанской эпохе <sup>2</sup>. В средние века ее изображения становятся повсеместными во всем регионе распространения индуизма: их можно встретить в рельефном декоре и настенных росписях храмов, в каменной и бронзовой скульптуре, в миниатюре и произведениях народного искусства...

1.3. В данной статье мы коснемся только иконографии воинственной и победной формы богини, чаще всего известной под такими именами, как собственно Дурга, а также Деви, Амбика, Катьяни, Чанди и Чандика. Эта форма традиционно связывается с

\* Звездочкой отмечены те слова, которые могут быть непонятны читателю не-индологу. Их объяснение можно найти в глоссарии в конце статьи.





мифом об убийстве богиней буйволородного асури (демона) Махиси в целях спасения других богов от его господства /откуда еще одно название "Mahiṣāsuramardinī" ("убивающая демона Махису")/. Многочисленные благоутные или, напротив, еще более ужасные гневные ипостаси остаются за пределами нашего исследования<sup>3</sup>.

1.4. Задача настоящего исследования – выявить по мере возможности особенности иконографии Дурги в Индии эпохи древности и раннего средневековья на материале пуранических текстов – наиболее авторитетных с канонической точки зрения памятников письменности. В этих целях нами сделан подбор текстов из "пуранических" разделов "Махабхараты" и относительно ранних фрагментов пуран, где так или иначе затронуты особенности иконографии или, по крайней мере, облика богини<sup>4</sup>. Эти пуранические источники мы сочли целесообразным разделить на три группы согласно их функции:

А. Иконографические, т.е. являющиеся непосредственно руководством по возведению изваяний Дурги и подробно описывающих то, как они должны выглядеть. Данные такого характера содержатся в "Матье-пуране" (далее МтП)<sup>5</sup> и "Агни-пуране" (далее АгП)<sup>6</sup>. Иконографические источники мы будем анализировать в соответствии с числом рук описываемого в ней изображения богини. Всего нам известно 4 варианта:

- 1) десятирукое изображение – МтП 260:59–61 (далее IOрМтП);
- 2) десятирукое изображение – АгП 52:16–17 (далее IOрАгП);
- 3) восемнадцатирукое изображение – АгП 50:7–10 (далее I8рАгП);
- 4) двадцатирукое изображение – АгП 50:1–3 (далее 20рАгП).

Б. Медитационные, т.е. являющиеся руководством для медитации в отсутствии изображения богини, в связи с чем адепт должен воссоздавать в памяти или, вероятнее, создавать посредством воображения облик богини<sup>7</sup>. Такие тексты имеются в АгП и в "Гаруда-пуране" (далее ГдП)<sup>8</sup>. Среди них можно выделить 3 иконографические модели:

- 1) восемнадцатирукая – ГдП 38:3–4 (далее I8рГдП);
- 2) двадцативосьмирукая – АгП I35:2–6 (далее 28рАгП);
- 3) двадцативосьмирукая – ГдП 38:7–11 (далее 28рГдП).

В. Описательные, т.е. тексты, излагающие те или иные мифы о богине и воспроизводящие в этой связи посвященные ей гимны. Сюда относятся две главы из "Махабхараты" (далее Мбх) – IV.6 и VI.23<sup>9</sup>, две главы из "Хариванши" \* (далее ХВ) – II.2 и П.3<sup>10</sup>,

раздел "Величание Богини" ("Девимахатмья"), составляющий главы 78–90 "Маркандея-пураны" (далее МП), куда входят важнейшие мифы о Дурге<sup>11</sup>, и одноименный раздел "Курма-пураны" (далее КП)<sup>12</sup>.

1.5. Большинство пуран отличается резкой хронологической неоднородностью текста. Даже внутри одной главы можно обнаружить два различных фрагмента, отстоящие друг от друга по времени своего создания более, чем на тысячелетие. Поэтому возможна лишь гипотетическая и весьма приблизительная датировка интересующих нас текстов. Иконографические источники в МтП оформились во 2–й половине VIII в.<sup>13</sup> иконографические и медитационные руководства в АгП – в IX в.<sup>14</sup>, а соответствующие места ГдП – в X в.<sup>15</sup> Что касается описательных источников, их датировка допустима с еще большей степенью приблизительности. Эти тексты складывались в I–й половине I тысячелетия н.э. Тексты Мбх и ХВ сложились не позже IV в.; шактйские разделы КП и МП, по всей вероятности, не моложе VI в. Впрочем, устанавливать хронологическую иерархию выделенных нами описательных фрагментов на настоящем этапе их изученности едва ли уместно, особенно если не упускать из внимания того, что возраст каждого из них в отдельности, в свою очередь, неоднороден.

2.1. Наиболее яркой особенностью Дурги согласно различным ее описаниям (это свойственно и большинству известных нам изображений) является обилие рук и всевозможных атрибутов в этих руках.

Ниже мы представим картину этих атрибутов соответственно каждому из названных источников, объединив их следующим образом: 2.2. – иконографические, 2.3. – медитационные; 2.4. – описательные; в пункте 2.5. мы попытаемся подвести некоторые итоги.

2.2. IOрМтП сообщает о следующих атрибутах в руках Дурги:

	правая сторона	левая сторона
снизу вверх	1) трезубец /triśūla/	1) щит /kheṭaka/
	2) меч /khaṣṭra/	2) натянутый лук /pūrṅgacāpa/
	3) диск /cakra/	3) петля (сидок) /pāśa/
	4) острая стрела /tikṣṇabāṇa/	4) крик (вероятнее всего, для управления слоном) /aṅkuśa/



5) копьё /śakti/

5) колокол /ghaṭṭa/  
либо  
топор /paraśu/

Набор атрибутов согласно IOpaГП несколько иной:

правая сторона	левая сторона
1) меч /khaḍga/	1) "змеиная петля" /nāgarāśa/
2) пика (м.б., трезубец) /śūla/	2) доспех (м.б., щит) /carma/
3) колесо (м.б., диск) /arin/	3) крюк /aṅkuśa/
4) копьё /śakti/	4) топор (секира) /kuṭhara/
-	5) лук /dhanus/

Итак, из двух представленных схем явствует то, что, несмотря на их терминологическое несовпадение (соответствуют только khaḍga, śakti и aṅkuśa), обе почти полностью совпадают по смыслу (схема МП содержит больше уточнений и даже некоторую свободу выбора; напротив, в схеме АП отсутствует порядок атрибутов, один атрибут пропущен – вероятно, это стрела).

IOpaГП отличается значительно большим разнообразием атрибутов:

правая сторона	левая сторона
1) череп /munḍa/	1) копьё /śakti/
2) щит /kheṭaka/	2) молот /muḍgara/
3) зеркало /ādarśa/	3) пика (трезубец) /śūlaka/
4) "угроза" /tarjanī/	4) перун (?булава, ?дубинка) /vajra/
5) лук /cāpa/	5) меч /khaḍga/
6) знамя /dhvaja/	6) крюк /aṅkuśa/
7) тамбурин /ḍamaruka/	7) стрелы /sara/
8) петля /pāśa/	8) пика (трезубец) /śūlaka/
9) тамбурин /ḍamaru/	9) "угроза" /tarjanī/

Можно заметить, однако, что атрибуты здесь нередко повторяются не только по смыслу, но и терминологически. Наряду с предметами, здесь появляется и жест – "угроза" 16.

Порядок атрибутов с каждой стороны не обозначен, но есть основания думать, что они даются сверху вниз. Почти все предметы из общих для десятируких иконографий здесь фигурируют.

Наконец, IOpaГП содержит – при сходной тавтологичности – наряду с уже известными нам по предыдущим схемам, несколько новых атрибутов:

правая сторона	левая сторона
1) пика (трезубец) /śūla/	1) "змеиная петля" /nāgarāśa/
2) меч /asi/	2) щит /kheṭaka/
3) копьё /śakti/	3) топор (секира) /kuṭhara/
4) диск /cakra/	4) крюк /aṅkuśa/
5) петля /pāśa/	5) лук /cāpa/
6) щит /kheṭa/	6) колокол /ghaṭṭa/
7) неопределенное оружие (м.б., булава) /ayudha/	7) знамя /dhvaja/
8) жест "не бойся" (рука, ладонью вперед) /abhaya/	8) палица /gada/
9) тамбурин /ḍamaru/	9) зеркало /ādarśa/
10) копьё /saktika/	10) молот /muḍgara/

Примечательно, что здесь имеются все атрибуты IOpaГП лишь в незначительным терминологическим различием – при полном соответствии правой и левой сторон. Порядок атрибутов, вероятно всего, отражает их расположение снизу вверх.

2.3. Медитационный текст IOpaГП дает следующий набор атрибутов:

- 1) щит /kheṭaka/
- 2) зеркало /darpaṇa/
- 3) лук /dhanus/
- 4) тамбурин /ḍamaruka/
- 5) петля /pāśa/
- 6) палица /muḍgala/
- 7) чаша /kapāla/
- 8) крюк /aṅkuśa/
- 9) диск /cakra/
- 10) колокол /ghaṭṭa/
- 11) "угроза" /tarjanī/
- 12) знамя /dhvaja/

- 13) топор /paraśu/  
 14) копьё /śakti/  
 15) пика (трезубец) /śūla/  
 16) перун (?булава, ?дубинка) /vajra/  
 17) стрела /śara/  
 18) палочка /śalākā/

Из восемнадцати отмеченных атрибутов двенадцать по смыслу соответствуют I8pAṅṅ. В тексте I8pṛṅṅ не указывается различия "право-лево": атрибуты даются по порядку. Если предположить, что первые девять соответствуют правой стороне, а остальные - левой, окажется, что девять атрибутов совпадают с I8pAṅṅ по своей двусторонней ориентации<sup>17</sup>. Однако примечательно в данном списке прежде всего то, что - в отличие от перечня атрибутов в I8pAṅṅ - здесь отсутствуют какие бы то ни было повторы как терминологического, так и смыслового порядка.

Фрагмент 28pAṅṅ описывает атрибуты богини, распределяя их по парам рук:

- |   |                                    |
|---|------------------------------------|
| 1) меч /asi/  | щит /kheṭṭaka/                     |
| 2) палица /gadā/  | посох /daṇḍa/                      |
| 3) стрела /śara/  | лук /cāra/                         |
| 4) кулак /muṣṭi/  | молот /mudgara/                    |
| 5) раковина (как духовой музыкальный инструмент) /śaṅkha/ | меч /khaḍga/                       |
| 6) знамя /dhvaja/   | перун /vajra/                      |
| 7) диск /cakra/   | топор /paraśu/                     |
| 8) тамбурин /ḍamaru/                                      | зеркало /darpaṇa/                  |
| 9) копьё /śakti/  | копьё /kunta/                      |
| 10) плуг /hala/   | палица /muṣala/                    |
| 11) петля /pāśa/  | копьё /tomara/                     |
| 12) барабан /ḍhakka/                                      | кимвал /papava/                    |
| 13) жест "не бойся" /abhaya/                              | кулак /muṣṭika/                    |
| 14) угрожающий жест /tarjayantī/                          | убивающая Махишу /mahīṣam ghātanī/ |

Данный текст крайне тавтологичен и явно рассчитан на запоминание, что становится очевидным даже при поверхностном фонетическом сопоставлении пар атрибутов.

Теми же особенностями (при еще большем количестве тавтологий) отличается фрагмент 28pṛṅṅ: здесь, однако, возникают еще два жеста - танцующий /naṭantī/ и благословение /svastika/ I8.

Все атрибуты в этом перечне опять же систематизированы по парам рук:

- |                                  |                          |
|----------------------------------|--------------------------|
| 1) меч /asi/                     | щит /kheṭṭa/             |
| 2) палица /gadā/                 | посох /daṇḍa/            |
| 3) стрела /śara/                 | лук /cāra/               |
| 4) меч /khaḍga/                  | молот /mudgara/          |
| 5) раковина /śaṅkha/             | колокол /ghaṅṭa/         |
| 6) знамя /dhvaja/                | посох /daṇḍa/            |
| 7) топор /paraśu/                | диск /cakra/             |
| 8) тамбурин /ḍamaru/             | зеркало /darpaṇa/        |
| 9) копьё /śakti/                 | танцующий жест /naṭantī/ |
| 10) палица /muṣala/              | палица /muṣala/          |
| 11) петля /pāśa/                 | копьё /tomara/           |
| 12) барабан /ḍhakka/             | кимвал /papava/          |
| 13) угрожающий жест /tarjayantī/ | колокольчик /kalakala/   |
| 14) жест "не бойся" /abhaya/     | благословение /svastika/ |

При сравнении с 28pAṅṅ можно заметить, что все пары атрибутов в обоих фрагментах, касающихся двадцативосьмируклой богини, совпадают хотя бы наполовину (8 совпадает полностью).

2.4. Перейдем теперь к тем атрибутам в руках богини, которые нашли отражение в описательных текстах (в круглых скобках будет даваться номер стиха рассматриваемой в каждом случае главы).

1) Мх IV.6. Упоминается наличие различных видов оружия (I7), но конкретно отмечены лишь меч /khaḍga/ (4), лук /dhanu/ и большой диск /mahācakra/ (II). Из прочих предметов названы щит /kheṭṭaka/ (4), знамя /dhvaja/ (10, I4), петля /pāśa/ (II). Богиня именуется также "обладающей сосудом /pātri/, лотосом /paṅkajī/ и колоколом" /ghaṅṭī/ (10).

2) Мх VI.23. Текст, еще более бедный атрибутами: упомянуты лишь знамя /dhvaja/ (6), меч /khaḍga/ и щит /kheṭṭaka/ (7).

3) ХВ П.2. Наряду с мечом /khaḍga/, отмечены трехверхая пика = трезубец /triśikha śūla/, сосуд /pātri/, лотос /paṅkajī/ (4I) и зонт /chatra/ (45).

4) ХВ П.3. Только два атрибута: колокол /ghaṅṭa/ и трезубец /употреблено два термина: triśūla и paṭṭiśa; последний может означать и просто пилу/ (9).

5) МП 78.(60). Число атрибутов довольно велико: меч /khaḍga/, пика (трезубец) /śūla/, палица /gadā/, диск /cakra/, раковина /śaṅkha/, лук /cāra/, стрелы /bāṇa/, неопределенное оружие (м.б., булава) /āyuddha/. Упомянут также таинственный предмет "bhuśūṇṇī": в словарях это слово объясняется как "Вид оружия, возможно, огненного"; ордневековый туземный коммента-



тор текота глоссирует его как "bhuja-bātru-muñḍi" (отрубаящая врагов руками) и поясняет, что имеется в виду "go-rhārikā" (хомут или узда, либо надеваемая быку на морду либо продеваемая в нос).

6) МП 79 А. Весьма исключительный текст, не только представляющий огромное количество атрибутов, но и дающий их мифологическое объяснение. Когда демон Махиса завоевывает богов, все главные боги отпускают из своих ртов мощные энергии, которые, собравшись в одной точке, становятся богиней (энергия каждого из богов приобретает облик той или иной определенной части ее тела). Затем каждый из богов дает ей подарок: Шива - трезубец /śūla/, Кришна \* - диск /cakra/ (20), Варуна \* - раковину /śaṅkha/, Агни \* - копье /śakti/, Марута \* - лук со стрелами /śara, bāra/, Индра \* - перун /vajra/ (21), он же - колокол /ghaṅṭa/ от своего слона (22), Яма \* - посох /daṇḍa/, Варуна - петлю /pāśa/, Праджapati \* - четки /akṣamaṅga/, Брахма \* - глиняный сосуд /kaṁṁaṁ dalu/ (23), Солнце - свои лучи в ее поры, Кала \* - меч /khaḍga/ и доспех /caṁṁa/ (24), Молочный Океан - ожерелье и неветшающие одежды (25), Вишвакарман \* - различные украшения, топор /paraśu/ и разные виды оружия (25-28), Океан - гирлянду из лотосов на голову (28), Химават \* - лва для езды и различные драгоценности (29), Кубера \* - чашу с вином, Шеша \* - ожерелье из змей (30). В дальнейшем эта богиня должна победить демона Махису.

7) МП 79 Б. Перечисляет уже более орудийный набор атрибутов: трезубец /triśūla, śūla/ (56), палицу /gadā/ (56, 58), стрелы /śara/ (59, 60), меч /khaḍga/ (56, 58), колокол /ghaṅṭa/ и петлю /pāśa/ (57).

8) МП 80. Упоминаются трезубец /triśūla, śūla/ (9, 18, 38), посох /daṇḍa/ (19), меч /asi/ (19, 40), палица /gadā/ (17), стрелы /bāra, śara/ (17, 19), петля /pāśa/ (29).

