

СА-708

С-63

УДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА  
НАРОДОВ ВОСТОКА

С О О Б Ш Е Н И Я

Выпуск 1

Москва 1969

СР-708

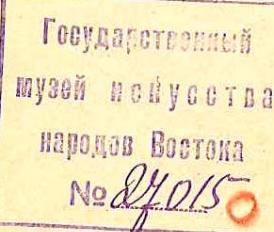
С-63

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА  
НАРОДОВ ВОСТОКА

С О О Б Щ Е Н И Я

Выпуск 1

AB-7



Москва 1969

## СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Печатается по решению  
Редакционно-издательского совета  
Государственного музея  
искусства народов Востока  
Под общей редакцией  
В. Л. Сычёва

ГЛУХАРЕВА О.Н. Памятник ранней корейской скульптуры в собрании ГМИИВ.....	5
ЕНИКЕЕВА Т.Х. Шесть фаянсов с люстровой росписью в собрании ГМИИВ.....	11
ЕРЛАШОВА С.М. Азиатская современная керамики Грузии из материала коллекции музея.....	20
КАНЕВСКАЯ Н.А. Творческий путь Фукуда Хэйхатиро....	28
КАРПОВА Н.К. Некоторые вопросы исследования коллекции индийской миниатюры в собрании ГМИИВ.....	38
МАСЛЕНИЦЫНА С.П. Иразцы Ирана XII-XIV вв. в собрании ГМИИВ.....	47
СЫЧЕВ В.Л. К вопросу о датировках ханьских рельефов	57
СЫЧЕВА Н.С. Сравнительный анализ керамики из комплексов "А" и "Б" Каре-тепе в Старом Термезе..	68

О.Н.Глухаревъ

ПАМЯТНИК РАННЕЙ КОРЕЙСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ В  
СОБРАНИИ ГМИИВ

В Государственном музее искусства народов Востока хранится редкий памятник ранней пластики Кореи. Эта небольшая голова или, вернее, горельеф (на что указывают небрежные отколы камня на его обратной стороне), изображает одно из наиболее известных и почитаемых божеств буддийского пантеона — бодисатву Авалокитешвара, известного в Корее под именем Каным.

Бодисатва Авалокитешвара (кор. Каным, кит. Гуаньинь, япон. Каннон) является одним из наиболее великих божеств Северного буддизма, в котором получило свое распространение учение "Махаяна" (Большая колесница), создавшее огромный пантеон буддийских божеств.

Культ божества милосердия Авалокитешвара, как известно, возник в Индии в III—IV вв. н.э., где и существовал до VII в. Из Индии он в IV в. н.э. проник в Китай, а позднее, в VIII вв. получил распространение в Корее.

Авалокитешвара, как и все другие бодисатвы, считается лишенным определенного пола, или, что вернее, он как бы сочетает в себе духовные качества обоих полов. Образ этого бодисатвы в IX—X вв. постепенно принимает более женственные черты, в чем можно видеть известную направленность к передаче в скульптуре и живописи эмоциональной сущности буддизма.

В Корее в VIII в., в государстве Силла, благодаря распространению буддизма, культовая скульптура становится одним из ведущих видов искусства. Вокруг городов и монастырей

возникают многочисленные мастерские буддийских статуй, причем, в этот период предпочитают создавать фигуры божеств не литые из бронзы, как ранее, а высеченные из твердого гранита, который в изобилии встречается в Корее.

В культовой архитектуре Кореи в этот период наблюдаются значительные изменения. Суровость и строгая простота ранних каменных пагод Кореи, с их четким выделением планов, сменяется стремлением к большей пышности и декоративности. Гранитные столбы пагод ("оксин-кор") и их пьедесталы с этого времени начинают украшать с четырех сторон рельефами с изображением буддийских божеств.

Первые памятники наскальной буддийской скульптуры, которая появилась в Корее под влиянием знакомства с пещерными храмами Индии и Китая, возникли уже в У. в. в государстве Пэкче. Твердые гранитные горы Кореи не давали возможности высекать глубокие пещеры в их склонах, хотя попытки к подобным сооружениям предпринимались неоднократно.

Буддийская скульптура в государстве Пэкче, где буддизм стал распространяться с конца IУ в., шла по пути создания идеализированных, отвлеченных образов божеств. Статуи отличались мягкой пластичностью своих линий, сдержанностью. На спокойных лицах божеств проступает едва заметная улыбка<sup>1</sup>.

К УП в. относится появление наскальной буддийской скульптуры и в государстве Силла. В долинах Намсаны, находящихся к югу от столицы Силла-Кёнчжу, скульпторы начинают высекать с большими трудностями на склонах гранитных гор, под открытым небом, многочисленные статуи в нишах, а также горельефные композиции и гравированные на камне изображения божеств, которые порой достигают двух метров и более высоты, как например известные рельефы УП в. с крупными, стоящими фронтально фигурами Будды и двух бодисатт<sup>2</sup>.

В УП в. в скульптуре государства Силла наблюдается особая строгость и лаконичность форм. Фигуры божеств порой лишены телесности, мускулы отсутствуют, а лица кажутся безжизненными. Но в УП в. в изображениях божеств уже виден отход от прежней скованности и статики. Мастера Силла уверенно владели скульптурным объемом, их непрестанные поиски и

творческие замыслы привели к появлению в Корее более свободного жизненного стиля религиозной скульптуры, что было обусловлено и появлением новых эстетических взглядов.

Главной задачей скульпторов этого времени становится раскрытие внутренней духовной силы божества, глубокой сдержанности образа, а не только выявление его внешней красоты, чему в известной мере способствовало и влияние северокитайской скульптуры, проникавшей в Корею.

В то же время лучшие традиции, сложившиеся в самой Корее, тоже не были забыты. Благодаря монахам-проповедникам, проникавшим в Силла из государств Когурё и Пэкче в У-УП вв. и приносившим с собой изображения буддийских божеств, эти традиции были изучены и восприняты. Силланские мастера в своем творчестве широко и умело использовали как мужественный стиль статуй государства Когурё, так и мягкую женственность буддийских образов, сложившихся в У-УП вв. в государстве Пэкче.

Дальнейшее развитие культурных связей с Китаем в УП в. также создало возможность для мастеров Силла более значительного и широкого знакомства с буддийской пластикой периода Тан, что оказало значительное влияние на их творчество.

Строгие, отвлеченные образы буддийских божеств с аскетическими формами человеческого тела и с острыми линиями силуэта сменяются более жизненными. Статуи приобретают изысканную пластичность и ритмику текучих, круглящихся линий. Архаическая наивная улыбка ранних статуй исчезает, лица божеств становятся строгими и замкнутыми.

Важно отметить, что в скульптуре Кореи в этот период складываются и локальные черты. Линии головы и лица получают в УП в. мягкую округлость овала, а полукружия бровей становятся менее отчетливыми. Линия носа также теряет прежнюю остроту и сухость, которая наблюдалась в У-УП вв., а рисунок небольшого рта с плотно сложенными губами приобретает красивое очертание. Появление этих новых черт свидетельствует о сложении в скульптуре Силла с этого времени корейского типа лица.