9) МП 81. Отмечены меч /khaḍga/ (20, 24, 27), пика (трезубец) /śūla/ (20, 24, 25, 27), колокол /ghaṅṭa/, лук /śara/ (24) и палица /gadā/ (27).

10) КП I.12 (Данные этого фрагмента будут рассматриваться выборочно, так как в нем заметно смешение различных ипостасей богини.) Из атрибутов упомянуты палица /gadā/ (54, 56), раковина /śaṅkha/ (54), диск /cakra/ (54, 57, I23 - но в некоторых манускриптах "месяц" /candra/), трезубец /triśūla/ (54, 56) и лотос /padma/ (I23, I49).

2.5. Распределим теперь для ясности все известные нам по трем типам источников атрибуты в руках Дурги соответственно смысловому признаку, указав в каждом случае все тексты, в которых данный атрибут встречается (за названием атрибута на русском языке и на санскрите будет даваться перечень сперва упоминающих его иконографических источников, затем - после знака :: - медитационных и, наконец, - после очередного знака :: - описательных; отсутствие упоминания данного атрибута в соответствующем типе источников будет отмечено знаком Ø):

I. Оружие.

- 1) диск /cakra, ?arin/ - IOPMTΠ, IOpATΠ, 2OpATΠ :: I8pΓΔΠ, 28pΓΔΠ :: M6xIY.6, MΠ 78, MΠ 79A, КП I.I2
- 2) меч /khaḍga, asi/ - IOPMTΠ, IOpATΠ, I8pATΠ, 2OpATΠ :: I8pΓΔΠ, 28pATΠ, 28pΓΔΠ :: M6x IY.6, M6x YI.23, XB П.3, MΠ 78, MΠ 79A, MΠ 79B, MΠ 80, MΠ 8I
- 3) лук /dhanus, (pūrṇa) śara/ - IOPMTΠ, IOpATΠ, I8pATΠ, 2OpATΠ :: I8pΓΔΠ, 28pATΠ, 28pΓΔΠ :: M6x M6x YI.23, MΠ 78, MΠ 79A, MΠ 8I
- 4) отрела(ы) /śara, (tIkṣṇa) bāra/ - IOPMTΠ, I8pATΠ :: I8pΓΔΠ, 28pATΠ, 28pΓΔΠ :: MΠ 78, MΠ 79A, MΠ 80
- 5) топор (секира, /kuṭhara, paraśu/ - IOPMTΠ, IOpATΠ, 2OpATΠ :: I8pΓΔΠ, 28pATΠ, 28pΓΔΠ :: MΠ 79A, КП I.I2
- 6) копье (пика) /śakti, tomara, kunta, śūla(ka)/ - IOPMTΠ, IOpATΠ, I8pATΠ, 2OpATΠ :: I8pΓΔΠ, 28pATΠ, 28pΓΔΠ :: MΠ 78, MΠ 79A, MΠ 79B, MΠ 8I
- 7) трезубец /śūla (ka), triśūla, paṭṭiśa/ - IOPMTΠ, IOpATΠ, I8pATΠ, 2OpATΠ :: I8pΓΔΠ :: XB П.2, XB П.3, MΠ 78, MΠ 79A, MΠ 79B, MΠ 80, MΠ 8I, КП I.I2
- 8) палица (палка, дубинка) /gadā, musala (muśala, muśala), ?daṇḍa, ?vajra/ - I8pATΠ :: I8pΓΔΠ, 28pATΠ, 28pΓΔΠ :: MΠ 78, MΠ 79A, MΠ 79B, MΠ 80, MΠ 8I, КП I.I2

- 9) ?булава /?vajra, ?āyudha/ - I8pArΠ, 2OpArΠ :: I8pΓΔΠ, 28pArΠ, 28pΓΔΠ :: Мох IY.6, МП 78, МП 79А
- IO) ?неопределенное оружие /?āyudha/ - 2OpArΠ :: ∅ ... Мох IY.6, МП 78
- II) ?огненное оружие /bhuśuṇḍī/ - ∅ :: ∅ :: МП 78
- II. Предметы, которые могут быть использованы как средства насилия.
- I) крюк /aṅkuśa/ - IOpMтΠ, IOpArΠ, I8pArΠ, 2OpArΠ :: I8pΓΔΠ :: ∅
- 2) петля
- а) силлок /pāśa/ - IOpMтΠ, I8pArΠ, 2OpArΠ :: I8pΓΔΠ, 28pArΠ, 28pΓΔΠ :: Мох IY.6, МП 79А, МП 79Б, МП 80
- б) "змеиная петля" /nāgarāśa/ - IOpMтΠ (но в другом контексте - см. ниже), IOpArΠ, 2OpArΠ :: ∅ :: ∅
- в) ?хомут (узда) /?bhuśuṇḍī/ - ∅ :: ∅ :: МП 78
- 3) посох /daṇḍa/ - ∅ :: I8pΓΔΠ, 28pArΠ :: МП 79А, МП 80
- 4) палочка /śalākā/ - ∅ :: I8pΓΔΠ :: ∅
- 5) молот /mudgara/ - I8pArΠ, 2OpArΠ :: 28pArΠ, 28pΓΔΠ :: ∅
- 6) плуг /hala/ - ∅ :: 28pArΠ :: ∅
- III. Защитное снаряжение.
- I) щит /kheṭa(ka)/ - IOpMтΠ, I8pArΠ, 2OpArΠ :: I8pΓΔΠ, 28pArΠ, 28pΓΔΠ :: Мох IY.6, Мох VI.23
- 2) доспех (сарма) / - IOpArΠ :: ∅ :: МП 79А
- IV. Музыкальные инструменты.
- I) раковина /śaṅkha/ - I8pArΠ :: I8pΓΔΠ, 28pArΠ, 28pΓΔΠ :: МП 78, МП 79А, КП I.12
- 2) колокол /ghaṅṭa/ - IOpMтΠ, 2OpArΠ :: 28pArΠ, 28pΓΔΠ :: Мох IY.6, ХВ П.3, МП 79А, МП 79Б, МП 80, МП 8Г
- 3) колокольчик /kalakala/ - ∅ :: 28pΓΔΠ :: ∅
- 4) тамбурия /ḍamaru(ka)/ - I8pArΠ, 2OpArΠ :: I8pΓΔΠ, 28pArΠ, 28pΓΔΠ :: ∅

- 5) барабан /ḍhakka/ - ∅ :: 28pArΠ, 28pΓΔΠ :: ∅
- 6) кимвал /paṇava/ - ∅ :: 28pArΠ, 28pΓΔΠ :: ∅
- у. Прочие предметы.
- I) чаша (сосуд) /kapāla, kamāṅḍalu, patra/ - ∅ :: I8pΓΔΠ :: Мох IY.6, ХВ П.2, ?МП 79А
- 2) зеркало /śarśa, daṅṅara/ - I8pArΠ, 2OpArΠ :: I8pΓΔΠ, 28pArΠ, 28pΓΔΠ :: ∅
- 3) череп /muṇḍa/ - I8pArΠ :: ∅ :: ∅
- 4) ?колесо /arin/ - I8pArΠ :: ∅ :: ∅
- 5) знамя /dhvaṅja/ - I8pArΠ, 2OpArΠ :: I8pΓΔΠ, 28pArΠ, 28pΓΔΠ :: Мох IY.6, Мох VI.23
- 6) лотоо /paṅkaja, padma/ - ∅ :: ∅ ... Мох IY.6, ХВ П.2, КП I.12

#### VI. Жесты.

- I) "не бойся" /abhaya/ - 2OpArΠ :: 28pArΠ, 28pΓΔΠ :: ∅
- 2) благословение /svastika/ - ∅ :: 28pΓΔΠ :: ∅
- 3) угроза /tarja(ṅa)m(t)ī/ - I8pArΠ :: I8pΓΔΠ, 28pArΠ, 28pΓΔΠ :: ∅
- 4) танец /naṅantī/ - ∅ :: 28pΓΔΠ :: ∅

Из образовавшейся у нас таблицы явствует то, что наиболее велика частота следующих атрибутов:

- |                    |            |
|--------------------|------------|
| I) меч             | 5) петля   |
| 2) трезубец (пика) | 6) диск    |
| 3) лук             | 7) палица  |
| 4) копье           | 8) колокол |

Вероятно, их можно считать наиболее "инвариантными" (при всей условности употребления нами этого понятия) для представлений об облике Дурги<sup>19</sup>.

3.1. Помимо атрибутов в руках Дурги иконографические источники описывают некоторые другие ее признаки: атрибуты вне рук богини, ее телесные особенности, ее цвет, характер убийства ею демона Махиши. Упоминание такого рода деталей встречается и в ряде описательных текстов.

3.2. Во фрагменте IOpMтΠ оговорено то, что Катьяни (Дурга) отмечена полумесяцем /ardhendu/ (56), а также то, что она "украшена всевозможным убранством" /sarvābharanabhūṣitā/ (20)



Кроме того IOpMTII (64-65) и IOpArII (5) упоминают льва как ездовое животное богини. Лев возникает и в медитационном тексте 28pГдII (И).

Следующие вне-ручные атрибуты оговорены описательными источниками:

- 1) павлиньи перья (как украшения) – Мбх IU.6:8, I4, Мбх IU.23:6, ХВ П.2:44;
- 2) ювелирные украшения – Мбх IU.6:8, ХВ П.2:43, МП 79:25-30;
- 3) одежда из змей – Мбх IU.6:13;
- 4) полумесяц – МП 79:26, КП I.I2:I23 (в руке);
- 5) четки – МП 79:23;
- 6) неветшающие одежды – МП 79:25;
- 7) ожерелье – МП 79:24;
- 8) ожерелье из змей – МП 79:30;
- 9) лotosовая гирлянда на голове – МП 79:28;
- 10) лев как ездовое животное – МП 79-80 /passim/, КП I.I2: I86.

3.3. Иконографические источники – помимо конкретного количества рук – останавливаются на весьма незначительном числе других физических особенностей Дурги. Фрагмент IOpMTII, наряду с традиционными для индийской словесности характеристиками женской красоты, говорит о наличии трех глаз (57)<sup>21</sup>, о соединенных верху окруженных локонах /jaṭājūṭa/ (56) и о позе "tribhaṅga"<sup>22</sup>. Трехокость богини отмечена и во фрагменте IOpArII (6).

Ряд описательных источников также указывает на наличие у богини трех глаз: МП 79:17; 80:18; КП I.I2:57, I18.

3.4. Только один из рассматриваемых иконографических источников (IOpMTII) дает сведения о цвете богини: он соответствует цвету цветков льна /ataṣI/ (57).

В описательных источниках она являет два цветовых типа: либо черный (или вообще темный, включая темно-синий и темно-коричневый) /kṛpā - Мбх IU.6:9-10, tamaṣI - МП 78:68, kaṭI - Мбх IU.6:18, VI.23:4, kṛpāriṅgalā - Мбх VI.23:4/, либо золотой /varavarnini - Мбх VI.23:5, hiraṇyavarṇā - КП I.I2:I46; ср. лучи Солнца во всех порах ее тела – МП 79:24, а также эпитет "белая" /śvetā/ в Мбх VI.23:9/<sup>23</sup>.

Упоминание цвета одежды богини имеется в ХВ.2:42: "облаченная исоия-чeрным шелком, в желтой верхней одежде" /nīlakaṣṭheyaśaṁvītā pātenottarāvāsasā/; в Мбх VI.23:8 она также "носящая желтые одежды" /pItavāsini/.

Цвет глаз Дурги охарактеризован в описательных источниках также неоднозначно: она упоминается как "златоокая" /hiraṇyākṣI/ (Мбх VI.23:9) "дымноокая" /sudhūmrākṣI/ (там же; под цветом "dhumra" подразумеваются различные оттенки исоия-серого с примесью красноватых тонов – от светло-сиреневого до пурпурно-красного), "рыжеокая" /piṅgalalocaṇā/ (КП I.I2:I4); ср. миф о происхождении ее глаз из энергии Агни (МП 79:17).

3.5. Только два иконографических источника касаются подробностей убийства Дургой Махиши: IOpMTII (61-65) и IOpArII (3-5). В обоих описаниях она правой ногой опирается о льва, а левой подпирает демона. МТII представляет сцену убийства так:

Махиша обезглавлен; на месте отрубленной головы виден демон /danava/ с мечом в руке, пронзенный пикой (или трезубцем) в сердце, "украшенный вывалившимися внутренностями" /niryadantlavibhuṣita/. Дурга держит его за волосы левой рукой при помощи петли. Члены его тела окрасились кровью, выпущенные глаза поблгровели от крови. Он повязан "змеиной петлей"<sup>24</sup>, его брови угрожающе нахмурены.

ArII описывает детали убийства Махиши так: "Внизу – обезглавленный буйвол с упавшей головой, приподнявшийся в гнев. Из его шеи возникает мужчина с пикой в руке, блжющий кровью, с поблгровевшими глазами и волосами, угрызасмый львом, крепко повязанный оидком за шею".

Медитационные источники подробностей убийства Махиши не касаются вовсе.

Из описательных источников этот момент разъясняет МП 80. Здесь богиня сперва убивает его пикой (или трезубцем – śūlena/, наступив ему ногой на шею (38), а затем отрубает ему голову большим мечом /mahāsinā/ (40).

Таким образом, обезглавливание Махиши, имеющее место в иконографических текстах, находит полное соответствие в описательном фрагменте. Вместе с тем, упомянутое в мифе пронзение демона пикой (трезубцем) находит отражение только в иконографическом фрагменте МТII.

Интересно, что обнаруживающийся в иконографических источниках "мужчина (или демон) с пикой (или мечом) в руке", который возникает из тела Махиши, имеет аналогию и в описательном фрагменте МП 80: незадолго до своего поражения Махиша начинает поспешно менять различные облики и, в частности, является "в виде человека с мечом в руке" (30). Петля, упоминаемая в иконографич-

ческих источниках, также фигурирует в МП 80: в ходе битвы богиня связывает Махишу силком (29), следствием чего и оказывается дальнейшая перемена демоном обликов.

4.1. Сопоставляя рассматриваемые пуранические источники, можно убедиться, что представления относительно облика Дурги в эпоху их оформления не сводились к жестко регламентированному набору качеств и атрибутов. Поэтому есть основания полагать, что первые канонические руководства по иконографии (иконографические разделы пуран) дают желательный, но далеко не обязательный эталон изображения богини. По-видимому, уже в период развитого средневековья в специальных трактатах по храмовому изобразительному искусству — шильпаштрах — сложится более строгая норма иконографического канона; такое предположение требует, однако, тщательнейшего сравнения данных шильпаштра с соответствующей им практикой, что выходит далеко за рамки нашего исследования.

4.2. В задачи настоящей работы не входило намерение проследить эволюцию иконографии Дурги в раннем индуизме и динамику представлений о ее облике. Такое исследование (предполагающее, между прочим, посильную реконструкцию доканонического облика богини), на наш взгляд, возможно. Очередной ступенью к его осуществлению должно стать сопоставление пуранических данных с немногими сохранившимися изображениями Дурги рассматриваемого периода, а также внимательное изучение современной обрядовой практики почитания Девы народным индуизмом и использующихся в ней произведений изобразительного фольклора, во многом сохраняющего глубочайшую архаичность.

#### Примечания

I См. об этом: В.С.Мазумдар, *Durga: her origin and history.* Journal of the Royal Asiatic Society, 1906, с. 355g; J.Przyluski, *La grande déesse. Introduction à l'étude comparative des religions.* Paris, 1950; N.N.Bhattacharyya, *The Indian Mother Goddess.* New Delhi, 1977; R.C.Nazra, *Studies in the Urapurāṇas*, vol. 2, Calcutta, 1963, с. 1-19; C.G.Hartman, *Aspects de la déesse Kālī dans son culte et dans la littérature indienne.* Helsinki, 1969.

2 О ранних изображениях Дурги см.: F.D.K.Bosch, *Remarques sur les influences reciproques de l'iconographie et de la mythologie indiennes.* — *Arts Asiatiques*, III (1956), с.22-47; O.Viennot, *The Goddess Mahisasuramardini in Kusana Art.* — *Artibus Asiae*, vol. 19, N 3-4 (1956) с 368A.; K.B Iyer *Au Early Gupta seal of the Mahisasuramardini.* — *Artibus Asiae*, vol. 31, N 2/3, с. 179A.; J.C.Haric, *On a Disputed element in the iconography of early Mahisasuramardini Images.* — *Ars Orientalis*, vol. VIII (1970), с. 147A.; D. Barret, *A Terracots plaque Mahisasuramardini.* — *Oriental Art*, 1975, N 1, с. 64A.; R.C.Agrawala, *The Goddess Mahisasuramardini in Early Indian Art.* — *Artibus Asiae*, vol. 31, N 2, с. 121 и др.