Проникнутые глубокой одухотворенностью и отражающие со-

стояние самоуглубления, лица силланских статуй, вместе с тем, не лишены человечности и внутренней эмоциональности, иногда они даже приобретают черты индивидуализации и кажутся выполненными с живой натуры.

Все эти новые значительные достижения в скульптуре Силла нашли свое наиболее яркое воплощение в рельефах единственного в мире архитектурного сооружения – искусственного пещерного буддийского храма Соккурам (Пещера каменного холма), построенного в середине VIII в. на вершине горы Тохамсан около Кёнчжу.

Открытый случайно в 1913 г. и хорошо сохранившийся до нашего времени, этот храм по праву считается наиболее значительным и величественным памятником архитектуры и скульптуры, созданный руками неизвестных зодчих и скульпторов государства Силла.

Музейю в камне можно назвать рельефы, украшающие залы этого подземного храма, и не без основания многие исследователи скульптуры Китая, Кореи и Японии считают их наиболее выдающимися произведениями каменной пластики Дальнего Востока.

Изображения божеств и архатов (кор. наханов), составляющих единый скульптурный комплекс на стенах круглого зала, выполнены с исключительным мастерством и огромным художественным вкусом<sup>3</sup>. Они свидетельствуют о характерном, для этого времени, стремлении их создателей к гармоничному сочетанию внешней выразительности образов с раскрытием их внутренней духовной сущности.

В рельефе бодисатвы Манжушири (кор. Манусари), покровителя наук и знаний, поразительно переданы пластичность движения и ритмика в рисунке тонких ниспадающих складок одежды, повторяющих линии гибкого тела. Голова бодисатвы, увенчанная высоко поднятой диадемой и показанная в профиль, открывает строгие спокойные черты мужественного лица, отличающиеся правильностью своих пропорций<sup>4</sup>.

Позднее, в IX-X вв., буддийская скульптура Кореи уже не достигает подобной силы и выразительности образов. На смену им в скульптуру приходит внешняя идеализация и парадность<sup>5</sup>.

Рельеф головы бодисатвы Каным, хранящийся в Музее искусства народов Востока, как по своему внешнему облику, так и по пластическому решению отражает наиболее важные и значительные черты скульптуры уш в., сложившиеся в Силла, о которых говорилось выше. По характеру исполнения и художественному облику он близок к рельефам храма Соккурам.

Корейский горельеф головы бодисатвы Каным хорошо передает внутреннюю одухотворенность образа. Строгое лицо бодисатвы с полуоткрытыми глазами показано в состоянии самосозерцания и глубокой отрешенности от окружающего мира. Слегка вытянутый овал лица подчеркнут высоко поднятой над лбом прической с красиво уложенными прядями волос, которые, обрамляя маленькую фигурку стоящего Будды Амитабхи, спускаются по сторонам, сливаясь с длинными мочками ушей.

Важно отметить, что корейский скульптор не поместил изображения Амитабхи, согласно традиции, на высокой диадеме божества, а как бы приблизил ее к самой голове, желая акцентировать этим идею тесного общения бодисатвы Авалокитешвары и его духовного отца – Будды Амитабхи, согласно учению буддизма, возглавляющего Западный рай и передающего Авалокитешваре эманацию своей духовной силы для помощи страдающему человечеству.

Можно предполагать, что этот горельеф был высечен на одной из сторон столба гранитной пагоды или является фрагментом наскальной композиции, находившейся под открытым небом, так как на камне проступают желтоватые пятна многовекового загара.

При сравнении этого корейского изображения бодисатвы Авалокитешвары с аналогичными памятниками Китая У-Уп вв.<sup>6</sup> можно видеть, что корейские скульпторы менее заботились о тщательной проработке отдельных деталей и в своем творчестве шли, скорее, по пути обобщения скульптурной массы, стремясь передать в облике божества общее впечатление монументальности и силы<sup>7</sup>.

Несмотря на свои небольшие размеры, горельеф головы бодисатвы Каным кажется величественным и монументальным. Строгостью и красотой своего лица он заставляет вспомнить не

только рельефы храма Сооккурам, но и другие буддийские статуи времени Силла, что позволяет высоко ценить его как памятник уникального значения, отражающий своеобразие средневековой корейской скульптуры с ее мягкостью спокойных линий, благороднойдержанностью и обобщением форм.

<sup>1</sup> См. Культурные памятники Кореи. Пхеньян, 1957, табл.25.

<sup>2</sup> Chewon Kim, Won-Yong Kim. Corée. 2000 ans de creation artistique. Friburg, 1966, taf.66.

<sup>3</sup> A.Eckardt. Geschichte der koreanischen Kunst. Lpz., 1929.

<sup>4</sup> Искусство стран и народов мира. М., 1962, т.2, Корея, табл.2, илл.6.

<sup>5</sup> Культурные памятники Кореи. Табл.36.

<sup>6</sup> L.Sickman, A.Soper. The art and architecture of China. Great Britain, 1956, p.47.

<sup>7</sup> Всеобщая история искусств. М., 1961, т.2, кн.2, табл.296.

Т.Х.Еникеева

### ШЕСТЬ ФАЙНСОВ С ЛЮСТРОВОЙ РОСПИСЬЮ В СОБРАНИИ ГМИНВ

В данной работе рассмотрены 6 образцов из коллекции иранской люстровой керамики ГМИНВ. Они не находят точных аналогий среди опубликованных изделий. Это затрудняет их атрибуцию, но вместе с тем наводит на мысль о том, что они могут дать интересное дополнение к истории средневековой иранской керамики.

Все шесть фаянсов в картотеке музея значатся как рейские XI-XIII вв.<sup>1</sup> Для более точного их определения воспользуемся достаточно убедительной схемой классификации люстровой керамики рейского типа XI-XIV вв., предложенной Артуром Поупом.

По этой схеме рейские люстровые изделия среднего периода<sup>2</sup> делятся на две основные стилистические группы – I, или "монументальный" и II, или "миниатюрный" рейские стили. Их характеристику А.Поуп дал непосредственно на образцах рейских люстр, классификация которых не вызывает сомнения и часть из которых подписаны и имеют дату. Путем тщательного анализа приведенных примеров автор данной статьи составил следующее представление о выделенных А.Поупом стилистических группах.