3 Во избежание путаницы мы не касаемся также тех текстов, где Дурга отождествляется с другими великими индуистскими богинями: Лакшми, Сарасвати, Индран и др.

4 Насколько нам известно, ранее подобное исследование никем не проводилось. Лишь данные "Агни-пураны" подвергнуты тщательному анализу (в сопоставлении с некоторыми другими письменными памятниками) в фундаментальном исследовании М.Т.де Мальманн, посвященном иконографическим разделам этого кодекса

/М.Т. де Мальманн, *Les enseignements iconographiques de l'Agnipurana.* Paris, 1963/; там имеется отдельная глава об иконографии Дурги.

5 Ссылки даются по изданию: *Matsya-purāṇam*, Poona, 1907.

6 Ссылки даются по изданию: *Agnipurāṇam*. Poona, 1900.

7 В подобных текстах богиня упоминается с определением "dhyeyā" ("существующая в медитации"). По отношению к адепту здесь используется напутствие "smaret" ("пусть вспоминает").

8 Ссылки даются по изданию: *Garuḍapurāṇam*, Calcutta, 1890.

9 Ссылки даются по изданию: *Mahābhārata*, Bombay, 1890.

10 Ссылки даются по изданию: *Narivaṃśa*, Bombay, 1927.

II Ссылки даются по изданию: *Mārkaṇḍeyamahāpurāṇam*, Bombay, 1911.

В калькуттских изданиях пураны это, соответственно, главы 81-93.

12 Ссылки даются по изданию: *Kūrmapurāṇa*, Bombay, 1926.

13 См.: R.C.Nazra, *Studies in the purāṇic records on Hindu rites and customs*, Dacca, 1940, с. 49-50.



I4 См.: М.Т. de Mallmann, *Les enseignements iconographique...*

• 1-2.

I5 См.: R.C.Nazra, *Studies in the purāṇic...*, с. 141-144.

I6 Это либо поднятый вверх указательный палец, либо поднятые указательный палец и мизинец (подобно нашему обычаю "делать козу").

I7 Рассматриваемые медитационные тексты, рассчитанные, прежде всего, на запоминание и активное умственное воспроизведение, имеют идеальную фонетическую организацию (этим же отличается I8raṅgī), проявляющуюся не только при прямом перечислении атрибутов, но и при выявлении их полярного расположения - ср.: *daṅṅaṅa - taṅṅaṅa, dhanuṅ - dhvaṅa, paraṅṅa - rāṅṅa, muṅṅa - mudgaṅṅa* и др. Особенно же виртуозные ритмические и фонетические игры можно видеть в прозаической (I) вставке рассматриваемой главы Iṅṅa, где объектом медитации служат некоторые из самых ужасных ипостасей богини.

I8 Нам не удалось найти какие-либо объяснения жеста "naṅṅaṅa". Что касается жеста "svastika" то единственное его положительное объяснение, обнаруженное нами, - две руки, скрещенные на груди. В таком случае неясно, которая из рук составляет пару и, вообще, возможно ли это в данной ситуации. Мы не исключаем и того, что подразумевается не жест, а находящийся в этой руке древнейший индийский солярный символ - крест с загнутыми концами.

I9 Подобное многообразие представлений о числе рук богини и ее атрибутах наводит на следующее предположение:

Дурга - суботратное божество, довольно поздно заимствованное индуизмом из пантеона не-арийских народов (см. библиографию в прим. I). По-видимому, в различных районах Индии она была известна под разными именами и снабжалась отличными друг от друга мифическими "биографиями". Аборигенные изображения богини могли также отличаться многообразием, что сказалось впоследствии на обилии ее ипостасей и имен в индуизме, а равно и на отсутствии четких границ между этими ипостасями.

Идолы Дурги у не-арийских народов могли делаться как на длительный срок (из камня, дерева и т.п.), так и на короткое время особых празднований в ее честь, для чего могли использоваться недолговечные материалы. Первым - и наиболее распространенным ма-

териалом - была глина (или глинистая земля). Вплоть до настоящего времени при ооенем праздновании Дурга-пуджи (прославления Дурги) каждая община воздвигает глиняное изваяние богини, которое пышно наряжается, освящается, а затем ритуально потопляется в водоеме. Использование глины в этих целях подтверждается и письменными данными: так в "Величаниях Богини" рассказывается о том, как царь Суратха со своим спутником делает образ Девы из глины - точнее, из земли /mūrtīm mahīmayīm/ - и совершает перед ним различные ритуальные действия (Mṅ 90:7-8). Другим недолговечным материалом могла быть солома. Изготовление идолов богини из соломы или тростника поныне встречается в современной обрядовой практике народного индуизма. Ряд имен богини, встречающихся в пуранах, также может быть отражением этого факта /например, Kauṅṅik - "Та, которая из травы куша" (имеется в виду трава *Poa cynosuroides*, с древности широко использовавшаяся как в быту, так и в ритуале) или Śakambharī - "Травяная"/.

Вероятно, в древнейший период почитания Дурги число ее рук не определялось строго обязательной цифрой, а делалось в каждом отдельном случае в соответствии с локальной традицией или, скорее даже, - исходя из технических возможностей (размеры, материал и проч.). Атрибуты в ее руках могли также зависеть от названных обстоятельств (материал, из которого они изготавливались, был, вероятно, самым разнообразным, как и в современном народном искусстве): важнейшими атрибутами являлись меч, пика (она стала трезубцем, по-видимому, лишь со времени отождествления Дурги с супругой трезубоцедержца Шивы), лук, копьё, палица, диск, петля, колокол (во многих религиях - очень важное средство отпугивания враждебных сил), но зачастую их могли дополнять и некоторые другие предметы.

20 Это указание относится, вероятно, непосредственно к оформлению идола. В современной народной обрядовой практике идолы Дурги также отличаются пышным убранством - из стекла, мишуры, цветочных гирлянд, а также тростника *ṅṅa /Aeschynomene aspera, A. paludosa/. Упоминания в описательных источниках павлиньих перьев и цветов (см. ниже в тексте статьи) также могут подразумевать облик не самой богини, а ее изваяний.*

21 Третий глаз по лбу Дурги наделялся, по-видимому, - как и третий глаз Шивы - особой магической силой. Именно этим может объясняться его занавешивание различными украшениями в современном народном индуистском культе.



22 Буквально "три изгиба" – распространенная в иконографии изящная поза, когда одна нога слегка согнута в колене, а торе немного повернут в сторону.

23 Такое определение, на наш взгляд, очень емко отражает цветовое разнообразие идолов Дурги. Хотя слово "atast" объясняется в словарях как обычный "лен-долгунец" /*Linum usitatissimum*/, можно догадываться, что оно подразумевало (при свойственном индоарийским языкам пренебрежении видовой спецификой растений) любой лён, а их в индийской флоре имеется две цветные разновидности: 1) желтый и 2) меняющий свой цвет от нежно-голубого или ярко-синего через темно-фиолетовый к ярко-красному.

Имязвания Дурги могли быть различных оттенков синего цвета (от бледно-голубого – именно таким мы видим богиню на многих позднейших миниатюрах и лубках – до иссиня-черного, что соответствует как многочисленным ее живописным изображениям, так и именам и эпитетам, вроде "tamast", "kr̥ṣṇā", "kālī" и проч.), красного, желтого и даже белого цветов (последние могут отвечать эпитетам "varavarīṇī" и "hīrapuvarāṇī"; в современных Дурга-пуджах изображения Дурги чаще всего желтые или белые).

24 Неясно, имеется ли здесь в виду та петля, которой богиня держит демона за волосы, или это отдельный предмет. Среди атрибутов в руках Дурги МТП "змеяную петлю" не отмечает.

### Г л о с с а р и й

**А г н и** – древнеиндийский бог огня, олицетворение жертвенного костра и домашнего очага.

**Б р а х м а** – древнеиндийский бог-творец; наряду с охранителем Вишну и разрушителем-Шивой, один из трех главнейших богов индуистского пантеона.

**В а р у н а** – древнеиндийский бог, властвующий над космическими водами, хранитель западной стороны света. Он почитается как блюститель морального закона, карающий грешников своей петлей.

**В и ш в а к а р м а н** – в древнеиндийской мифологии божественный зодчий. В некоторых мифах он отождествляется с Брахмой (см.), в других – считается его сыном.

**И н д р а** – в древнеиндийской мифологии царь богов, громовержец, хранитель восточной стороны света. Основным атрибутом Индры является его перу

**К а л а** – в индуистской мифологии бог – олицетворение рока.  
**К р и ш н а** – в индуистской мифологии главная ипостась (точнее, снисхождение в мир для оказания помощи) бога-охранителя Вишну, являющегося наряду с Брахмой (см.) и Шивой (см.) одним из трех главнейших божеств.

**К у б е р а** – в индуистской мифологии бог-владелец подземных богатств, хранитель северной стороны света.

**М а р у т а** – в древнеиндийской мифологии представитель класса богов, вызывающих бурю.

**"М а х а б х а р а т а"** ("Сказание /о великой /битве потомков/ Бхараты") – древнеиндийская эпическая поэма, сложившаяся во 2-й половине I тысячелетия до н.э. и окончательно оформившаяся к IV в. н.э. Основным ее сюжетным ядром является история одной легендарной войны. Помимо этого, поэма включает многочисленные мифы, сказания и дидактические разделы. Наряду с пуранами (см.), "Махабхарата" является одной из второканонических священных книг индуизма, уступая при этом главенство по степени авторитетности лишь древнейшим священным текстам – ведам.

**П р а д ж а п а т и** (букв. "Праотец") – древнеиндийский бог-творец, обычно отождествляемый с Брахмой (см.).

**П у р а н ы** ("пурана" – букв. "древнее /сказание/") – несколько десятков обширных кодексов, включающих многочисленные мифы, легенды, дидактические разделы и руководства по всевозможным вопросам культа. Большинство известных нам пуран сложилось в I–IX вв. н.э., но многие из них дополнялись и перерабатывались вплоть до XVI в. Наряду с "Махабхаратой" (см.), пураны являются второканоническими священными книгами индуизма, уступающими главенство по степени авторитетности лишь древнейшим священным текстам – ведам.

**Т а в т р и з м** – совокупность многочисленных сектантских направлений шактизма (см.), отличавшихся эзотерическим культом и довольно свободным отношением к авторитету древнейших священных текстов – вед.

**"Х а р и в а н ш а"** ("Родословие Хари") – одна из самых ранних пуран (см.), сюжетное ядро которой составляет легенда о Кришне (см.) – он же Хари. "Хариванша" сложилась во II–IV вв. н.э. В индуизме она рассматривается как дополнение к "Махабхарате" (см.) и вводится, таким образом, в число второканонических священных текстов.



**Х и м а в а т** (Гималаи) – в индуистском пантеоне царь гор.

**Ш а к т и з м** – одно из основных направлений индуизма, почитающее в качестве основного универсального принципа шакти – женскую потенцию того или иного божества, отождествляемую чаще всего с его супругой. Не следует смешивать шактизм с тантризмом (см.), являющимся его разновидностью.

**Ш е ш а** – в индуистской мифологии тысячеглавый божественный змей, на кольцах которого почитается бог-охранитель Вишну.

**Ш и в а** – древнеиндийский бог, совмещающий в себе творческую и разрушительную энергию мироздания. В индуизме он почитается прежде всего как бог-разрушитель, образуя, наряду с творцом-Брахмой и охранителем-Вишну, триаду главнейших богов.

**Я м а** – древнеиндийский бог-владелец царства мертвых, хранитель южной стороны света.

МЕДНЫЕ ГРАВИРОВАННЫЕ ИЗДЕЛИЯ с.ЛАГИЧ  
СЕРЕДИНЫ XIX – НАЧАЛА XX в.  
(ПО МАТЕРИАЛАМ СОБРАНИЯ ИММВ)

многие исследователи отмечали необычайно широкое распространение меди на Кавказе. "медным периодом цивилизации" – назвал А.С.Пиралов вторую половину XIX – начало XX вв., отмечая, что "классическим местом производства медной посуды считается горное селение Лагич" <sup>1</sup>. Такое развитие производства изделий из меди было обусловлено, в основном, спецификой экономического уклада жизни горцев. "При необходимости готовить пищу на открытом очаге, при отсутствии дорог, если случайно погнется, то легко выправится... и только крайняя нужда заставляет медную посуду заменять глиняной", – писал в 1882 г. земский исследователь О.В.Маркграф <sup>2</sup>. Среди народов, населяющих труднодоступные местности Азербайджана, Грузии, Дагестана и Чечено-Ингушетии, медная утварь очень ценилась, она обслуживала несколько поколений горцев и нередко составляла единственное богатство и фамильную гордость.

Развитию местных меднообработывающих промыслов способствовало также наличие в крае медного сырья, хотя и отдаленного от центров обработки (Кедабекский, Катарский, Гамурский, а с начала XVIII в. – Алавердский и Зангезурский медноплавильные заводы). Несмотря на относительно высокую стоимость посуды, сделанной из привозного материала, медь оказалась самым экономически выгодным материалом. Практические и декоративные свойства медной посуды предопределили невиданный рост производства, когда количество переработанной меди достигало сотен пудов в год.

Следует указать и еще одно косвенное обстоятельство, имевшее значение не только для мусульманского Кавказа, но и всего Ближнего Востока. Коран запрещал изготавливать обрядовую посуду из благородного металла, а поскольку между обрядовой и бытовой посудой разграничения, по существу, не было, медь заняла доминирующее положение по отношению к другим металлам.

При отсутствии товарно-денежных отношений медь надолго становится мерилем богатства. Медной утварью у некоторых народов Кавказа взносили штрафы за правонарушения, достигавшие

100 предметов<sup>3</sup>. В Хевсуретии существовал обычай "платы за кровь", по которому за убитого человека полагалась плата — кольчуги, медные блюда<sup>4</sup>.

Несомненно, во все времена медная посуда ценилась и за высокие художественные достоинства, что предопределяло множественное техник, применявшихся при изготовлении изделий (к ним относилиськовка, дифовка, чеканка, различные виды гравировки, просечка, насечка другими металлами, лужение, оксидировка и др.). В ряде местностей Кавказа вплоть до настоящего времени настенные подносы Лагича составляют основное декоративное убранство жилища горцев.

Первые упоминания о Лагиче, принадлежащие армянскому писателю X в. н.э. Моисею Каганкатвацци, свидетельствуют, что по течению реки Гирдиманчая находится селение Лагич<sup>5</sup>. Лагичцы считают себя выходцами из Персии, что доказывается существованием там и в настоящее время селения Лаичая. Подтверждается это также и тем, что значительная часть населения Лагича говорит на татском языке, представляющем одно из сильно измененных наречий иранского. Однако вопрос о происхождении медной посуды окончательно не выяснен, поскольку в указанной "метрополии" медь не производилась в сколько-нибудь значительном количестве, а сведения о некогда процветавшем центре производства медных изделий сохранились лишь в устных преданиях нынешнего селения Лагич.

Новый очаг медного производства был вызван к жизни культурным ростом края, усилившимися торговыми связями и наличием важнейших путей, проходивших недалеко от селения. Развитию производства способствовала также упоминавшаяся близость медных рудников и большой спрос на медные изделия. Несмотря на необычную трудность сообщения "стойкий лагичец, обладающий характером столь же крепким, как и обрабатываемая им медь, преодолевает все затруднения и является со своими изделиями на рынках всего Кавказа и проникает за пределы его в Персию и Турцию", — пишет в 1887 г. Н.А.Абелов<sup>6</sup>.

По признанию исследователей, еще в конце XIX в. Лагич мог вполне называться городом — там был постоянный базар с продажей медных изделий, бани, мечети, школы, мошение улицы. Из-за непригодности к обработке земель 70% безземельных жителей и значительная часть земельных были заняты производством посуды и связанными с ним работами: углеожиганием, кузнечеством, развозом и торговлей изделиями. Медное производство служило основой благосостояния Лагича.

В соответствии с производством Лагич разделялся на кварталы, имевшие специальные названия: Огалы и Пишта — место обитания медников и оружейников, Бандун — продавцов, державших лошадей для извоза, Оракат — кузнецов и медников, Долюс и тупик Дархасен — торговцев-кочевников, самого бедного слоя населения, предоставлявших средства передвижения; их обязанностью было также узнавать, в каком районе существует потребность в посуде и доставлять ее. Странствие их было полно всевозможных приключений и несчастий, нередко они подвергались и нападению, особенно с вырубкой.

Посуда, изготовленная в Лагиче, разделялась на два типа в зависимости от сложности обработки. К первому относились котлы, тазы, подносы, чашки, ко второму, требующему большей затраты труда, — различные кувшины-водолеи, большие водоносные кувшины и сосуды для чербета. Один и тот же мастер мог делать оба типа посуды.

Одной из характерных особенностей производства медной утвари в Лагиче является коллективный труд. При изготовлении формы изделия кузнецу-одиночке пришлось бы затратить гораздо больше сил и времени. Следует отметить, что в Лагиче в отличие от других центров, посуду никогда не делали и не делают из листового материала, а "выягивают" ее из одного куска. В этой операции участвуют 13 человек: мастер, девять молотобойцев, "разжигатель", приносящий и уносящий обработанную медь, "мехораздуватель" и резчик-раскройщик. На следующем этапе вчерне выполненное изделие поступало к токарю-строгальщику, который обстругивал его на станке, приводившемся в движение ручной силой. Когда покупатель или скупщик приобретал изделие, он нес его лудить и заказывал местным граверам узор, который оплачивался соответственно величине посуды и сложности рисунка.

Техника производства во многом определяла форму вещи и характер орнамента. Кованное из целой болванки изделие не имело сильной профилировки, переходы формы были плавны и округлы. Достаточно толстые стенки позволяли наносить глубокую гравировку, выполненную резцом с помощью молотка. Посуду часто украшали параллельными линиями. Они наносились с помощью станка во время "чистки" поверхности. Создавая определенный линейный ритм, эти линии маскировали швы, места соединения отдельных частей изделия.

Стилистические особенности форм и узора гравированной меди Лагича подтверждают, что ранний Лагич представлял собой одно из



многообразных проявлений большой орнаментальной культуры, в ареал которой входит не только Иран, но и Турция, Афганистан, Сирия и другие Ближневосточные страны. Однако к началу интересующего нас времени (XIX–XX вв.) в растительном узорочье изделий указанных регионов все более явственно проявляется дробность и измельченность сюжетных и растительных мотивов. В то же время в вещах Лагича четко проступают специфические черты, свойственные лишь этому центру. Именно ко второй половине XIX в. относится наивысший расцвет Лагича, когда наряду с традиционной посудой, обликающей по характеру гравировки с искусством народов Ближневосточных стран, происходит становление нового направления в резьбе по меди. За чрезвычайно короткий исторический срок (середина XIX – начало XX вв.) изделия, известные как "медь Лагича", получили широкое распространение и завоевали огромный рынок, включая Северо-Восточный Кавказ, Закавказье и сопредельные области. Только в одном Дербенте к началу XX в. существовало до 12 мастерских, где трудились медники-таты. Во многих районах слово "леж" стало собственным названием изделий Лагича, в отличие от иранских, лакских и др.

Коллекция медных изделий Лагича в ГМИНВ относительно невелика и насчитывает немногим более 100 предметов. Однако по своему составу она охватывает основные художественные направления или "школы", если так можно выразиться. В перечень предметов входят также почти все виды выпускавшихся изделий: большие водоносные кувшины, кувшины для омовений, кружки, котлы, подносы, блюда, тарелки, крышки для плова, сосуды для щербета, курильницы, светильники и прочая утварь. Наиболее ранние изделия – большие подносы. Они датируются 50–70 гг. XIX в. К концу XIX в. относятся основная масса кружек, ведерок для молока, сосудов для прохладительных напитков, кувшинов разных видов.

Для группы ранних вещей (середина XIX в.) характерны более сложные формы и относительно мелкая, детализированная гравировка. В медночеканных изделиях Лагича этого периода находят отражение основные принципы гравировки, распространенной на Ближнем Востоке. А. Д. Якубовский, говоря в 1930-е гг. о художественных традициях, подчеркивал: "...в шитокской среде никогда не умирали традиции сасанидского Ирана... орнамент реалистический, натуральный, чисто растительный"<sup>7</sup>. В вещах подчеркнута четкое решение клейм ("тамга"), поясов, центральных розеток, размещенных иногда на гладком, незаполненном фоне (2374I КП). "Тамга" зачастую

имеет сложный, выразительный силуэт. Между орнаментом и незаполненным фоном достигается равновесие. Узор, покрывающий изделие, сочетается с формой изделия и вместе с тем четко выделен и контрастирует с ним. Однако, уже в этих вещах можно заметить тенденцию к укрупнению отдельных элементов узора, стремление к более условному его решению.

Характерная особенность этого периода – множество мотивов с животными, силуэты которых плотно окружены растительным узорочьем. Вписанные в килевидные, овальные или круглые медальоны, изображения животных настолько тесно переплетаются с растениями, что зачастую даже выделить их бывает сложно (2506I КП). Плавные, условно-графические силуэты птиц и животных находят отклик в повторяющихся их движении изгибах стеблей и трав. Образы животных опозитивированы: птицы с диковинным оперением придают сюжетам сказочность, газели в стремительном движении делают композицию более динамичной. Излюбленным, особенно часто встречающимся мотивом, являются фигуры зайцев в разнообразных настороженных позах. В изображениях угадывается связь с книжной миниатюрой, возможно, послужившей одним из источников гравированных мотивов на медных изделиях. Животные никогда не располагаются на земле, они даны в условной среде и как бы парят в окружающем узорочье растений.

На посуде второй половины XIX в. не является редким и изображение человека (5515 III). Это достаточно детализированные мужские и женские фигурки в пышных восточных одеждах. Они почти всегда даны в полный рост, но очень мелки в масштабе и редко являются центром композиции. Истоком их появления следует также считать книжную миниатюру. Однако технология гравировки предопределила здесь известную сухость и схематизм. Изображение человека зачастую превращено в иероглиф, в стилизованное заполнение клейма или фриза. Центральное место в композиции обычно занимают изречения из Корана, прославляющие пророка Магомеда. Иногда встречаются олагодожелания или надписи, имеющие значение исторических документов (31707 КП). Следует отметить каллиграфию шрифта, всегда творчески измененного в соответствии с узором, в который он вписан. Все надписи прекрасно увязаны не только с формой изделия, но и являются неотъемлемой, зачастую главенствующей частью, всего орнаментального строя вещи.

Последняя треть XIX в. характеризуется бурным развитием медночеканного производства и повсеместным распространением про-



дукция. С расширением рынков сбыта в самые отдаленные горные селения Кавказа проникают русские, западно-европейские и восточные изделия. Из-за жестокой конкуренции целый ряд кустарных промыслов приходит в упадок и прекращает свое существование. Медночеканная утварь в силу незаменимых практических свойств прочно удерживает свои позиции, но характер изделий претерпевает большие изменения.

Продолжая оставаться крупнейшим центром художественной меди Кавказа во второй половине XIX в. и изыскивая пути к сбыту продукции, Лагич приобретает нового потребителя своих гравированных изделий. Если в более ранний период им были горожане и сельская знать, то теперь медная посуда становится непременным атрибутом каждого жилища. Ее потребителем стали жители горных селений не только Азербайджана, но и соседнего Дагестана и других горных областей Кавказа. В приданом невесты она представляла основную ценность. Главным образом, это были гравированные блюда, в значительной степени утратившие свое функциональное назначение и игравшие роль настенного декоративного украшения. Имея большой размер, — от 70 до 100 см в диаметре — они порой заполняли всю стену, подобно чешуйчатому панцирю.

Наиболее распространенными были блюда с растительными мотивами, композиция которых построена на узорном заполнении ряда фриз. Центр обычно занимают четко выделенная шестилепестковая цветочная розетка, надписи из Корана или солнце с изображением женского лица (З3733 КИ). Свободное поле часто покрывают наиболее часто встречающиеся на Востоке мотивы — "турецкие огурцы", "бута" или "кипарисы". В этом нельзя не видеть отражения узора тканей, издавна привозимых из Ирана, Турции, Индии. Такие ткани, начиная с набойки и кончая тяжелой золототканной парчой, до сих пор бережно хранятся во многих семьях горцев, переходя из поколения в поколение.

Отдельную группу составляют блюда конца XIX — начала XX вв. с изображением архитектурных композиций — условно трактованной мечети. Здесь, несомненно, чувствуется влияние распространенных в тот период олеографий, оказавших воздействие на росписи интерьеров, гравировку, ковроткачество — в сюжетах ковров-намазников. Архитектурные композиции в меди характерны не только для блюд Лагича, но и для подносов Ближнего Востока, Крыма и Средней Азии. Можно указать на орнаментальный характер всегда условного изображения, выполненного в зеркальной симметрии. Основным эле-

ментом композиции здесь служат купол с полумесяцем, колонны и люстры. Нередки дополнения в виде изображения человеческого лица, рья и птиц. Эти мотивы уводят нас в далекую доисламскую эпоху почитания животных, растений и обожествления сил природы. Не следует забывать, что в горных районах Закавказья, как указывают многие исследователи, вплоть до недавнего времени были чрезвычайно живучи различные языческие обычаи и верования, причудливым образом сочетавшиеся с исламом.

В начале XX в. произошли изменения в надписях, составлявших во многих изделиях неотъемлемую часть декора. Каллиграфии шрифта стало придаваться гораздо меньшее значение. Надписи занимают узкий фриз, опоясывающий край изделия, и нередко превращаются в трудно читаемую скоропись. Эта эволюция объясняется утратой ритуального назначения многих сосудов, а также делением единой школы на местные, провинциальные. В отдельных случаях надписи представляют собой просто набор букв и преследуют часто декоративную цель, образуя своего рода орнамент.

Особый интерес вызывают изображения животных, резко отличающиеся от изображений, характерных для гравированной посуды более раннего периода. По мере расширения сферы быта посуды и общения лагичцев с отдаленными областями в узор проникают мотивы "местного замкнутого слоя" — по терминологии Е.М.Шиллинга — изображения лабиринта, человеческой руки, астральные знаки<sup>8</sup>. Ближайшие их аналоги на гравированной меди можно видеть в резном камне и дереве, в керамике и потолочных росписях.

В XX в. становятся редкими тонко гравированные изображения ланей и барсов в медальонах, напоминавшие миниатюры своим стилизованным и обобщенным обликом. Их заменили статичные изображения коз, собак и птиц, явственно несущие черты архаики и примитива. Зооморфные фигуры конкретизируются, они уже не составляют единого целого с растительным мотивом, вписанным во фриз или медальон,

а выносятся на свободный фон. Изображение не предназначено для рассматривания вблизи. Выполняя на стене роль картины, гравированное изображение хорошо читается на расстоянии. Фигуры чаще всего даются в профиль и не берутся в сложном движении и повороте. Так же как и в растительном узорочье, гравированная линия становится глубокой, прерывистой, изломанной. Вместе с тем, несмотря на схематизм, в рисунках содержится острая характеристика каждого животного, выявлены его характерные черты.

Ряд элементов орнамента, по-видимому, происходит из узора резной деревянной посуды. Это ромбы, спирали, лабиринты, цепоч-



ки из квадратиков, угловатые, расходящиеся от центра лучи. Однако, традиция растительного узора была так велика, что остается доминирующей вплоть до конца первой четверти XX в.

Медная посуда Лагича конца XIX — начала XX вв. настолько сильно отличается от более ранних периодов, что лишь сопоставление всех звеньев развития этого медночеканного производства с XIX — до начала XX в. позволяет охарактеризовать медночеканное лагичское производство как единое художественное явление. Традиция иранского искусства, перенесенная на благоприятную почву Закавказья, пережила второе рождение. Истоки народного творчества жителей горных областей дали новую жизнь этому искусству. Обогащенный влиянием новой художественной культуры, Лагич в исторически короткий срок стал крупнейшим в Закавказье очагом декоративной обработки меди и в свою очередь стимулировал развитие многих медночеканных центров.

#### Примечания

- 1 Пиралов А.С. Краткий очерк кустарных промыслов Кавказа. СПб., 1913, с. 86, 95.
- 2 Маркграф О.В. Очерк кустарных промыслов Северного Кавказа. М., 1882, с. XXXIX—XXXV.
- 3 Хашаев Х.М. Общественный строй Дагестана в XIX веке. М., 1961, с. 187.
- 4 Макалация С.И. Хевсуретия. Тб., 1940, с. 75, 76, 122.
- 5 Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. Вып. 29. Тифлис, 1901, с. 97.
- 6 Абелов Н.А. Экономический быт государственных крестьян Гокчайского и Шемахинского уездов Бакинской губернии. Т.6. Тифлис, 1887, с. 180.
- 7 Якубовский А.Ю. Мастера Ирана и Средней Азии при Тимуре. — Сб.: Конгресс по иранскому искусству и архитектуре. М.—Л., 1935.
- 8 Шаллинг Е.М. Кубачянцы и их культура. М.—Л., 1949, с.139.

#### ДОКУМЕНТЫ АРХИВА ГМИНВ ПО ИСТОРИИ МУЗЕЯ за 1919—1924 гг.

Государственный музей искусства народов Востока (ГМИНВ) является одним их богатейших и интереснейших музеев мира. Это первый музей в нашей стране, коллекционирующий, изучающий и пропагандирующий искусство народов Советского и зарубежного Востока. 30 октября 1918 г. Президиум Коллегии по делам музеев и охране памятников искусства и старины Народного Комиссариата просвещения РСФСР принял постановление об образовании Музея "Ars Asiatica" (Музея Искусства Востока)<sup>1</sup>. Это постановление было одной из мер, направленных на охрану памятников старины, осуществляемых Советским правительством, возглавляемым В.И. Лениным. Так, в 1918 г. были созданы организационные основы охраны памятников, приняты и опубликованы первые законодательные акты<sup>2</sup>, целью которых было не только обеспечить сохранность культурных ценностей, унаследованных народом от предшествующих эпох, но и поставить их на службу строительства социалистического общества.

Новый музей должен был не только хранить и изучать памятники восточной культуры, но и активно участвовать в культурно-просветительной работе среди широких народных масс. До Великой Октябрьской социалистической революции подобного музея в России не существовало, предметы восточного искусства находились в частных коллекциях. После национализации всех музейных и частных собраний, составивших Государственный музейный фонд молодой Советской республики, стало возможным сосредоточить произведения восточного искусства в едином государственном собрании.

В научном архиве ГМИНВ сохранились документальные материалы, отражающие историю музея за этот период. Это разнообразный комплекс документов, в которых зафиксированы вопросы создания музея, комплектования его фондов, организации его деятельности как государственного учреждения, его реорганизации и др.

В статье раскрывается состав и содержание архивных документов по истории музея за 1919—1924 гг., когда музей существовал под названием Музея "Ars Asiatica".

#### Состав документов по истории ГМИНВ за 1919-1924 гг.

Документы за 1919-1924 гг. отложились в процессе делопроизводства музея. Позднее они были переданы в архив музея, где и хранятся до сего времени; за этот хронологический период сохранилось 36 документов, к которым относятся следующие виды документов:

1. Календарный план работы музея и программа работы музея.
2. Годовые отчеты о работе музея.
3. Годовые сметы расходов.
4. Протоколы совещаний вышестоящих организаций по вопросам реорганизации музея, изменения штатов сотрудников музея, утверждения плана работы музея.
5. Переписка с вышестоящими организациями по вопросам выделения помещения для музея, утверждения ученого совета музея, уведомления штатов сотрудников музея, передачи денежных средств в помощь пострадавшим от наводнения в Ленинграде в 1924 г. и т.п.
6. Положение о музее.
7. Историческая справка о музее.
8. Темы доклада главного хранителя на заседании Коллегии по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Народного Комиссариата Просвещения РСФСР (1920 г.).
9. Записка для путеводителя по музею.
10. Ведомость на входную плату за экскурсию на выставку "Искусство Востока" (1924 г.).
11. Отчет главного хранителя "О восточных вещах в первом Пролетарском музее" (1919 г.).
12. Списки сотрудников музея, справки о них.
13. Письмо-обращение в Научную Ассоциацию Востоковедения (1924 г.).
14. Анкеты информационного подотдела Главнауки.
15. Чертеж помещения музея.

Почти все документы являются рукописными подлинниками, и лишь на некоторых имеется указание их копииности. Все документы хорошо сохранились, большинство из них имеют делопроизводственный номер и дату. В процессе делопроизводства из документов были оформлены дела, внутри которых они расположены в хронологическом порядке. Дела подшиты в обложки, на обложке указаны номера описи, дела, название музея и структурной части, заголовок дела, количество листов в деле, крайние даты документов в деле.

Заголовки дел, составленные в 1940 г. (это видно из заверительной надписи на делах), не раскрывают полностью состав документов в делах. Например: "Материалы о работе музея "Ars Asiatica" за 1919-1922 гг. (история образования музея, сметы, отчеты)"<sup>3</sup>. Заголовки дел не отвечают требованиям современного архивоведения.