I, или "монументальный" рейский стиль<sup>3</sup>. Для него характерны такие черты, как ясный и определенный рисунок, всегда выполненный резервом, хорошо продуманная, построенная на геометрической основе, композиция, широкое пространство, в котором свободно размещен единственный персонаж, изолированный и выделенный светлым тоном на темном люстровом фоне. Ка-

кие-либо мелкие узоры отсутствуют, дабы не умалять значение центрального образа. Фон украшают крупные фигуриные листья. Гибкие и пластичные, они принимают форму отведенной им поверхности. В качестве бордюра, завершающего композицию, служит ряд листовых фестонов. Изображение исполнено декоративной силы и своеобразной патетики. Напоминающая пергамент кремовая гладь керамического изделия представляется мастеру и как поверхность, предназначенная для орнаментальной декорации и, как плоскость, способная нести картину смыслового содержания. Примерами "монументального" рейского стиля служат известные произведения иранской керамики: тарелка с всадником в коллекции Брангвина в Музее Виктории и Альберта, берлинская тарелка с лот尼斯том, блюдо с игроком в поло из Метрополитен Музея<sup>4</sup>, все датированные началом XII в. Согласно хронологии Артура Поупа, временные рамки I-го рейского стиля определяются, примерно, концом XI — серединой XII в. К XI столетию, по его мнению, относятся отдельные, пока малочисленные образцы, предназначенные восстановить связь с ранним периодом.

II-й рейский стиль, получивший название "миниатюрного", возникает под явным влиянием расцветшего искусства книги и рождающейся, очевидно, в это время в Персии миниатюры<sup>6</sup>.

Влияние миниатюры и книжного оформления с его изящным узорочьем бесспорно. Но это влияние ни в малейшей степени не привело к подражанию. Изобразительные мотивы использованы исключительно в декоративных целях. Старые сюжеты сохранились и даже пополнились новыми, но их смысл и назначение изменились. Керамическое изделие стало для мастера драгоценным сосудом, на стенах которого он ткал кистью тончайший, переливающийся всеми цветами радуги, узор. Как это ни парадоксально, влияние миниатюры на рейский стиль усилило именно прикладную сторону керамической росписи. Керамист искал наиболее гармоничного ее слияния с формой для создания изделия цельного и прекрасного, подобного произведению ювелира. Композиция концентрических поясов оказалась как нельзя более подходящей. Она в равной мере легко размещалась на внутренней поверхности чаш, опоясывала стенки сосудов или вписывалась в октагоны изразцов.

Итак, признаки II-го рейского стиля: композиция концентрических поясков; сочетание росписи резервом и кистью по белому фону; пестрота, миниатюрность, трактовка изображения человека или животного не как самостоятельной единицы, а в общедекоративном плане, как часть орнамента. Среди декоративных мотивов наиболее популярны шахматный кипарис, окруженный веточками шток-розы, использование куфических надписей или их имитаций для украшения бордюра и развитая рейская арабеска, состоящая из точек, завитков, запятых и "скобок".

Самый яркий программный пример этого стиля дает чаша из Института искусства в Чикаго, датированная 1191 г. (587 г. х.)<sup>7</sup>. В изделиях конца XII в. рейская арабеска выглядит так, как на чикагской чаше. В XIII в. искусство начертания этого узора достигает совершенства<sup>8</sup>. Сюжеты почти те же: изображения монарха, сидящих придворных или всадников, сидящих по кругу животных, но в отличие от "монументального" стиля, без какого-либо назначения и действия. И, наконец, общее для всех изделий рейского типа быстрое, легкое, как бы эскизное исполнение. Хронологически "миниатюрный" стиль развивался в конце XII-XIII вв.

В нашей коллекции есть два интересных фрагмента инв. № 714/II и 99/II, которые стилистически очень близки перечисленным образцам "монументального" стиля, особенно "Игроку в поло", но выполненные с меньшим мастерством и некоторой наивностью. В них с одинаковой силой проявляется определяющая рейский тип эскизная манера письма. Сюжеты — гарцующие всадники — сходны; близость усиливает одинаковая розоватого цвета масса, кремовая глазурь и коричневый лuster с сильным зеленовато-оливковым отблеском. Но вместе с тем заметны существенные различия. Так, во фрагменте инв. № 714/II фон украшен характерными фигурными листьями, медальон завершен спокойным ободком с мелкими фестонами, а фигуры всадника и коня, несмотря на некоторое нарушение пропорций, достаточно устойчивы. Рядом с "Игроком в поло" эта тарелка кажется либо сделанной на два-три десятилетия раньше, либо, поскольку никаких симптомов зарождения нового стиля мы здесь не наблюдаем, выполненной в то же время декоратором, значи-

тельно уступающим в мастерстве и чувстве пропорций автору нью-Йоркского блюда. Автор фрагмента инв. № 99/П пытался создать впечатление стремительного галопа, но в результате сильно исказил пропорции. Медальон кажется тесным, а в люстровом фоне, вместо привычных листьев, — легкие выющиеся стебли с маленькими бутонами и листочками и, что уже совершенно неожиданно, изображение птицы с правой стороны.

Конь в яблоках, усеянная точками одежда всадника, его незамысловатая прическа, подчеркнуто круглое лицо и, наконец, эскизная манера исполнения напоминают изделия рейского типа. Однако необычное оформление фона наводит на мысль, что сложившееся представление о центрах производства иранских люстр еще далеко не полно, и в будущем нас могут ждать неожиданные открытия.

Уникальным явлением представляется нам кувшинчик для душистых масел инв. № 63/П с четырехдолльным сферическим туловом, в разрезе представляющим правильный квадрифолий. Его декорация состоит из стилизованной надписи, поясного изображения женщины и рейской арабески "скобок". В таком сочетании формы и росписи аналогий он пока не находит<sup>9</sup>. Наш сосуд может быть определен как рейский. На это указывает в первую очередь, граничащая с небрежностью, эскизная манера письма; вместе с тем, мы отмечаем здесь характерное для рейского декоратора чувство формы. Роспись густая и тяжеловесная на объемном четырехдольном тулове, становится легкой, четкой и как бы прозрачной на горлышке с изящным высоким сливом. Женская фигура, довольно массивная для такого маленького сосуда, ближе персонажам "монументального" стиля. Однако, подчинаяясь пластической моделировке объема, она воспринимается скорее, как орнаментальный мотив, чем как изображение, несущее самостоятельную смысловую нагрузку. Мотив "скобки" еще не разработан и, по-видимому, только начинает свое существование. Напоминающие букву "нун" с точкой внутри и, возможно, имеющие эпиграфическое происхождение детали узора хаотично лепятся одна к другой. Вместе с тем, на сливе и горлышке орнамент представляет собой заключенный в рамки журный "ювелирный" узор, четко выделенный на фоне белокремовой глазури.

Все эти черты позволяют нам предположительно отнести наш кувшинчик к изделиям переходного периода между I-м и II-м стилями и датировать его серединой XII в.

Период между "монументальным" и "миниатюрным" стилями в работе А.Поупа специально не выделен. Лишь отмечая черты упадка "монументального" стиля, он говорит о зарождении некоторых элементов нового. Однако значительная часть люстр в коллекции ГМИИ скорее всего может быть атрибуирована переходным временем (кувшинчик инв. № 63/П — лишь один из этой группы). Поэтому автор статьи считает необходимым выделить этот период в особый этап в развитии рейского стиля со свойственными ему специфическими признаками.