Листы в делах пронумерованы, в конце каждого имеются заверительные надписи с указанием количества листов в деле. Научно-справочный аппарат к документам представляет собой архивные описи дел, в которых указаны порядковый номер, заголовок, крайние даты и количество листов в деле.

Описи построены по хронологически-структурному принципу. Внутри структурной части дела расположены в порядке их значимости: годовые планы, годовые отчеты, годовые сметы, переписка и т.д.

Дела собраны в архивные связки, на которых имеются ярлыки с указанием названия архива, номера описи, крайних номеров дел в связках, даты дел в связках, номера связки. Степень использования этой документации очень незначительна.

#### Содержание документов по истории ГМИНВ за 1919-1924 гг.

Документы за этот период можно разделить на следующие группы:

Первая группа - документы, содержащие сведения об основании музея, задачах, функциях и структуре музея (положения о музее, историческая справка о музее, записка к путеводителю, тезисы доклада главного хранителя музея, отчет главного хранителя музея "О восточных вещах в первом Пролетарском музее").

Вторая группа - документы, отражающие основную деятельность музея (годовые сметы расходов, планы работ и отчеты о работе, переписка, протоколы, списки сотрудников, рабочие инструкции).

Самый ранний документ первой группы (он является рукописной копией) "Основание к Положению о музее Искусства Востока "Ars Asiatica" в Москве" датирован 24 июня 1919 г.

Основными задачами и функциями музея являются "привлечение интереса и удовлетворение потребностей ученых, художников, учащихся, техников и всякого рода специалистов", комплектование коллекции экспонатами "возможно высшего художественного качества", создание "специальной библиотеки из русских и иностранных



изданий" в целях ведения научной работы, организация и проведение "экскурсий и лекций научными сотрудниками музея на высоком научном уровне", а в будущем с расширением деятельности музея — организация "особого научно-просветительного бюро".

В "Основаниях" была разработана структура музея. Музей состоял из отделов Ближнего и Дальнего Востока. Сотрудники этих отделов должны были изучать и пропагандировать искусство таких стран как Иран, Индия, Турция, Китай, Корея, Япония, Индонезия, а также искусство народов Средней Азии и Закавказья<sup>4</sup>. Затем, в документе указывалось на необходимость выделения для музея "постоянного помещения и его устройства там"<sup>5</sup>.

"Научное основание Положения о музее Искусства Востока "Ars Asiatica" (рукописный подлинник) датировано 1921 г.<sup>6</sup> Оно составлено к плану-чертежу нового помещения, которое было решено отделить под музей в 1921 г. Это помещение находилось в здании бывшего музея Строгановского училища и состояло из 6 залов<sup>7</sup>. В основном, этот документ повторяет по содержанию первый, однако, в нем добавляются сведения о научно-художественном принципе создания экспозиций, экскурсий и лекций. В документе говорится, что "...демонстрируя посетителям свои коллекции, Музей стремится, чтобы впечатления художественного порядка не были нарушены или затемнены впечатлениями иного характера, как-то бытового, этнографического, религиозного, иконографического, археологического или какого-либо иного, могущего идти в противоречия с основными задачами музея. Это один из главных принципов музея..."<sup>8</sup>. Это очень важное заявление в период становления музейного дела в стране.

"Историческая справка", составленная первого сентября 1923 г. заведующим музеем Ф.В.Гогелем<sup>9</sup>, видимо, являлась черновым вариантом в "Программе работ на 1923-1924 гг."<sup>10</sup>. Однако, по содержанию эти два документа дополняют друг друга. В справке описана история переездов музея в различные помещения, показан состав коллекций музея, даны данные о посещаемости, площади и штате музея, а также сведения о первых выставках, организованных музеем.

Первоначально для музея было отведено помещение в здании б.Гиршмана у Красных ворот, "которое, однако, оказалось непригодным для хранения коллекций". Тогда было решено выделить помещение для музея в здании Исторического музея, куда он переехал в апреле-мае 1919 г.<sup>11</sup>. 22 сентября 1919 г. состоялось откры-

тие первой экспозиции музея в двух залах Исторического музея, "несмотря на тесноту, музей был открыт в течение осени и части зимы 1919 г. и весны и лета 1920 г.". Осенью 1919 г. в музее состоялось лекция по истории искусств Востока на курсах музееведения, а осенью 1920 г. "ввиду пополнения коллекций японских гравюр в музее была устроена небольшая выставка японской гравюры и по ней были прочитаны лекции"<sup>12</sup>. Посещаемость музея "доходила до 150-200 человек в день"<sup>13</sup>, что говорит о популярности его среди народных масс.

Более подробно деятельность музея в залах Исторического музея отражена в "Тезисах доклада главного хранителя музея Ф.В.Гогеля". Они являются рукописным подлинником<sup>14</sup> и написаны для выступления на заседании в Наркомпросе 6 апреля 1920 г. В тезисах подробно освещен вопрос о необходимости получения нормального помещения для музея, который не только не имел нормальных условий для экспозиции, но и не имел запасных помещений для работы по разбору поступающих коллекций, а также комнаты для научных сотрудников. Так, "значительная часть коллекций музея не может быть экспонирована за недостатком мест и заполняет нижние глухие части шкафов, верхние которых служат для экспозиции. Работу по разбору поступающих коллекций приходится вести в тех двух выставочных залах, тут же вести их регистрацию и описание, а затем, перед открытием музея, вещи, инвентари, документы приходится раскладывать по шкафам". Музей не только не мог выставить новые поступления для обзора, но даже "не в силах принимать новые поступления"<sup>15</sup>. При создании выставок "приходилось бы снимать вещи со стен, вынимать их из витрин и за счет убранного устраивать выставки с явным нарушением художественной целостности выставленных коллекций"<sup>16</sup>. В своем выступлении Ф.В.Гогель просил выделить "прилегающий к 2-м залам музея, 3-й зал Исторического музея"<sup>17</sup>.

В 1921 г. было принято новое решение "устроить музей" "Ars Asiatica" в здании бывшего музея Строгановского училища<sup>18</sup>, где ему должны были предоставить "...около 1250 кв. аршин, ... в том числе 6 выставочных залов и I выставочный зал-коридор о полуциркульным поворотом"<sup>19</sup>.

В "Программе работ на 1923-1924 гг." более подробно освещен переезд музея в здание бывшего музея Строгановского училища: "в течение второй половины 1922 г. и первой 1923 г. музей переводился туда... В настоящее время коллекции музея находятся в новом своем помещении, занимая лишь часть его, так как остальное еще до сих пор занимается фондами..."<sup>20</sup>.



"Записка для путеводаителя по музею" датирована 9 октября 1923 г. и является рукописным подлинником, в ней указано предполагаемое время открытия музея в здании бывшего музея Строгановского училища - весна 1924 г. <sup>21</sup>.

В исторической части "Программы работ музея Asia Asiatica на 1923-1924 гг." более полно описана история создания коллекций музея <sup>22</sup>. Так, осенью 1918 г. "начались приобретения для коллекций музея - по Ближнему Востоку - в антикварных магазинах и у частных лиц, причем, наиболее важным поступлением была коллекция К.Ф.Некрасова..., преимущественно из персидской керамики, причем наиболее древняя ее - часть - рейские фаянсы XII и XIII вв. ...". Вместе с тем, в то же время была начата работа по отбору для музея "предметов искусства Ближнего и Дальнего Востока из хранилищ фонда и бывшего музея Строгановского училища. Здесь главным источником... являлась коллекция К.С.Попова..., оттуда перешла в музей..., часть китайской и японской керамики, японская скульптура из дерева, изделия из твердых камней, китайская и японская бронза, лакированные изделия, эмаль перегородчатая и живописная и т.д. Из бывшего музея Строгановского училища перешли в музей... также предметы и Ближнего Востока - преимущественно изделия из металла и немного изразцов и персидских лаков" <sup>23</sup>. Зимой 1918-1919 гг. работа по отбору вещей в бывшем музее Строгановского училища протекала в трудных условиях при температуре ниже нуля градусов. К марту 1919 г. были получены отобранные коллекции и перевезены сначала в дом б.Гиршмана, а затем - в залы Исторического музея. Одновременно продолжалось пополнение коллекций... "значительные поступления... из коллекции Гавронского, приобретение коллекций А.П.Фаберже, - оба собрания Дальнего Востока, поступления через музейный отдел нескольких десятков ковров... поступление из Исторического музея части коллекции П.И.Шукина - ...предметы искусства Ближнего Востока - персидские миниатюры, ткани, персидские лаки..." <sup>24</sup>.

Отчет главного хранителя музея ф.В.Гогеля "О выставочных вещах в Первом Пролетарском музее" составлен на основании проведенного инспектирования первого Пролетарского музея в 1919 г. Этот документ является рукописным подлинником <sup>25</sup>. До открытия музея Искусств Востока комната восточного искусства в Первом Пролетарском музее "имела вид случайного скопления случайных вещей, тут стояли вещи персидские, китайские, японские рядом с ними расположены русские ларцы, русские прялки и ткани, все

стояло беспорядочно, на стенах были развешены картины европейской живописи". После открытия музея Искусств Востока "комната эта была коренным образом перестроена, появилось много новых вещей, предметы русского искусства и западная живопись были убраны, стены завешаны коврами, а всему устройству попытались придать характер цельности" <sup>26</sup>. Однако, экспозиция была создана на очень низком художественном уровне: "из всего количества выставленных вещей по крайней мере 90% не имеют не только музейной ценности, но лишены всякого художественного значения. Изобилуют не только вещи восточной совершенно новой рыночной работы, но есть даже много грубых европейских подделок востока,, Неумение устроителей разобраться в попавшем в их руки материале естественно сказалось и в размещении предметов и их группировки... Китайская и японская керамика выставлены на персидских и среднеазиатских тканях, персидское оружие развешено на китайских коврах..." <sup>27</sup>.

Далее в отчете говорится, что "с одной стороны, центральные музей, обслуживаемые специалистами, ведут свою работу дела музейного строительства, стремясь представить широким народным массам искусство в его лучших, наиболее характерных типичных чертах, и наряду с этим развивают свою деятельность другие музеи, действуя в совершенно обратном направлении, принимая и опошляя представление об искусстве. В целях художественного просвещения народных масс, в целях художественного воспитания всего народа следовало бы обратить самое серьезное внимание на деятельность пролетарских музеев и согласовать их работу с общей музейной политикой" <sup>28</sup>.

Таким образом, в этих документах нашла отражение интересная для своего времени тенденция к художественному принципу эконирования. Главной задачей в своей деятельности музей видел в эстетическом воспитании народных масс на уникальных памятниках искусства народов Востока.

Как мы уже говорили, вторую группу документов составляют годовые сметы расходов, планы работы музея, отчеты о работе музея и пояснительные записки к ним. В нее также входят переписка с вышестоящими организациями и другими научными и культурно-просветительными учреждениями, протоколы различных заседаний, списки сотрудников музея, анкеты, рабочие инструкции, счет на входную плату за экскурсию.

Эта документация образовалась в процессе делопроизводства музея за 1919-1924 гг. в количестве 32 документов. Она наиболее



полно отражает все стороны деятельности музея за этот период.

За 1920, 1921, 1923 и 1924 гг. сохранились годовые сметы расходов по музею, они являются основной планово-финансовой документацией. Сметы за 1920 и 1921 гг. — заверенные копии, сметы за 1923 и 1924 гг. — рукописные подлинники.

К годовой смете расходов по музею на 1920 г. имеется пояснительная записка, которая раскрывает основные графы сметы<sup>29</sup>, к годовой смете расходов по музею на 1921 г. приложен чертеж помещения музея<sup>30</sup>.

Во всех названных документах даются сведения о комплектовании музейных коллекций и планируемой организации экспедиций в Среднюю Азию, Крым и Кавказ<sup>31</sup>. На эти виды работ в 1920 г. запланировано 1500000 руб.<sup>32</sup>. В 1921 г. на комплектование коллекций предполагалось израсходовать 30000000 руб. Для пополнения коллекции музея в 1923 г. было выделено 2000 руб.<sup>33</sup>, а в 1924 г. — 200000 руб.<sup>33</sup>.

В музее постоянно велась работа по комплектованию библиотеки изданиями по искусству для научной работы. Для этих нужд было запланировано выделить в 1920 г. 600000 руб.<sup>34</sup>, в 1921 г. — 1880000 руб.<sup>35</sup>, в 1923 г. — 750 руб.<sup>36</sup>, в 1924 г. — 750 руб.<sup>37</sup>.

Как видно из смет на 1920, 1921, 1923 и 1924 гг., большое значение придавалось просветительской работе. Сюда входили "лекции при музее по искусству, издание путеводителей, каталогов, брошюр, плакатов и пособий, организация выставок". В 1920 г. на просветительскую работу планировалось израсходовать 550000 руб.<sup>38</sup>, в 1921 г. — 3900000 руб.<sup>39</sup>, в 1923 г. — 1300 руб.<sup>40</sup>, в 1924 г. — 80000 руб.<sup>41</sup>.

Смета за 1920 г. дает сведения о создании "фотографического архива", т.е. образования фототеки по искусству Востока при музее. Для этих работ испрашивалась сумма в 400000 руб., а для приобретения "фотографического аппарата со всеми принадлежностями — 40000 руб."<sup>42</sup>. На комплектование фототеки в 1921 г. планировалось выделить 3000000 руб. (предполагалось сфотографировать 500 экспонатов), в 1923 г. — 500 руб.<sup>43</sup>, в 1924 г. — 30000 руб.<sup>44</sup>.

Отдельные пункты документов посвящены расходам на "библиографические работы". Так, в 1920 г. планировалось составление библиографии по искусству Востока с извлечениями из трудов, хранящихся в центральных столичных библиотеках, с составлением по-

\* Денежные единицы соответствуют денежным курсам того времени.

дробного карточного каталога по библиографии искусства Востока — 250000 руб. На приобретение пособий для библиографических работ, каталогов, изданий по библиографии и т.д. — 75000 руб.<sup>45</sup>.

По смете за 1921 г. было намечено провести научную каталогизацию и инвентаризацию "3000 предметов по 1000 руб. за составление карточки в 3-х экземплярах...".

Показателен тот факт, что буквально с первых лет основания музея его сотрудники беспокоит сохранность и продолжительность жизни экспонатов. Так, например, по смете расходов за 1924 г. в музее в то время имелось в наличии 100 ковров, которые нужно было подвергать чистке и предохранять от порчи, "а также произвести реставрацию 40 ковров и 18 тканей". На эту работу планировалась сумма из расчета "...на реставрацию каждого ковра... 15000 руб. и расход на реставрацию тканей 12000 руб."<sup>46</sup>. В 1923 г. на реставрационную деятельность было запланировано 1000 руб.<sup>47</sup>.

Остальные статьи этих финансовых документов отражают сложные условия жизни музея — отсутствие помещения, теснота, нехватка обслуживающего персонала, недостаток оборудования, тяжелые условия труда, совершенная непригодность хранильских помещений и т.д. Достаточно привести несколько примеров. Так, в 1921 г. планировалось расходы на оборудование шести залов музея в новом помещении в доме б.Сорокоумовского в Лермонтовском переулке в сумме 9000000 руб.<sup>48</sup>. К этой смете расходов на 1921 г. приложен чертеж нового помещения музея, выполненный чернилами<sup>49</sup>. Однако, музей так и не переехал в это помещение.

Смета расходов на 1923 г. составлена для деятельности музея в новом помещении в здании бывшего музея Строгановского училища<sup>50</sup>. Поэтому наиболее полно отражены в смете сведения о расходах на ремонт и оборудование нового помещения<sup>51</sup>. Так, в смете говорится: "В настоящее время музей переведен в помещение бывшего музея Строгановского училища, где ему предстоит быть вторично развернутым... Стены помещения в значительной мере порчены выдергиванием крючков и гвоздей, местами облупилась и испорчена краска... В помещении огромное количество крыс, проносящихся туда из подвалов, крысы... опрокидывают мелкие вещи, грызут вещи и мебель и засоряют помещение, необходимы срочные меры для их истребления"<sup>52</sup>. В таких тяжелых условиях оказалась музей и, чтобы ликвидировать эти недостатки, в смете запланированы расходы на "починку дверных замков, ветавку и заделку стекол... 25 руб., ...очистку помещения... 300 руб."<sup>53</sup>.



К этой документации примыкают годовые планы и отчеты о работе музея. Сохранились календарный план работы музея на 1923-1924 гг.<sup>54</sup>, годовые отчеты по основной деятельности музея за 1922-1923 гг.<sup>55</sup> и 1923-1924 гг.<sup>56</sup>.