Переходный период между I и II стилями занимает, судя по опубликованным датированным образцам, примерно, вторую половину XII в. Его характеристика в основе своей дуалистична. С одной стороны, мы видим упадок "монументального" стиля, сказывающегося в огрублении рисунка, утолщении и тяжеловесности контуров, не столько эскизности, сколько небрежности в манере письма. С другой — возникновение новой декоративной концепции. Значительно увеличивается экспозиция фона. Мастера люстровой росписи как бы заново открывают эстетические возможности белой глазури, качество которой, как отмечает А.Поуп, в это время заметно улучшается. В результате, позитивная живопись становится чрезвычайно популярной и в отдельных случаях полностью вытесняет резерв. Декоративное значение фона приравнивается значению рисунка. Большие изменения претерпевает орнамент. В нить рейской арабески "скобок", которая в этот период получает большое применение и развитие (декораторы "монументального" стиля ею не пользовались) и дается крупным планом, включают замкнутые в "компартименты" тончайшие узоры, напоминающие ювелирные украшения или работу чеканщика. Одним из вариантов люстровых изделий переходного периода является альбарелло из музея Виктории и Альберта<sup>10</sup>.

Среди экземпляров нашей коллекции, приписываемых Рю, есть несколько неясных образцов, требующих внимательного рассмотрения.

Фрагмент донышка чаши инв. № 185/П, по свидетельству коллекционера К.Ф.Некрасова<sup>11</sup>, найден им в развалинах Рей. Однако, была ли чаша сделана там или попала туда случайно, неизвестно. Это изделие более других интересно оригинальностью замысла и не повторенным ни в одном известном экземпляре композиционном решением, искусно объединившим декоративный и изобразительный мотив. Птицы, как бы медленно плывут в карусели, создавая впечатление замкнутого кругового движения. Его втягивающая сила так велика, что даже такой небольшой осколок надолго привлекает внимание зрителя. Казавшиеся сначала лепестками розетки, тела птиц обнаруживают легкость и изящество при удивительно точно переданной форме. Небрежно процарапанные в листровом фоне завитки, точно такие же, как на фрагменте чаши инв. № 99/П, придают ему воздушность. Все изображение кажется подернутым легкой дымкой, а золотистый люстр как бы излучает солнечный свет. Некоторая незавершенность и свобода исполнения, отсутствие какого бы то ни было канона и, вместе с тем, блестящее мастерство дают повод считать этот фрагмент работой рейского декоратора. Интересно отметить сходство с донышком чаши инв. № 99/П. Помимо похожих завитков в фоне его изображена птица того же типа, что и на фрагменте. По сюжету сравнивать этот образец не с чем. Такой композиции среди опубликованных люстр нет. На рейских изделиях изображения птиц вообще очень редки<sup>12</sup>. Стилистический анализ вводит нас в довольно широкие рамки с конца XI до конца XIII в. В период "монументального" стиля подчеркивание индивидуальности изображаемого человека или животного сопровождалось заметным стремлением к природно-естественной передаче формы. В нашем образце каждая прекрасно, со знанием дела, исполненная птица все же есть лишь только часть, деталь, единой орнаментальной композиции и индивидуального значения не имеет. Изображение не лишилось предметности природной формы, но уже стало орнаментом, со свойственным лишь ему закономерно повторяющимся ритмом линий и плоскостей, геометрической соразмерностью деталей и замкнутым движением. Перед нами одно из прекраснейших произведений керамического искусства, создаваемых мастером на той ступени развития его

(или его эпохи) художественной культуры, когда он в равной степени осознает значение и свойства материала, формы и декора, утилитарное и эстетическое значение изделия и умеет привести их в совершенное равновесие.

По всей вероятности, это изделие было создано тогда, когда сасанидские традиции с их импозантной картинностью и героикой отступили, а миниатюра еще не сошла со страниц книг на стенки сосудов и изразцов. Таким образом, на основе стилистического анализа этот образец можно датировать, примерно, второй половиной XII столетия, т.е. переходным периодом.

Не менее сложную картину дает сюжет росписи кувшинчика для благовоний инв. № 62/П. С рейским типом его связывает арабеска в центральном широком поясе (между кругами), быстрая своеодная манера письма и композиционная схема узких и широких поясов. Остальные элементы декорации – круги с волнистым линейным узором внутри, бордюрный орнамент стилизованного эпиграфико-растительного вида, сплошные листовые треугольники и круги чужды рейским изделиям. Не ближе они и кашанским. Стилистически этот экземпляр выходит за рамки принятой классификации рейских люстр и вопрос его атрибуции остается пока открытым.

Интересна также вазообразная кружка инв. № 725/П, расписанная оливковым люстром по кремовой глазури. Ее широкое и высокое горло украшено резервными вытянутыми по вертикали куфическими буквами и тонкими кашанскими спиральями. Тулово расчленено концентрическими поясами. В широком поясе в круглых медальонах с большими белыми полями на листровом фоне изображены птицы, иконографически близкие кашанским<sup>13</sup>, но в фантастической интерпретации. Между медальонами и в нижнем поясе – типичная развитая рейская арабеска. Таким образом, и в композиции и в рисунке мы наблюдаем соединение кашанских и рейских черт, выполненное умелым мастером. Такие эклектические в смысле набора декоративных мотивов произведения А.Поуп относит к одному керамическому центру Ирана – Савэ. Возможно, что и наша кружка была сделана в мастерских этого города, которые в XIII в. давали люстровую продукцию.

Итак, среди рассмотренных листров коллекции ГМИИ два (Фрагменты инв. № 714/II и 99/II), как нам кажется, дополняют картину "монументального" стиля. Кувшинчик инв. № 63/II и Фрагмент инв. № 135/II представляют, по-видимому, изделия переходного периода. Что касается сосудов инв. № 62/II и инв. № 725/II, то они либо являются продукцией малоизвестных пока керамических центров, либо, если они все-таки были сделаны в Рее, свидетельствуют о далеко неполном нашем знании реального листрового производства в этот период.

Таким образом, все шесть фаянсов с листровой росписью из коллекции ГМИИ не только имеют большую художественную ценность, но в будущем помогут восполнить значительные пока пробелы в истории листровой керамики.

<sup>1</sup> Авторство этой атрибуции в документах музея не зафиксировано.

<sup>2</sup> По периодизации А.Поупа, производство иранских листров переживает три периода: первый - IX - начало XI в., второй - XI-XII вв., третий - после XII в. (A.Pope. A survey of Persian art, v.II, Oxford, 1939).

<sup>3</sup> A.Pope, ук.соч., т.П., стр.1550-1554.

<sup>4</sup> A.Pope, ук.соч., т.У, табл.632, 633А, 634, 634В.

<sup>5</sup> A.Pope, ук.соч., т.П., стр.1554-1556.

<sup>6</sup> A.Pope, ук.соч., т.П., стр.1554.