Эти документы датированы; план работы является заверенной копией, годовой отчет за 1922-1923 гг. - рукописным подлинником, а годовой отчет за 1923-1924 гг. - заверенной копией.

"Отчет музея Искусств Востока *"Ars Asiatica"* за 1922-1923 гг." датирован 13 февраля 1924 г.<sup>57</sup>. Этот документ является ценным источником по истории музея за 1922-1923 гг., так как за 1922 г. не сохранилось ни годовой сметы расходов по музею, ни годового плана работы музея.

В течение 1922-1923 гг. проводилась работа по комплектованию музейных коллекций, за это время поступило 85 экспонатов, из них по отделу Ближнего Востока - 22, по отделу Дальнего Востока - 63. Эти произведения искусства были переданы в музей из Первого Пролетарского музея и хранилищ Государственного музейного фонда, передачи экспонатов из музея Искусств Востока в другие учреждения не было<sup>58</sup>.

В течение II полугодия 1922 и I полугодия 1923 гг. музей осуществлял переезд в отведенное для него помещение в здании бывшего музея Строгановского училища. Сотрудники музея демонтировали экспозицию, упаковывали и распаковывали вещи, занимались монтажом и расстановкой витрин. Параллельно музей разворачивался в двух новых залах. Проводилась работа по разборке и систематизации коллекций музея с подготовкой их к экспозиции, а также осуществлялась научная работа по изучению музейных коллекций, составлению карточного каталога арабских и персидских рукописей<sup>59</sup>.

"Календарный план работы музея *"Ars Asiatica"* на 1923-1924 гг." датирован 3 октября 1923 г. Он составлен на период с октября 1923 г. по октябрь 1924 г. и разбит на четыре квартала, внутри разделов (кварталов) дано краткое описание различных видов музейной работы, в которую входят прием коллекций из хранилищ Государственного музейного фонда и других московских музеев, командировка в Петроград двух сотрудников для получения коллекций из Петроградских хранилищ, продолжение работы по составлению карточного каталога, проверка наличия и сохранности музейных коллекций.

В "Примечаниях" указывалось, что осуществление подобной работы возможно при наличии двух условий, а именно "своевременного освобождения залов, занимаемых отделением Государственного фонда, - часть (2 зала) должны быть освобождены к I января 1924 г., а остальные - к I апреля 1924 г. ..." и "увеличение штатов музея... и в первую очередь немедленно предоставить музею одного технического сотрудника, без чего работа хранителей становится совершенно непосильной..."<sup>60</sup>.

"Годовой отчет музея Искусств Востока *"Ars Asiatica"* за 1923-1924 гг." датирован 22 декабря 1924 г.<sup>61</sup>. Он составлен в форме развернутых ответов на 54 вопроса анкеты Главнауки.

Структура музея в 1924 г. не изменилась и состояла из двух отделов Ближнего и Дальнего Востока, в музее работало три научных сотрудника, однако в него поступили на работу два "сверхштатных сотрудника"<sup>62</sup>. В дальнейшем расширении штата было отказано, что приводило к трудностям в работе, а именно в обслуживании четырех залов, кассы и входа во время открытия музея для посетителей.

Помещение музеячислялось в 273,50 м<sup>2</sup>, из которых под экспозицию было занято 243,50 м<sup>2</sup> и 30 м<sup>2</sup> под запасники, т.е. три полутемных экспозиционных зала и одна комната, служащая одновременно и фондом и рабочим кабинетом для научных сотрудников<sup>63</sup>.

В этом помещении в 1924 г. была открыта "выставка искусства Востока", в отчете имеется детальное описание ее экспозиций по залам<sup>64</sup>. Всего на этой выставке было экспонировано 944 предмета восточного искусства, из которых 889 - из коллекции музея, а 55 - из московских музеев (Исторического музея, Музея Новой Западной живописи). Выставка вызвала положительный отклик в печати<sup>65</sup>. Экскурсии по выставке проводились сотрудниками музея с 25 мая 1924 г. В отчете приведены данные о количестве экскурсий, экскурсантов и отдельных посетителей выставки по месяцам: с мая по сентябрь 1924 г. было проведено 23 экскурсии (из них 10 бесплатных), музей посетили 472 экскурсанта и 2705 отдельных посетителей; с октября по декабрь этого года - 24 экскурсии, с экспозицией познакомилось 481 экскурсант и 1191 отдельных посетителей.

По социальному составу среди экскурсантов были рабочие и служащие текстильной и металлургической отраслей, местного комитета профсоюза Соработников, Наркомата путей сообщения, красногвардейцы, учащиеся Института Востоковедения, Вхутема-



са и т.д. 66. Музей посещали специалисты, занимающиеся востоковедением, которые изучали коллекции музея 67. В отчете дан подробный анализ целей экскурсии для разных социальных групп посетителей 68.

За отчетный период из-за трудных условий с помещением при музее лекции не читались, однако 31 мая 1924 г. заведующий музеем Ф.В.Гогель прочитал лекцию о японской цветной гравюре для 30 студентов Вкутемаца 69. В отчете указывалось, что "лекции могли бы читаться в виде систематических циклов самими сотрудниками музея с иллюстрацией лекций коллекциями музея" при наличии нормальных условий для работы. Коллекции музея были использованы и для семинаров по восточному искусству, которые проводились в музее для студентов Московского Университета профессором Б.П.Денике 70.

По издательской деятельности к выставке 25 мая 1924 г. был выпущен путеводитель на 17 страницах 71.

Учет поступлений и музейных коллекций велся по инвентарным книгам, которые были начаты в 1919 г. Таких книг в музее имелось три: по отделам Дальнего и Ближнего Востока и по хозяйственной части. В течение отчетного периода коллекции музея значительно пополнялись "...так на I октября 1923 г. инвентарных номеров по первой книге - 1836, по второй - 795, по третьей - 17, всего 2648, а на I октября 1924 г. по первой книге - 1909, по второй - 838, по третьей - 50, всего - 2797" 72.

В отчете отражена история переезда музея в новое помещение и проект присоединения музея к Музею изящных искусств на правах отделения. С предоставлением помещения, однако, это решение окончательно не было утверждено, в то же время в предназначенное помещение в здании бывшего музея Строгановского училища въехал Музей Живописной культуры 73. Таким образом, музей Искусств Востока получал только часть из отведенного для него помещения, что вызвало значительные трудности в выполнении плана работы на 1923-1924 гг.

В 1924 г. музей наладил связь с Научной Ассоциацией Востоковедения при ЦИК СССР, которая вынесла решение "о необходимости сохранения музея, поддержании и развитии его деятельности" и направила в музейный отдел обращение, в котором было указано на "научное, культурное, а также политическое значение существования музея". Это было сделано в то время, когда в музейном отделе обсуждался вопрос "о нелогичности существования музея" и

разделении его коллекций между Оружейной Палатой, Музеем Фарфора и Музеем Мебели.

Решение этого вопроса было передано в Академию Истории материальной культуры, где на "соединенном заседании комиссией искусства, быта и археологии от 3 июля 1924 г. ... постановили: 1) желательное сохранение Музея "Ars Asiatica" как самостоятельного музейного организма; 2) для успешного дальнейшего роста музея необходимо углубление и уточнение его научного плана и методов собирательства" 74.

Исходя из этого решения, музей проводит работу по созданию ученого совета. Заведующий музеем обратился к ряду специалистов в области востоковедения с предложением войти в состав организруемого музеем ученого совета из 8 членов: председателя - члена Президиума Научной Ассоциации Востоковедения профессора И.Н.Бороздина, членов Президиума Ассоциации В.А.Гурко - Кряжина, академика Ф.И.Шмигта, профессора Б.П.Денике, сотрудников музея Ф.В.Гогеля, М.М.Попова, художника В.М.Мидлера, архитектора Б.Н.Засныкина. Данный состав совета был представлен на утверждение в музейный отдел, который предложил ввести в его состав двух представителей от отдела - Н.Г.Машковцева и Д.Д.Иванова. В этом дополненном составе музей и представил совет на утверждение в музейный отдел II июля 1924 г. Однако, он не был утвержден. Тогда 17 ноября 1924 г. музей вторично обратился в музейный отдел, но ответа не последовало 75. Тогда же, в ноябре-декабре 1924 г. над музеем опять нависла угроза реорганизации.

За 1923-1924 гг. в архиве ГМИИВ сохранилась переписка с музейным отделом Главнауки, Научной Ассоциацией Востоковедения, Российским Историческим музеем. К переписке примыкают по содержанию выписки из протоколов заседаний комиссии по археологии, быту и искусству Московской секции Российской Академии Истории материальной культуры и комиссия Объединенного местного комитета Главнауки, рабочие инструкции, списки сотрудников музея и счет на входную плату за экскурсию МГОПС за первую половину декабря 1924 г. на выставку "Искусство Востока", форма годового отчета за 1923-1924 гг. 76.

Эти документальные материалы по количественному составу насчитывают 21 документ.

Переписка с музейным отделом Главнауки об утверждении состава ученого совета состоит из двух писем - представлений от II июля и 17 ноября 1924 г.; первый документ представляет собой печатную копию, второй документ - рукописную копию 77.



Письмо от 11 июля 1924 г. содержит представление на утверждение состава ученого совета музея в количестве 10 человек <sup>78</sup>.

В письме от 17 ноября 1924 г. содержится вторичное представление на утверждение состава ученого совета музея в прежнем варианте <sup>79</sup>.

Переписка с музейным отделом о штате музея состоит из двух телефонограмм от 6 сентября 1923 г. и 22 сентября 1924 г. <sup>80</sup>, списков сотрудников музея от 7 сентября 1923 г. <sup>81</sup>, 23 октября 1923 г. <sup>82</sup> и 19 декабря 1924 г. <sup>83</sup> и рабочей инструкции на сотрудников музея от 25 сентября 1924 г. <sup>84</sup>. Все документы являются рукописными и печатными подлинниками. Из переписки можно узнать о численности штата музея, стаже работы сотрудников и распределении должностных обязанностей между сотрудниками музея. Так, штат музея в 1923 и 1924 гг. включался тремя сотрудниками: основатель музея Ф.В. Гогель, работавший в музее с момента его основания (ноябрь 1918 г.), заместитель заведующего музеем М.М. Попов, работавший в музее с апреля 1919 г., и научный сотрудник Р.П. Дмитриенко, работавшая в музее с апреля 1920 г. <sup>85</sup>. Должностные обязанности распределялись между сотрудниками музея следующим образом — заведующий музеем осуществлял "общее наблюдение за работой", заведование отделом Дальнего Востока, экспертизу поступающих в музей вещей, их инвентаризацию и каталогизацию, чтение эпизодических лекций при музее"; заместитель заведующего музеем осуществлял "заведование отделом Ближнего Востока, экспертизу поступающих в музей вещей, их инвентаризацию и каталогизацию" <sup>86</sup>; научный сотрудник осуществлял "инвентаризацию и каталогизацию под руководством заведующих отделами, каталогизацию библиотеки музея, научно-просветительную деятельность — руководство экскурсиями по музею, техническую работу по поддержанию чистоты". Из-за отсутствия технического персонала все сотрудники музея выполняли все виды технической работы: "передвижение витрин, переноска вещей, текущая чистка коллекций, дежурство и охрана выставочных залов при посещении" <sup>87</sup>. Для нормального функционирования музея требовались дополнительно четыре штатные единицы: ученый секретарь, научный сотрудник и два технических сотрудника <sup>88</sup>. Вопрос о расширении штата музея неоднократно ставился заведующим музеем Ф.В. Гогелем перед руководством музейного отдела Главнауки, что нашло отражение в рассмотренной выше документации.

Из переписки с другими культурно-просветительными учреждениями за тот период сохранилось письмо Исторического музея от

2 октября 1924 г., в котором содержится просьба вернуть 15 древних восточных тканей, переданных в музей Искусств Востока во временное пользование <sup>89</sup>.

Сохранилось сопроводительное письмо в Хозяйственное управление Главнауки от 15 декабря 1924 г., в котором представлялась денежная сумма, полученная от посещения выставки "Искусство Востока" 30 ноября 1924 г. и переданная в помощь пострадавшим от наводнения жителям Ленинграда <sup>90</sup>.

В переписке с музейным отделом Главнауки отложился такой документ как "Счет на входную плату за экскурсии МГОС за I половину декабря 1924 г. на выставку "Искусство Востока" от 16 декабря 1924 г. Документ является рукописным подлинником и содержит сведения о наименованиях профессиональных союзов, заказавших экскурсии, даты проведения экскурсий, стоимость билета, общая стоимость проведенных экскурсий <sup>91</sup>.

Итак, если обобщить все сведения, которые заключают в себе документы по истории музея за 1919–1924 гг., можно проследить историю создания музея и путь его становления как культурно-просветительного учреждения в процессе формирования музейной системы в стране, изучить возникновение и комплектование музейных фондов, отметить его финансовую деятельность, получить сведения о видах музейных работ, о первых экспозициях и выставках. Эти архивные документы дают исчерпывающие сведения о первых сотрудниках музея и условиях их труда, о переиздаче музея в различные здания, о проекте реорганизации музея.

Документальные материалы по истории музея за 1919–1924 гг. являются ценным источником как по изучению истории музея, так и по изучению истории создания музеев в СССР.

#### Примечания

- 1 Архив ГМИНВ, оп. I, д. 7, л. 15.
- 2 Охрана памятников истории и культуры. Сборник документов. М., 1973, с. 6, 14–40.
- 3 Архив ГМИНВ, оп. 2, д. I–а.
- 4 Там же, л. 2.
- 5 Там же, л. 2 об.
- 6 Там же, оп. 2, д. I–а, л. 25–26.



- 7 Там же, л. 24.  
8 Там же, л. 26.  
9 Там же, оп. I, д. I, л. I5-I7.  
10 Там же, л. I8-2I.  
II Там же, л. I5.  
I2 Там же, л. I5 об.  
I3 Там же, л. I6 об.  
I4 Архив ГМИНВ, оп. 2, д. I-a.  
I5 Там же, л. 3.  
I6 Там же, л. 2-2 об.  
I7 Там же, л. 4.  
I8 Там же, оп. I, д. I, л. I5.  
I9 Там же, л. I7.  
20 Там же, л. I9.  
2I Там же, л. 28.  
22 Там же, л. I8-I9.  
23 Там же, л. I8.  
24 Там же, л. I8 об.  
25 Архив ГМИНВ, оп. 2, д. I-a, л. 5-6.  
26 Там же, л. 5.  
27 Там же, л. 5-5 об.  
28 Там же, л. 6-6 об.  
29 Архив ГМИНВ, оп. 2, д. I-a, л. 9.  
30 Там же, л. 24.  
3I Там же, л. 7.  
32 Там же, оп. I, д. I, л. 6.  
33 Там же, л. II об.  
34 Там же, оп. 2, д. I-a, л. 7 об.  
35 Там же, л. I7.  
36 Там же, оп. I, д. I, л. 6.  
37 Там же, л. I2 об.  
38 Там же, оп. 2, д. I-a, л. 7 об.  
39 Там же, л. I6.  
40 Там же, оп. I, д. I, л. 5 об.  
4I Там же, л. II об.  
42 Там же, оп. 2, д. I-a, л. 7 об.  
43 Там же, оп. I, д. I, л. 5 об.  
44 Там же, л. I2 об.  
45 Там же, оп. 2, д. I-a, л. 7 об.  
46 Там же, л. I5.

- 47 Там же, оп. I, д. I, л. 5 об.  
48 Там же, оп. 2, д. I-a, л. 20-2I.  
49 Там же, л. 24.  
50 Там же, л. 2.  
5I Там же, л. I-3.  
52 Там же, оп. I, д. I, л. 2.  
53 Там же, л. 2 об.  
54 Там же, л. I4.  
55 Там же, л. 22-25.  
56 Там же, оп. 2, д. I-б, л. 9-2I.  
57 Там же, оп. I, д. I, л. 22.  
58 Там же, л. 22 об.  
59 Архив ГМИНВ, оп. I, д. I, л. 23.  
60 Там же, л. I4.  
6I Архив ГМИНВ, оп. 2, д. I-б, л. 9-2I.  
62 Там же, л. 9.  
63 Там же, л. IO.  
64 Там же, л. II-I2.  
65 Там же, л. I2.  
66 Там же, л. I8.  
67 Там же, л. I9.  
68 Там же, л. I8.  
69 Там же, л. 2I.  
70 Там же, л. I9.  
7I Там же, л. 20.  
72 Там же, л. I2.  
73 Там же, л. I3.  
74 Там же, л. I4.  
75 Там же, л. I5.  
76 Там же, оп. I, д. I-2.  
77 Там же, оп. I, д. 2, л. 2, 9.  
78 Там же, л. 2.  
79 Там же, л. 9.  
80 Там же, л. 3.  
8I Там же, д. I, л. 27.  
82 Там же, л. 28.  
83 Там же, д. 2, л. I4-I5.  
84 Там же, л. 4-5.  
85 Там же, д. I, л. 27.