<sup>7</sup> A.Pope. Masterpieces of Persian art. New York, 1945, Pl.89.

<sup>8</sup> Ободок чаша из коллекции Барлоу, опубликованной в У тоге "A survey of Persian art".

<sup>9</sup> Похожий по форме кувшинчик, но с другим декором, опубликован как каменский XIII в. в альбоме C.Wilkinson. Iranian ceramics. New York, 1963.

<sup>10</sup> R.Ettinghausen. Evidence for the identification of Kashan pottery, - "Ars Islamica". 1936, p.58, fig. 1.

<sup>11</sup> Зафиксировано в инвентарной карточке.

<sup>12</sup> На кашанских изделиях изображения птиц очень часты, но совершенно иного вида (см. R.Ettinghausen, ук. соч., стр.48-49).

<sup>13</sup> Анализ кашанских декоративных мотивов см. R.Ettinghausen, ук. соч.

С.М.Ершанова

## АНАЛИЗ СОВРЕМЕННОЙ КЕРАМИКИ ГРУЗИИ НА МАТЕРИАЛАХ КОЛЛЕКЦИИ МУЗЕЯ

Коллекция керамики Кавказа и Закавказья нашего музея включает около 300 экспонатов и охватывает период со II тыс. до н.э. (группы керамики Мингечаура, Урарту, Двина, Ани, Дагестана) до наших дней.

Среди отдельных интересных и ценных экспонатов обращает на себя внимание цельностью, единством стиля и многообразием внутри этого стиля современная керамика Грузии.

Если производство народной керамики (как промысла) в настоящее время в Грузии почти не существует, то народные традиции вовсе не погибли, не исчезли, они оказались в руках художников-профессионалов, занимающихся керамикой.

Возрождение искусства керамики в Грузии связано с именем Д.Н.Цицишвили, объединившего в послевоенные годы грузинских керамистов вокруг учебно-экспериментальной керамической мастерской Тбилисской Академии художеств. Первой и еще рабочей заявкой этой мастерской на самостоятельные и новые поиски в области керамики были терракотовые сосуды, выполненные в подражание античной керамике, известной на территории Грузии. Сейчас эти сосуды производят несколько странное впечатление и воспринимаются как муляжи или слепки, а в то время (1945 г.)<sup>1</sup> они первыми заявили о том, что истинно народные традиции не обязательно и не только те, что ближе всего по времени. Наоборот, наиболее отстоящие по времени образцы керамики оказали самое прямое и действенное влияние на современную керамику Грузии.

Отличительной чертой искусства последних десяти-пятнад-

цати лет явился обостренный интерес к истории, прошлой культуре, искусству своего народа. Причем именно не к тем явлениям, которые предшествовали непосредственно нашему времени, а гораздо более отдаленным. Отсюда тот громадный интерес к археологии, который захватил самые широкие круги. Естественно, что художники реагировали на это раньше и результативнее. И, может быть, художники-керамисты Грузии оказались в этом первыми.

Изучение технологии производства керамики эпохи ранней бронзы (III-II тыс. до н.э.) привело к появлению современной черной лощеной керамики Грузии.

Помимо длительного экспериментирования в области технологии для того, чтобы разгадать секреты древних керамистов, художники Грузии тщательно изучили в музее археологические материалы. И прежде всего формы керамических сосудов. На смену переизобретенным фарфоровым сосудам, внешне неустойчивым, со смешанными пропорциями, зрительно нарушающим законами архитектоники приходят очень устойчивые, пластически определенные сосуды с широкими округлыми туловами, слегка сужающимися книзу, с плоскими доньками, короткими горлами с широким раструбом-сливом. Формы сосудов упростились, как бы вернувшись к своим первозданным основам, потеряв неномерно вытянутые и изогнутые лебединые шеи-горла, замысловато переплетающиеся и извивающиеся ручки. Четкий простой силует, плавные и ясные переходы от слива к горлу, от горла к оплечью, тулову и т.д. – все это вернуло грузинской керамике ощущение той пластичности, которая напоминает лепку от руки. Эта вновь открытая красота простой легко обозримой формы отводила для чистого декора весьма мало места.

Вначале (конец 1950-х – начало 1960-х годов) основной декоративный эффект строился на контрасте матово-блескающей поверхности сосуда с шероховатыми волнообразными линиями или кругами. Шероховатость придавалась черепку до обжига с помощью жестких металлических щеток. Дополнительными элементами узора были выпуклые окружные налепы и гравированные геометрические фигуры (в основе которых чаще лежал крест) или геометризованные изображения животных (чаще горных коз-

лов)<sup>2</sup>. Такая керамика с первых же выставок привлекла внимание своей строгой архаичностью и пластичностью форм и решенного в том же архаическом ключе скучного геометрического узора.

Одновременно в черной лощеной керамике появляется много новых форм фигурных сосудов. Фигурные чаще зооморфные сосуды были распространены на Востоке вообще, а также и в Грузии.

В черно-лощеной современной керамике переведенные в материал олени, туры, голуби и другие птицы и звери одинаково далеки и от точного копирования природных форм, и от чрезмерной стилизации.

Художник всегда переосмысливает их не только в связи с законами материала, но прежде всего в связи с практическим назначением вещи. Поэтому так сильно вытягивается морда животного, переходя в слив, уплощенные вытянутые назад рога, превращаются в очень удобную ручку и т.д. То есть естественная красота и изящество самих животных осмысливается в соответствии с конструктивностью утилитарной формы. Современные керамисты помимо зооморфных создают и антропоморфные сосуды. Такие сосуды лишь конструктивно построены по аналогии с человеческой фигурой, очень убедительно напоминая о том, что и сами - то термины - горло, оплечье, тулово - совсем не случайно укоренились в керамике.

Первые же черно-лощеные керамические изделия грузинских мастеров были отмечены на международных выставках<sup>3</sup>. Но вскоре оказалось, что такая строгая привязанность к традиции керамики эпохи бронзы (III-II тыс. до н.э.) сужает возможности искусства керамики, обедняя арсенал некопленных позднее качеств и свойств. И это прежде всего относится к использованию глазури, широко распространенной в средневековой керамике Грузии. В 1950-е годы грузинские керамисты обычно покрывали черно-лощеные изделия глазурью восстановительного обжига лишь внутри (в этом проявляется обязательное утилитарное назначение керамики, она не протекала). В начале 1960-х годов глазурь стала робко выходить наружу то на слегка отогнутом крае горла, то как очень скромный до-

полнительный элемент гравированного или штампованного (рельефного) узора. Введение глазури не только обогащало керамику цветом и фактурой, это сразу же создало ту особенность современной грузинской керамики, которую часто считают недостатком, ее "металличность". Но эта особенность, как мне кажется, тоже сложилась исторически. Наиболее эффектным и декоративным видом глазури на Ближнем Востоке вообще были радужные люстры с металлическим блеском.