- 86 Там же, л. 2, л. 4.  
87 Там же, л. 4 об.  
88 Там же, л. 5, л. 14-15.  
89 Там же, л. 6.  
90 Там же, л. II.  
91 Там же, л. 12.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА  
В 1983 году

Деятельность Государственного музея искусства народов Востока в 1983 г. была связана как с работой в старом здании на улице Обуха, 16, так и с продолжением подготовки к переезду в новое здание музея, расположенное на Суворовском бульваре, 12а. В старом помещении продолжали функционировать четыре постоянные экспозиции, посвященные искусству Китая, Японии, Индии и творчеству Н.К.Рериха. В выставочных залах в течении 1983 г. организовано 15 выставок, пять из которых познакомили посетителей с искусством народов Советского Востока. Показывая свои коллекции, музей "открыл" 1983 год выставкой "Туркменский ковер", где были показаны наиболее ценные, а зачастую и уникальные произведения искусства. По сравнению с первой выставкой туркменских ковров, которая демонстрировалась в залах музея в 1927 г., эта экспозиция была более представительной. Совместно с другими художественными музеями Государственный музей искусства народов Востока организовал несколько выставок, посвященных творчеству отдельных мастеров - дагестанского ювелира Р.Алиханова и армянского художника М.Петросяна. Кроме того, москвичи смогли увидеть произведения самодеятельных художников Армении. Возвращаясь к теме "Русские художники о Востоке", музей показал выставку "Восток в творчестве В.Фаворского". Большой интерес вызвала экспозиция "Шедевры древнего и средневекового искусства Таджикистана", в организации которой принял участие Институт востоковедения АН СССР, Институт истории им. А.Дониша АН Таджикской ССР и Государственный Эрмитаж. Таким образом, музей продолжает традицию показа лучших археологических коллекций по искусству Средней Азии.

Среди выставок, посвященных искусству народов зарубежного Востока, следует отметить такие интересные экспозиции, как "Лахи



Бирмы", "Куклы и национальная игрушка Японии", "Классическое искусство Кореи", "Живопись Сюй Бэйхуна", "Творчество пакистанской художницы Парвин Али", "Нгуен Фан Тянь. Живопись по шелку".

Большое внимание уделялось подготовке выставок 1984–1985 гг. Часть из них связана с юбилеями республик ("Декоративно-прикладное искусство Киргизии XIX–XX вв.") и отдельных художников ("Творчество Н.К.Рериха и С.Н.Рериха"), другие носят проблемный характер ("Маска в традиционной культуре", "Бронзовая скульптура Центральной и Восточной Азии", "Средневековая фреска Грузии").

Научно-исследовательская деятельность была направлена на обработку музейного собрания, его публикацию и пропаганду.

Проводилась каталогизация музейных коллекций. Всего в работе находилось 15 каталогов. Ведущие научные сотрудники разрабатывали крупные монографические темы, две из которых закончены и прошли обсуждение на Ученом Совете. Это монография М.Б.Мясной "Творчество А.Волкова и традиционная культура Средней Азии" и Ю.А.Широкова "Художественные традиции в искусстве чукчей и азиатских эскимосов". Многие сотрудники работали над статьями, которые составили основу нашего ежегодника "Научные сообщения ИМИНВ".

Успешно выступил музей на конференциях "Страны Северо-Восточной Африки и Красноморского бассейна" (ИВ АН СССР), "Сергеевские чтения" (МГУ), принял участие в Международной конференции по искусству восточного ковра (Баку), во II Всесоюзной конференции молодых востоковедов (Баку), в конференции "Проблемы интерпретации древнего и средневекового индийского текста" (ЛЮ ИВ АН СССР) (Ленинград), в выездной сессии Научного Совета АН СССР по проблемам Африки на тему: "История культуры народов Африки. Проблемы культурного и научного строительства в Африке на современном этапе" (Ленинград). Кроме того, совместно с ИВ АН СССР музей организовал Всесоюзную конференцию "Бактрия–Тохаристан на древнем и средневековом Востоке", на которой с докладами выступили ведущие специалисты из Москвы, Ленинграда, Душанбе, Ашхабада, Ташкента.

В конце года вышел из печати сборник материалов конференции "Искусство и культура Монголии и Центральной Азии".

По-прежнему плодотворно работали экспедиции музея. Всего в 1983 г. музей провел шесть экспедиций, четыре из которых – археологические. Самой крупной из них является Кавказская археологическая экспедиция, которая продолжала работы на территории

Адыгейской АО. За полевой сезон 1983 г. было раскопано 17 курганов и около 200 погребений в грунтовом могильнике VI–IV вв. до н.э. Окончены раскопки могильника VIII–VII вв. до н.э. на р. Фарс, начаты раскопки двух городищ меотского времени и поселение эпохи бронзы. Велись раскопки на Кара-тепе в Старом Термезе, где открыты новые образцы скульптуры и живописи. Кроме того, музей начал работать в составе Бухарской комплексной археологической экспедиции (совместно с ИА АН УзССР) в Пайкенде; одним из крупнейших городищ Средней Азии. Также как и в прежние годы музей принимал участие в работах советско-монгольской историко-культурной экспедиции.

Состоялись две экспедиции по выявлению и приобретению произведений народного декоративно-прикладного искусства в республиках Советского Востока. Одна из них обследовала самую южную часть Киргизии – Алайский район. Несомненной удачей экспедиции можно считать приобретение двух войлочных панно, украшенных вышивкой, серьги, браслеты, наголовные и наконечники украшений, мелкие ворсовые изделия, коллекцию традиционных вышивок XIX–XX вв. Вторая экспедиция работала в г.Алма-Ата и некоторых районах Алма-Атинской области, собирая произведения традиционного декоративно-прикладного искусства уйгуров. Большой интерес представляет приобретенная экспедицией серия ювелирных украшений из золота и серебра, уникальный шелковый ковер с изображением трех птиц, редкие молитвенные коврики.

Важной областью деятельности оставалась научная пропаганда искусства. Как и в прежние годы основными формами работы здесь было чтение лекций и проведение экскурсий. Часть лекций читалась в воскресном лектории и лектории "Наши субботы". Согласно плану работы проводились встречи с художниками, деятелями культуры и искусства, семинарские занятия с учащимися художественных училищ, дни "открытых дверей".

Особое внимание уделялось учетно-хранительской работе. С целью улучшения условий хранения под фонды были выделены дополнительные площади. Кроме того, проводилась сверка наличия, инвентаризация и переинвентаризация музейного собрания.

Важнейшие вопросы жизни музея были предметом обсуждения Ученого Совета.

## Х р о н и к а

- 18 декабря 1982 г. - работала выставка "Туркменский ковер"  
 II февраля 1983 г.
- 14 января - 15 июля - работала выставка "Лаки Бирмы"  
 27 января - 10 февраля - работала выставка "Творчество современных индийских художников" (дар И.И.Шептуновой)
- 29 января - доклад С.Я.Берзиной "Мероитские наемники серы" на Всесоюзной конференции "Сергеевские чтения" (МГУ)
- 17 февраля - 3 мая - работала выставка "Самодельные художники Армении"
- 24 марта - 18 мая - работала выставка "Творчество Парвин Али"
- 24 апреля - доклад П.Д.Сахарова "Генезис мифа о Харешчандре" на конференции "Проблемы интерпретации древнего и средневекового индийского текста" (ЛО ИВ АН СССР)
- 27-28 апреля - состоялся Ученый Совет, посвященный научной сессии по итогам работ за 1982 г. С докладами выступили Н.П.Чукина, С.Я.Берзина, П.А.Кущенков, И.Ю.Алексеева, В.Е.Войтов, Е.С.Львова, Ю.А.Широков, Д.А.Чирков, П.Д.Сахаров, С.Г.Щадрин, Л.А.Шмотикова
- 15 мая - доклад С.Я.Берзиной "Миланский папирус 40" на XII Всесоюзной конференции "Страны Северо-Восточной Африки и Красноморского бассейна в древности и раннем средневековье" (ИВ АН СССР)
- 23 мая - доклад С.Я.Берзиной "Соголон, мать Сундиаты. Эпос, петроглиф, маска" на выездной сессии Научного Совета АН СССР по проблемам Африки на тему: "История культуры народов Африки. Проблемы культурного и научно-
- го строительства в Африке на современном этапе" (Ленинград)
- доклад О.В.Румянцевой "Н.К.Рерих и Восток" на вечере, посвященном 30-летию экспедиции Рерихов в Центральную Азию, организованном Всесоюзной ассоциацией востоковедов (Мооква, Политехнический музей)
- 26 мая - сообщение И.Ю.Алексеевой "Об эволюции суфийской поэтической образности в фарсоязычной лирике XI-XIII вв." на II Всесоюзной конференции молодых востоковедов (Баку)
- 3 июня - 22 августа - работала выставка "Куклы и национальная игрушка Японии"
- 16 июня - состоялось заседание Ученого Совета на тему: "План работы ГМИНВ за 1983 г."
- 30 июня - 22 октября - работала археологическая экспедиция в Адигейской АО Краснодарского края (начальник экспедиции А.М.Леосков)
- 1 июля - состоялось рабочее заседание отдела Южной Азии, проведенное совместно с кабинетом Н.К.Рериха, посвященное 60-летию экспедиции Рерихов в Центральную Азию
- 8 июля - 19 августа - Музей принимал участие в работах советско-монгольской историко-культурной экспедиции. Музей представлял В.Е.Войтов
- 20 июля - 9 августа - работала выставка "Нгуен Фан Тянь. Живопись по шелку"
- 1 августа - 6 октября - работал Пайкентский археологический отряд в составе Бухарской комплексной археологической экспедиции. От музея в работе экспедиции принимал участие А.И.Наймарк (начальник отряда) и Н.Ю.Вишневецкая
- 18 августа - 15 сентября - работала выставка произведений Р.Бахаукаджи



- 5 сентября - доклад Л.Г.Бересневой "К вопросу об изучении коллекции туркменских ковров в собрании ГМИНВ" (на Международной конференции по искусству во-сточного ковра) (Баку)
- 7-22 сентября - работала выставка "Классическое искусство Кореи"
- 7 сентября - 15 октября - работала выставка "Творчество М.Петросяна"
- 27 сентября - 15 ноября - работала выставка "Творчество Сюй Вэйхуна"
- 5 октября - 5 ноября - состоялась археологическая экспедиция на Кара-тепе в Старый Термез. От музея в работах экспедиции принимал участие П.А.Купцов
- 10-28 октября - состоялась экспедиция по выявлению и приобретению произведений народного декоративно-прикладного искусства в Алайский район Киргизской ССР в составе Н.С.Сычевой (начальник экспедиции), М.Б.Мясиной и А.И.Юсуповой
- 28 октября - 18 декабря - работала выставка "Восток в творчестве В.Фаворского"
- 4 ноября - 19 декабря - работала выставка "Творчество Р.Алиханова"
- 2-22 декабря - состоялась экспедиция по выявлению и приобретению произведений народного декоративно-прикладного искусства в г.Алма-Ата и Алма-Атинскую область Казахской ССР в составе В.А.Коренько (начальник экспедиции) и В.Е.Войтова
- 15 декабря - состоялось заседание Ученого Совета, на котором обсуждалась монография М.Б.Мясиной "Творчество А.Волкова и традиционная культура Средней Азии" и монография Ю.А.Широкова "Художественные традиции в искусстве чукчей и азиатских эскимосов",

22 декабря

а также утверждалась тема монографии Т.Е.Шустовой "Современное лаковое искусство Бирмы"

- доклад Н.Ю.Вишневокой "Космологическая композиция на сосуде с городища Джигербент" на Всесоюзной конференции "Бактрия - Тохаристан на древнем и средневековом Востоке" (ГМИНВ)

23 декабря

- доклад С.Я.Берзиной "Две гностические геммы из Средней Азии" на конференции "Бактрия - Тохаристан на древнем и средневековом Востоке" (ГМИНВ)

27 декабря 1983 г. -

28 мая 1984 г.

- работала выставка "Шедевры древнего и средневекового искусства Таджикистана"

## БРОНЗОВАЯ ЧАША ИЗ ЧЕТВЕРТОГО УЛЯПСКОГО КУРГАНА

В 1982 г. в Краснодарском крае близ аула Уляп проводились работы археологической экспедицией ГМИНВ под руководством доктора исторических наук А. М. Леокова. При раскопках четвертого Уляпского кургана в одном из скоплений была обнаружена бронзовая чаша с кольцом для подвешивания<sup>1,2</sup>. Она имеет полушарообразную форму и плоский гладкий край, слегка утолщенный и выступающий наружу небольшой закраиной, чуть ниже которой по внешней стороне сосуда проходит врезной поясок. К дну сосуда был припаян литой кольцеобразный поддон, а к краю — втулка, в которую вдето круглое, четырехгранное в сечении кольцо для подвешивания. Под кольцом расположена хорошо сохранившаяся пластинка в виде II-лепестковой пальметки, обращенной вниз, которая также была припаяна к стенке сосуда. Она служила не только элементом декора: во-первых, она увеличивает площадь, а следовательно, и надежность прикрепления кольца к чаше, во-вторых, предохраняет поверхность сосуда от порчи, которой она подвергается от прикосновения кольца. Пальметка ажурная, с вырезанными контурами, у нее вытянутые изящные пропорции, подчеркнутые треугольной сердцевинной. Лепестки пальметки отделены друг от друга и чуть изогнуты. В основании ее помещены волжты, выходящие наружу концы которых превращены в длинные ушки с загнутым концом.

Близкий по форме бронзовый сосуд мы находим среди сосудов из клада близ Песчаного<sup>3</sup>, который датируется второй половиной V в. до н.э. В это же время на различных греческих памятниках часто появляются и пальметки<sup>4</sup>. Аналогичную нашей пальметку можно найти на краснофигурном стамносе мастера Клеофона<sup>5</sup>, датированном приблизительно 440–435 гг. до н.э.<sup>6</sup>

Подобные украшения часто встречаются и на бронзовых предметах. Так, например, в Верхнем Рогачике была обнаружена очень похожая бронзовая пальметка, украшавшая некогда какой-то сосуд или зеркало. Н. А. Онайко предлагает для нее дату — V в. до н.э.<sup>7</sup>

Близкая аналогия нашей — пальметка, украшавшая бронзовое зеркало из Таманского погребения<sup>8</sup>. Сходна она и по своему назначению: ее появление на зеркале объясняется тем, что к верхней части диска зеркала было прикреплено кольцо для подвешива-

ния. Зеркало из Таманского погребения датируется 440–430 гг. до н.э. К последней четверти V в. до н.э. относит А. Фуртвенглер бронзовую пальметку из Олимпии, подобную декору как зеркала из Тамани, так и нашей чаши<sup>9</sup>.

Таким образом, принимая во внимание форму сосуда и орнамент в виде пальметки, бронзовую чашу из четвертого Уляпского кургана можно датировать второй половиной V в. до н.э.

Сопутствующий материал, обнаруженный в комплексе с нашей чашей, датируется второй половиной V — первой половиной IV вв. до н.э. (чернолаковый скифос — второй половиной V — первой половиной IV вв. до н.э., чернолаковый килик — конец V в. до н.э., краснофигурный килик — первой четверти IV в. до н.э.), что не противоречит этому выводу.

Изготовлена наша чаша была в одном из Средиземноморских центров, что еще раз указывает на живые торговые связи племен Северного Кавказа со Средиземноморьем, осуществляемые, вероятно, через посредников.

## Примечания

<sup>1</sup> Размеры: выс. — 7,4 см, выс. с подставкой — 7,9 см, дм. по краю — 24,3 см, дм. кольца ручки — 3,55 см, дм. подставки — 12,7 см.

<sup>2</sup> Сохранность. Сама чаша сохранилась целиком, покрыта благородной патиной темно-зеленого цвета, напоминающего малахит, из-под которой местами высивается более светлая рыхлая патина. Подставка и кольцо для подвешивания с пальметкой были припаяны, но отпали. Покрыты той же благородной патиной.

<sup>3</sup> Ганіна. О. Д. Античні бронзи з П'щаного. Київ, 1970, с. 91, рис. 26.