Развиваясь с глубокой древности параллельно, керамика и металл на Востоке взаимовлияли и взаимообогащали друг друга. И люстровая керамика выражала в определенной мере стремление подражать изделиям из драгоценных металлов<sup>4</sup>.

Само введение глазурованных деталей орнамента в современной грузинской керамике (углубленных контуров рисунка, контрастно-яркой полосы геометрического узора) часто воспринимается, как инкрустация цветными камнями, самоцветами или наводка тончайшей металлической нитью. По контрасту с темной массой керамического черепка эти вставки глазури приобретают особую яркость, звучность, "драгоценность". А матово поблескивающая поверхность темного лощеного черепка воспринимается по контрасту с яркостью, звучностью, цветистостью глазури, как потускневший "драгоценный" металл<sup>5</sup>.

Грузинские керамисты придают своим произведениям характер драгоценности и другими способами: предельная простота форм (яйцевидные, шаровидные, цилиндрические или простейшее совмещение этих фигур), четкость, легкая обозримость и лаконизм орнамента, тонко продуманное противопоставление монохромности и полихромности. Причем, обращаясь к неолитическим, сделанным от руки преобразам, современные мастера сохраняют ощущение выпленной от руки формы, подчеркивая пластичность, тягучесть, вязкость материала, донесенного словно на ощупь.

На первый взгляд все сосуды грузинских керамистов кажутся исключительно декоративными. На самом деле это не так. Даже фигурные сосуды-чинчили предназначены для питья. В то же время пластичность их форм, их богатая оттенками света и тени монохромность, их четкий силуэт - все это делает их предметами "мелкой пластики", способными украсить современный интерьер.

Конечно, у грузинских керамистов есть и напольные декоративные вазы, и мелкая пластика и настенные панно, но преобладающее большинство – это вещи, созданные для праздничного стола. Может быть, это связано с сохранившейся в Грузии традицией торжественной трапезы. Так же, как в Узбекистане и Таджикистане считается, что плов, поданный на большом керамическом блюде, вкуснее, так же в Грузии (и на Кавказе вообще) считается, что вино, вода вкуснее в керамическом сосуде. Поэтому так часто у современных керамистов большие кувшины, в которых вино хранят и переносят, чуть меньшие, в которых вино подают к столу и бесконечное количество форм сосудов для питья: от простейших кружек до двойных и тройных сообщающихся сосудов для закрепления дружеских и братских чувств. Темные керамические сосуды контрастируют строгостью и простотой формы и цвета с яркой бесконечной многоцветностью праздничного стола, выполняя функции почти архитектоническую, организуя стол, и сочетаются с преимущественно темной одеждой сидящих вокруг. В этой связи керамики с трапезой человека необходимо отметить масштабность современной грузинской керамики, ее соразмерность с антуражем стола и с человеческой рукой.

И именно здесь возникает главное внутреннее противоречие современной грузинской керамики. Это противоречие между выполненной сугубо уникально вещью и ее традиционной утилитарностью назначения, т.е. массовостью, а поэтому и типичностью. В массовом производстве формы грузинской керамики теряют свою напряженность, четкую силуэтность, связь с лепящей ее рукой мастера. Лuster тускнеет и блекнет, лощение исчезает, черепок становится грубым и пористым, цвет его – вялым и просто грязным. При этом вещь остается дорогой и уже по одному этому сохраняет свою единичность и неутилитарность. Может быть, еще непреодолимым оказывается другой чисто психологический момент. Обращение к столу удаленным по времени образцам и их как бы воскрешение в нашем времени, пусть не абсолютное, а творчески претворенное, не снижает с них налета веков, вызывая почтительное восхищение, что тоже противоречит понятию массовости – "неединичности".

В середине 1960-х годов начинается цепь поисков для преодоления этого противоречия и создания утилитарных (пусть не для ежедневного пользования) массовых керамических изделий. На этом пути современные керамисты обратились к народной керамике Грузии, бытовавшей еще в начале нашего века<sup>6</sup>.

Наиболее распространенными и характерными типами народной керамики Грузии XIX – начала XX в. являются бытовые предметы: сосуды для воды и вина (квери, доки, суры, марани, чинчили), крышки, миски для приготовления пищи, плоские круглые тарелки для выпечки хлеба и кукурузных лепешек, маслобойки, подвесные сосуды для хранения закваски для сыра, светильники и др.

Основные глазури грузинской керамики конца XIX в. – синяя (кобальт), темно-коричневая и вишневая (марганицевая) в западной Грузии, желтая и зеленая (médные), опаловая (окись олова) в восточной. Сосуды украшались тонким орнаментальным плетением, спиралевидными завитками, изображением голов животных.

Современные художники не только обогатили и разнообразили формы своих изделий, они еще уточнили и расширили их утилитарность. Появляются блюда для фруктов, овощей и пр., глубокие миски "джами" разных размеров, кружки, крышки для мацони, кувшины для молока и т.д.

Важную роль играют здесь полихромия и роспись. Глазури являются в такого рода керамике не только скромным цветовым дополнением углубленного или выпуклого узора, ярким контрастом к темной, ложной поверхности. Они покрывают всю поверхность сосуда внутри и снаружи. Керамика становится светлее. На опаловом фоне появляются светлозеленые и бирюзовые завитки и спирали. Сохраняется привязанность и к темно-коричневым и вишневым марганицевым глазурям. Подглазурная роспись с прозрачными легкими контурами и свободными потеками воскрешает в памяти далекие аналогии с керамикой Дманиси XII-XIV вв.

В такого рода керамике традиции восприняты органично и естественно, так же, как и в чернолощеной, без догматизма и жесткого канона. Традиция явилась импульсом, давшим начало

творческой работе мысли.

Большие кувшины для вина в восточной Грузии часто делались в виде женской фигуры с лепными круглыми глазами, носом в верхней слегка округлой части горла. Изображение человека в таких кувшинах, а также на больших свадебных морани, всегда окрашивалось тем народным юмором, который отличают и грузинские сказки, пословицы, бытовые песни. Современные керамисты из поздней народной керамики восприняли ее фольклорность. Сейчас в грузинском искусстве и, пожалуй, во многих других областях культуры, возник широкий интерес к фольклору не только крестьянскому, но и городскому и особенно богатому тифлисскому фольклору начала века. Типы старого Тифлиса, своеобразие их облика, их обычай, нравы, их любимые забавы и развлечения, их поэзия, музыка, белогенные зрелища становятся предметом изучения. Эти яркие типы истории города использованы и грузинскими керамистами.

Кружки с изображениями знаменитых тифлисских кинто, составляют целый комплект<sup>7</sup>. При общей веселой, слегка иронической характеристике всей группы, каждая кружка-кинто наделена своей особой едва уловимой черточкой. Такого рода наборы-комплекты для свадебного торжества дополняются кружками-женскими головами. Традиционный грузинский стол, с его прочно сложившимся ритуалом не просто совместная трапеза, а какая-то очень важная сторона в жизни народа. Этот обычай, сохранившийся до наших дней, пришел из далеких далей истории, недр зарождавшейся нации. Он требует не только особых песен, тем разговоров, но и своего набора столовой утвари. Художники-керамисты сейчас работают над целыми комплектами столового набора, включающими не только мангали, но и специальные синие скатерти, традицию которых оживили опять-таки художники-керамисты.