<sup>4</sup> Необходимо отметить, что черты нашей пальметки характерны для второй половины V в. до н.э.

<sup>5</sup> Предмет хранится в Государственном Эрмитаже. Инв. Б.2358.

<sup>6</sup> Передольская А. А. Краснофигурные аттические вазы в Эрмитаже. Л., 1967, табл. СХІІ, 1, 2.

<sup>7</sup> Онайко Н. А. Античный импорт в Приднепровье и Побужье в V—IV вв. до н.э. САИ, Вып. ДІ—27. М., 1966, с. 57, № 28, табл. ХУІ, 17.



8 Грач Н.Л. Бронзовое зеркало из Таманского погребения. ТТЭ. Т. УП. Культура и искусство Античного мира. Л., 1962, с.95, рис. 2; с. 102, рис. 8.

9 Furtwängler A. Die Bronzen und die übrigen kleineren Funde von Olympia. Berlin, 1890, t. IV, tabl. XLIII, 771.

Кореньяко В.А.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ БУРЯТСКОГО ЮВЕЛИРА Д.Ч.ЧАГДУРОВА

В 1963 г. в Государственный музей искусства народов Востока поступил комплект женских украшений работы одного из наиболее известных бурятских народных мастеров Доржи Чагдуровича Чагдурова (1885-1969 гг.). В комплект входят головной убор с височными и нагрудными подвесками и амулетница "гуу". Особый интерес представляют нагрудно-височные украшения (изготовлены из серебра 875 пробы, дл. 55 см, общий вес 392,7 г) и амулетница (серебро 875-900 пробы, общий вес 364,4 г, размеры 24х13 см). В этих изделиях применены все технологические приемы художественной металлообработки, бытовавшие у бурятских ювелиров с середины XIX в. - плоскостная и объемная чеканка, напайная и ажурная филигрань (при работе над амулетницей Д.Ч.Чагдуров использовал кроме плоской филигрانی наиболее сложные разновидности ее - скульптурно-рельефную и многоплановую), зернь, эмаль, инкрустацию кораллами и малахитами.

Изготовленные в 1920-х гг., эти предметы относятся к раннему периоду творчества выдающегося бурятского ювелира. По своим художественным достоинствам работы Доржи Чагдурова являются первоклассными произведениями традиционной бурятской металлообработки. В фондах Бурятского объединенного исторического и архитектурно-художественного музея имеется несколько работ Д.Чагдурова. В собрании ГМИНВ, несмотря на значительные приобретения последних лет, нет до сих пор произведений с установленным авторством не только Д.Чагдурова, но и других народных мастеров второй половины XIX - первой половины XX вв., создававших вещи такого уровня. Поступившие в ГМИНВ работы Д.Чагдурова - весьма ценное пополнение постоянно растущей бурятской коллекции нашего музея.

### ВЬЕТНАМСКАЯ ДЕРЕВЯННАЯ СКУЛЬПТУРА

За последний год коллекция искусства Вьетнама в собрании ГМИИВ значительно пополнилась. На музейный экспертный совет было представлено более 90 произведений искусства – деревянная и бронзовая скульптура, фарфоровые и фаянсовые вазы и сосуды для вина. Все эти изделия были приобретены у частных владельцев.

Среди новых поступлений наибольший интерес представляет монументальная скульптура – изображения Будды и богини малосердия Куан-Ам, которое можно датировать концом XVII – началом XVIII вв., а также две скульптуры сановников, датируемые XIX в. Скульптуры Будды и Куан-Ам относятся к той группе храмовой деревянной скульптуры, которая создавалась в наибольшем соответствии с канонами буддийского искусства и выполнялась в городских мастерских лучшими художниками. Изображения покрыты лаком, позолочены и имеют значительные размеры – около 70 см в высоту.

Особо следует выделить скульптуру богини Куан-Ам. Изображение сидящей Куан-Ам имеет 12 рук: две сложены в молитвенном жесте у груди, еще две опущены на колени, остальные, держащие различные атрибуты, закрепляются на плечах. Подобный иконографический тип изображения Куан-Ам встречается довольно редко. Тем большую ценность представляет данная скульптура, отличающаяся высокими художественными достоинствами.

Парные скульптуры сановников представляют собой, по-видимому, изображения обожествленных конфуцианских чиновников. Они также выполнены из дерева, покрыты лаком и расписаны цветными лаками и красками, в высоту достигают 85 см и имеют довольно хорошую сохранность. Сановники изображены стоящими, в торжественных позах, в руках они держат свернутые свитки. Приобретение этих двух скульптур является важным пополнением музейной коллекции искусства Вьетнама, так как в собрании ГМИИВ подобные изображения отсутствуют.

Чрезвычайный интерес представляет также коллекция мелкой деревянной пластики, насчитывающая 16 скульптур, относящихся к XIX в. В состав коллекции входят скульптуры Будды, его учеников, буддийских монахов, а также изображения второстепенных божеств и обожествленных предков. Подобные скульптуры размещались, обычно,

в алтарной части семейного храма культа предков вокруг главного большого образа "Будда с учениками и предками". Скульптуры позолочены и имеют в высоту от 10 до 20 см. В отличие от каноничных изображений Будды и Куан-Ам они выполнены в более свободной манере и характеризуются уравновешенностью всех частей и обобщенностью форм.

Поступившие за последние годы произведения расширили музейную коллекцию не только количественно, но и качественно и позволяют впервые в истории музея не только создать постоянную экспозицию "Искусство Вьетнама", но и представить основные виды и типы традиционной скульптуры этой страны.



## НОВЫЕ ПРИОБРЕТЕНИЯ "КЕРАМИКИ КУБАЧИ" I

За последние два года собрание керамических изделий ГМИИВ пополнилось более, чем 100 предметами из известных коллекций С. Ханукаева и Р. Омарова. Истоки их формирования относятся еще к прошлому столетию, поскольку и тот, и другой – потомственные собиратели, что не являлось исключением для жителей Дагестана и было правилом для каждой семьи высокогорного селения Кубачи. На этот обычай указывали многие исследователи Дагестана, отмечавшие, что среди развешанных по стенам и расставленных по стеллажам предметов декоративно-прикладного искусства более одной трети составляли изделия из керамики, фаянса и фарфора. Добавим, что среди "антиков" (по выражению кубачинцев) всегда превалировала иранская посуда XVI–XIX вв., дополненная керамикой из Дагестана и Азербайджана. Изделия приобретались кубачинцами во время торговых поездок по реализации своей продукции – богато украшенного холодного и огнестрельного оружия. В конце 1930-х гг. количество керамических тарелок в каждой семье достигало 60–70 штук<sup>2</sup>. В 60–70-е гг. в отдельных кубачинских жилищах число их еще более увеличилось. Пополнение происходило за счет приобретаемых кубачинцами изделий, как из соседних селений Харбук, Сутбук, Дейбук, Кица и др.<sup>3</sup>, так и весьма отдаленных аулов и городов не только Дагестана, но и всего Закавказья. Коллекции эти, однако, не остаются недвижными, а постоянно перемещаются, поскольку определенная часть их вместе с дочерьми-невестами в качестве приданого переходит в дом жениха или с сыновьями в дом невесты.

В задачи нашей краткой статьи не входит обстоятельный анализ приобретенных изделий, а лишь первоначальные информативные сведения о них с целью привлечения внимания будущих исследователей.

Рассматриваемая группа вещей включает, главным образом, блюда и тарелки разной величины. По своему происхождению их можно разделить на три неравные группы. Наименьшую составляет группа керамических тарелок из Закавказья. Сюда входит так называемая "мраморовидная" керамика, которая, по предположению Э. К. Кверфельдт и ряда других исследователей, производилась в Дагестане<sup>4</sup>. Это три тарелки и миски красно-коричневого черепка с разводами

белым и коричневым подглазурным ангобом (жидким раствором глины разных цветов). На всей лицевой поверхности мягко выделяются прозрачные зеленоватые пятна медных солей<sup>5</sup>. Тарелки имеют четко очерченный профиль, а миска – весьма глубокую форму вытянутого полушария. Можно добавить, что почти вся "мраморовидная" посуда, хранящаяся в Государственном Эрмитаже, Государственном музее этнографии народов СССР и в других музеях страны, была приобретена только в Кубачах, а среди гончаров, работавших в селении Сулевкент (в 6 км от Кубачей), по сведениям, собранным в 1940-е гг. Е. М. Шиллингом, сохранилась версия о местном ее производстве (время изготовления датируется XУШ в.)<sup>6</sup>.

Несколько большая группа изделий состоит из блюд, изготовленных в северном Азербайджане в селениях Кала (ныне исчезнувшее) и Испик. Аналогичные тарелки из селения Кала датируются известным исследователем Э. В. Кильчевской XIУ в. По собранным ею данным, производство было разрушено в период татаро-монгольского нашествия и более не возрождалось<sup>7</sup>. По ее же утверждению, жители этого селения в прошлом были лезгины, а не азербайджанцы<sup>8</sup>, что, однако, не подтвердилось во время наших обследований в 1971 г.<sup>9</sup>.

Другой тип керамики с зелено-коричневой поливой, представленной шестью блюдами и тарелками, еще в 1950 г. был отнесен Э. В. Кильчевской также к лезгинскому производству в селении Испик Кубачинского района к XУП–XУШ вв.<sup>10</sup>. Здесь, однако, возникает вопрос о происхождении сырья, поскольку залежей белой глины в селении Испик нет, а все тарелки изготовлены из белого шамота. Ранее эта керамика именовалась индирской по названию крупного прибрежного торгового центра Индир (Эндери), где ее продавали в большом количестве<sup>11</sup>. Таким образом, ряд важных вопросов, связанных с производством так называемой испикской керамики, пока остаются без ответа.

К южно-дагестанским изделиям следует, по-видимому, отнести и большие плоские блюда, покрытые белым ангобом и лаконичной подглазурной росписью одним-двумя мазками в виде запятой или S-образного знака, выполненными медной солью. По аналогичным сохранившимся образцам эта керамика может быть датирована XУШ-первой половиной XIX вв.<sup>12</sup>

Наибольший интерес представляет фаянс, полуфаянс и керамика Ирана. Это большая группа изделий, издавна привлекавшая внимание исследователей и получившая еще в начале нашего века услов-



ное название "керамика Кубачи" по месту своего бытования <sup>13</sup>. Помимо художественных, их объединяют и технические особенности — пористый и слегка розоватый черепок. По предположению Э.К.Кверфельдт, основные центры производства этих изделий лежали в районе Тебриза, может быть, южного Азербайджана <sup>14</sup>. Среди них можно выделить наиболее ранние: блюдо бирюзовое (743 Ш) с черной росписью и белое — с росписью кобальтом XVI—XVII вв. (33248 КП). Цветочная роспись выполнена тонкой кистью и сочетается с несложным геометрическим узором в виде центральных розеток. Поверхность верхнего слоя бесцветной глазури покрыта цеком — вся в мелких трещинках. К несколько более позднему периоду (XVII—XVIII вв.) относится фаянс с сочной кобальтовой росписью, включающей изображения птиц и условно трактованной архитектуры, мастерски вкомпанованных в богатое растительное узорочье (7042 П). Наряду с иранскими мотивами в ряде изделий четко прослеживается влияние Китая, особенно в пейзаже с архитектурой и изображениях человеческих фигур (33227, 33229 КП). Вместе с тем, отдельные растительные мотивы из стеблей, как бы произрастающих из края блюда, перекликаются с условными изображениями гвоздики, цветущего персика и тюльпана, характерных для турецких полуфаянсов. Эта посуда очень разнообразна по форме и варьируется от почти плоских блюдец до глубоких чаш самых различных размеров.

Обширную группу составляют глубокие миски XIX в., имеющие сферическую форму с несколько эскизной серо-голубой росписью, именуемой кубачинцами "мирза" (5713 П). Узор на стенках образует выходящая волнистая стебель с ответвлениями и крупными цветочными розетками. Растительный фриз выделяется широкими поясками из перекрещивающихся штрихов. Нередко в крупных стенках мисок делались отверстия в форме крестиков, заполнявшихся прозрачной стекловидной эмалью на просвет. Этот элемент декора называется кубачинцами "рисинками" (7037 П).

Интереснейшую группу из шести предметов составляют чаши-пиджлы Ирана XIX века с ожетной росписью. Все изделия монохромны. Изображения человеческих фигур, животных и растительные мотивы оконтурены черной линией, свободно нанесенной уверенной рукой. Контур залит мягкими, прозрачными красками голубого, зеленого, желтого и вишневого цветов (33241 КП). Эти же особенности свойственны и облицовочному керамическому изразцу, по-видимому, изготовленному в той же мастерской (33245, 33244 КП).

Государственный музей искусства народов Востока пополнил

свое собрание интереснейшими коллекциями "керамика Кубачи", имеющимися и в других музеях страны, но еще недостаточно изученными. Это должно войти в задачи будущих исследователей.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Условное название — "керамика Кубачи" — начало широко использоваться еще в 1920-х гг. в работах А.А.Миллера, Е.М.Шиллинга, Э.К.Кверфельдта и др.
- <sup>2</sup> Шиллинг Е.М. Кубачинцы и их культура. М.—Л., 1949, с.20.
- <sup>3</sup> В начале 1940-х гг. кубачинцы меняли изделия в окружающих селениях на продукты, а в последние два десятилетия усиленно их приобретали, как бы возвращая их в дом.
- <sup>4</sup> Кверфельдт Э.К. Керамика Ближнего Востока. Л., 1947, табл. УП.
- <sup>5</sup> Там же, с. 44.
- <sup>6</sup> Шиллинг Е.М. Кубачинцы и их культура. М.—Л., 1949, с.205.
- <sup>7</sup> Кильчевская Э.В. К вопросу о так называемой керамике Кубачи. Сб. трудов НИИХП. Вып. I, 1962, М., с. 42.
- <sup>8</sup> Кильчевская Э.В., Иванов А.С. Художественные промыслы Дагестана. М., 1959, с. 41.
- <sup>9</sup> В 1971 г. экспедицией НИИ художественной промышленности, маршрут которой проходил по Северному Азербайджану, было установлено, что в селениях Кала и Испик истари проживали только азербайджанцы.
- <sup>10</sup> Кильчевская Э.В. Художественные промыслы Дагестана. М., 1959, с. 46.
- <sup>11</sup> Шиллинг Е.М. Изобразительное искусство Дагестана. Сб.: Доклады и сообщения исторического факультета МГУ. Кн.9. М., с. 39.
- <sup>12</sup> Кверфельдт Э.К. Керамика Ближнего Востока. Л., 1947, с. 124.
- <sup>13</sup> Там же, с. 132.



## СО Д Е Р Ж А Н И Е

### СТАТЬИ

Предисловие .....	3
Алексеева И.Ю. Художественные изделия из металла с надписями на персидском языке в собрании ГМИНВ .....	6
Алексеева И.Ю. Об одном из стихотворных текстов на иранских стальных изделиях в собрании ГМИНВ .....	21
Войтов В.Е. Художественный металл Узбекистана конца XVIII-XХ вв. в собрании ГМИНВ .....	41
Габуева О.А. Кавказское холодное оружие (из собрания ГМИНВ) .....	66
Дубровин А.Ф. Некоторые возможности атрибуции буддийских скульптур на основании данных о составе сплава .....	83
Никитина Э.Н. Дхокра - индийская традиционная скульптура из металла .....	105
Сахаров П.Д. Иконографические особенности богини Дурги согласно пураическим данным .....	119
Чирков Д.А. Медные гравированные изделия с.Лагич середины XIX - начала XX вв. (по материалам собрания ГМИНВ)..	139
Щадрин И.О. Документы архива ГМИНВ по истории музея за 1919-1924 гг. ....	147

### НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

Сычева Н.С. Государственный музей искусства народов Востока в 1983-1984 гг. ....	165
Хроника .....	168
Коснофонтова И.В. Бронзовая чаша из четвертого Уляпского кургана .....	172

### НОВЫЕ ПОСТУПЛЕНИЯ

Коренько В.А. Произведения бурятского ювелира Д.Ч.Чагдурова .....	175
Сорокина Г.М. Вьетнамская деревянная скульптура .....	176
Чирков Д.А. Новые приобретения "керамики Кубачи" .....	178

Подписано к печати 18.06.86  
 Усл. п. л. 11,5. Усл. кр.-отг. 11,63  
 Уч.-изд. л. 10,71. Тираж 295 экз.  
 Зак. 218. Цена 1 р. 60 к.  
 Ордена Трудового Красного Знамени  
 издательство "Наука"  
 Офсетное производство типографии № 3  
 103031, Москва К-31, ул.Жданова, 12/1

1 р. 60 к.