Говорить сейчас о перспективах и дальнейших путях развития грузинской керамики трудно. Это еще молодая и динамичная школа, но из анализа главных и общих тенденций ясно, что она развивается от уникальной вещи к массовой, от продолжения одной какой-либо линии традиции к широкому и многостороннему охвату традиций в целом.

<sup>1</sup> Выставка произведений художников союзных республик, автономных республик и областей РСФСР. Каталог. М.-Л., 1945. Архив ГМИИ.

<sup>2</sup> Сосуды Н.Кикнадзе, Ш.Нариманашвили, Р.Яшвили и др.

<sup>3</sup> Сосуд-олень Р.Яшвили (инв. 4733 II) получил бронзовую медаль на международной выставке керамики в Праге в 1962 г.

<sup>4</sup> Это отмечали М.Бахрами, А.Поуп, А.Лайн, Е.Кицель, Ф.Мартин и др.

<sup>5</sup> Сосуды И.Почхидзе, А.Жакабадзе, М.Джалагадзе и др.

<sup>6</sup> Первыми работами такого рода были произведения Е.Баблидзе, И.Гачечиладзе, Н.Кикнадзе.

<sup>7</sup> Работы М.Чихладзе, Н.Кикнадзе.

Н.А.Каневская

### ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ФУКУДА ХЭЙХАТИРО

Для послевоенной Японии характерна острая борьба художественных направлений. Это — суровая беспощадная борьба японской культуры с американской цивилизацией, когда вопрос стоит не об обмене мнениями, а о взаимном уничтожении. Японское искусство, внесшее огромный вклад в мировую культуру стоит перед лицом обезличивания, стирания, забвения.

Положение осложняется еще и двойственным отношением японцев к западному миру: противоборство последовательному насаждению западноевропейских и американских идеалов, мод, образа жизни и следование определенной группы художников западному искусству, как демократическому образцу. С другой стороны, искусственная консервация традиций, проводимая реакционными силами, поддерживающими идеологию пан-японизма, также не может быть взята на вооружение современными прогрессивными художниками Японии.

В сложившейся обстановке вопрос о значении национальной культуры встает остро и настоятельно.

Творчество современного японского художника Фукуда Хэйхатиро<sup>1</sup> интересно проследить именно в том аспекте, как традиции средневековой эстетики интерпретируются в его работах, как постепенно они приобретают современный смысл и как важно сохранить ее лучшие черты для современного искусства.

Стиль Фукуда Хэйхатиро складывается в два первых десятилетия XX в. Он родился 28 февраля 1892 г. в г. Оита. Печать с иероглифами "ума" и "ясу", которую художник любит ставить на свои произведения, составлена из начальных иероглифов имен родителей: Фукуда Уматаро и его жены Ясу.

Специфика и сложность формирования японской культуры конца XIX — начала XX в. заключалась в том, что с одной стороны, процесс самоутверждения нации после буржуазной революции Мейдзи связывался с культом национальных традиций, с другой стороны, после 200 лет политики внешней изоляции Японии захлестывает поток европейского влияния.

В силу сложившихся условий японская живопись рубежа XIX и XX столетий разделилась на два резко противостоящих течения: европейскую школу "ёга" и национальную "нихонга".

Фукуда избрал для себя национальное направление, которое было в то время главенствующим в японской культуре. Национальные тенденции и архаизм, естественно, были свойственны стране, где феодальные пережитки еще прочно сосуществовали с промышленным производством. И хотя уровень художественного мастерства значительно снизился, большинство художников продолжали работать в стиле уже сложившихся к середине XIX в. художественных школ.

Наиболее ранние картины Фукуда 1910–1920 гг. тоже были прямым продолжением средневековых традиций японской живописи.

Первые картины, относящиеся к годам ученичества (в 1914–1918 гг. он учится в Киотском муниципальном училище живописи), имеющие подпись Кусю (ученический псевдоним), не выходят в общем за пределы школьной студии.

Таковы его работы "Радостные птички" (1915 г.), "Дикая хризантема", "Домашние утки"<sup>3</sup> и др. Фукуда привлекает мир природы, его проявление в деталях. Это — наброски, изучение отдельных, еще не связанных воедино, моментов. Колорит этих произведений скучен и однообразен. Большой частью используется пеяркая серая тушь, местами тонированная более влажной кистью синим, коричневым и желтым. В композиции чувствуется робость и несмелость ученика. Изображение помещается в нижнюю половину или треть свитка и разворачивается по горизонтали.

Попытки молодого Фукуда в пейзажном жанре более удачны. Его работа "Вид горной деревни" представляет собой классический пейзаж с традиционным делением планов и расстилающейся

панорамой местности. Покатые склоны рыхлых гор, поросшие редкими лесами; зеленые кроны деревьев; маленькая деревушка со смирядами соломы и рисовыми полями — все написано черной тушью и уже затем расцвечено мягкими размытами коричневой, голубой и зеленоватой туши.

В последующие годы на Фукуда несомненное влияниеоказал выдающийся японский живописец Такэути Сэйко (1862-1942), который возглавлял в то время художественное училище в Киото. Такэути приобщает молодого художника к декоративному наследию школы Моряуима-Сидзё.

В 1918 г. Фукуда пишет одно из своих произведений в новой манере — "Девочка", где он отказывается от сдержанной серовато-коричневой гаммы прежних лет и переходит к яркому локальному цвету. Девочка изображена в жестом в широкую черную полоску кимоно, с гладкими черными волосами, обрамляющими лицо. Зеленое с красными и белыми цветами оби, полоска розового ситаги, белые поски-таби и красные переплеты гата делают цветовую гамму картины перегруженной, грубой и резкой. Краски положены плотно, весомо. Во всем изображении есть доля натурализма, неумение избавиться от лишних деталей.

Тем не менее это, не совсем удачное произведение, можно считать переходным моментом от периода ученичества к более зрелому этапу 20-х — начала 30-х годов.

Фукуда быстро осваивает художественный метод Моряуима-Сидзё и создает целый ряд произведений, получивших распространение в те годы в Японии. Художник приобретает признание, его картины демонстрируются на многих выставках Буйтэн, имеют успех. В 1924 г. он становится членом хюри Кантэн.

В 1930 г. Фукуда Хэйхатиро участвует в создании общества "Гокутёкай"<sup>4</sup> ("течение шести"), в которое вошли художники Накамура Гакурё, Ямагути Хосин, Макино Торао, Накагава Кигэн, Хомура Сохати, критики Токаримото Синъян, Екогава Киттиро. Дискуссии о роли цвета в живописи, о декоративных принципах национальной живописи во многом обогатили художника.

В Государственном музее искусства народов Востока хра-

нится около двадцати работ этого периода. Среди них: "Две лягушки", "Зеленая хурма" (1931 г.), "Осенние цветы в за-зе", "Ирисы" и др. Детальная, несколько натуралистическая проработка отдельных деталей в них смягчена общими компактными контурами и яркой звучностью красок. Характерна подчеркнутая плоскость, упрощенный силуэт, интенсивность цвета. Темперамент художника здесь проявляется в радостном, мажорном восприятии мира. Это чувство земной свежести и новизны бытия, принадлежности ко вселенной, восхищение красотой мира станет характерной чертой его творчества.

В "Азалии" 1920 года изображена маленькая птичка, сидящая на ветке алоя цветка. Композиция становится более продуманной и совершенной. Вытянутая вертикаль фона меняется четким белым квадратом. Линейный контур отсутствует. Краска положена ровно, локальным пятном. Прозрачная тушь уступила место матовой поверхности растительных и минеральных красок ("изаэногу"). Ярко-желтый, травянисто-зеленый, алый цвета сияют на ослепительно белой поверхности, как россыпь драгоценных камней. Тщательно выполненное изображение цветов и птицы настолько достоверны, что кажутся физически опущимыми, осязаемыми.

Одна из лучших вещей этого периода в музейной коллекции — "Красный мяк". В теплом мерцании коричневато-желтого фона из нижнего угла по диагонали как бы вырастает огненный цветок. Чуть пониже поднимаются кверху жемчужно-серые бутон и листья. Рядом — маленькая пчела. Композиция очень цельная, совершенная по исполнению. Нет ничего лишнего. Бутон и листья приглушены. И одиноко на золотистом фоне горит ослепительно яркий цветок. Мельчайшие мазки лежат вплотную друг к другу, и вся поверхность кажется драгоценной парчей.

Во второй половине 30-х годов Фукуда уже более творчески подходит к принципам классического наследия. Его мастерство колориста крепнет. В 1937 г. он уходит с должности профессора Киотского муниципального училища, чтобы полностью посвятить себя творчеству.

Не без влияния Такэути Тэйко, изучающего акварель в Англии, Фукуда обращается к более тонким цветовым сочета-

ниям, прозрачности красок, сложной градации оттенков. Он уже не ограничивается техникой "ивазногу" и иногда применяет акварель.

На свитке "Девушка, обмахивающаяся веером"<sup>5</sup> легкая грациозная фигурка девушки, повернутая спиной к зрителю, написана свободным и уверенным движением кисти. Вновь появляется тонкая и гибкая линия. Цветовая гамма расширяется за счет введения дополнительных оттенков. Доминирующий ультрамариновый с голубыми размыами цвет кимоно сопоставляется с розовым и светло-зеленым. Мозаичный кусочек красного вводится как яркий цветовой штрих. Такие размыты краски оттенены широкими размашистыми мазками туши. Просветы белого фона, размыты и затеки краски, свобода движений кисти придают изображению особую живописность. Мазок Фукуда отличается гибкостью и силой, своеобразной упругостью, словно он нарочито отталкивается от поверхности бумаги. Изображенный таким мазком цвет обладает невероятной для краски, нанесенной на плоскую поверхность, глубиной и концентрацией.

У Фукударабатываются любимые сюжеты и темы, которые он повторяет, варьируя цветовое звучание и эмоциональный строй. Это - птицы, бамбук, журавли, ирисы, баклажаны.

Округлая, плавно изогнутая форма баклажан привлекает художника возможностью скомпоновать их в единое целое. Одна из этих композиций, хранившихся в музее - "Баклажаны" 1939 г. Художнику импонирует их глубокий синевато-фиолетовый тон. Он рисует их сочно, темпераментно, с яркими, как блестки, бликами. Цвет Фукуда, чистый и звучный, убеждает в достоверности созданного им мира.

Несмотря на то, что многие произведения 30-х годов своей плоскостью, неожиданностью цветовых сочетаний, декоративными эффектами иногда созвучны современному искусству, по существу творчество Фукуда Хэйкатиро этого периода не выходит за рамки традиционных канонов средневековых школ Моруяма, Сотацу, Сидзё. При всей своей удивительно изысканной манере исполнения и необычайной достоверности фактуры большинство произведений этого периода все же остаются замкнутыми и внутренне пассивными.

В 40-е годы у Фукуда появляются тонкие лирические образы природы, где он ищет новые решения для передачи более сложного восприятия бытия, более тонких настроений, вновь возвращается к сдержанной гамме. Декоративный эффект этих произведений построен на тончайших нюансах цвета, на фоне которых дополнительные более яркие и свежие тона звучат, как музыкальные аккорды.

В свитке "Ранняя весна"<sup>6</sup> Фукуда передает такие казалось бы неподвластные кисти явления, как холод, покой, тишина. Он подмечает едва уловимые изменения света, воздуха, тончайшие оттенки состояния жизни и природы. Фукуда не только сам увлечен красотой мира, но как бы и увлекает зрителя в процесс его открытия. Вместе с ним мы наблюдаем полет птицы - вестницы весны; ощущаем сырой воздух пасмурного весеннего дня, когда несмотря на тучи в небе, в прохладном воздухе веет свежестью и весной; вглядываемся в звездчатый узор серых листьев, оставшихся с прошлогодней осени. Изредка среди них промелькнет желтый лист. Чуть заметны нерастаявшие белые запоздалые снежинки. И уже пробираются сквозь холодную землю и прошлогоднюю листву ростки новой зелени.

Фукуда пользуется традиционным приемом намека, недосказанности, любит недоговоренность, оставляя широкий простор мыслям зрителя.

Декоративность работ этой группы уже не исчерпывается понятием украшения, а заключает в себе большое эмоциональное содержание и отчетливое представление художника о мире.

Заложенные в этих произведениях творческие поиски послужили основой для последнего, послевоенного периода в творчестве Фукуда.

Вторая мировая война не только уничтожила остатки феодального быта и уклада жизни в стране, но и во многом изменила мировоззрение людей. Потрясения и бедствия, перенесенные японским народом в этой войне, заставили во многом переосмыслить происходящие вокруг них события, изменить свое отношение к действительности, уничтожили возможность созерцательного подхода к жизни, который во многом был еще характерен для довоенного времени. Война обострила чувства людей,

они стали проявляться более сильно, явно, откровенно.

Фукуда, чутко прислушиваясь к биению времени, сознает узость своих декоративных исканий. Он пытается преодолеть, ограниченность и пассивность старого искусства.

Фукуда вновь возвращается к пейзажу как синтезу философских концепций, человеческих эмоций и изобразительного начала.

Рациональности и практицизму американской цивилизации, пессимизму, душевной опустошенности, кошмарам одиночества модернизма он противопоставляет эмоциональную насыщенность, оптимизм и поэзию своих произведений.

В то же время его работы не кажутся архаичными, так как в них ощущается та внутренняя энергия, та большая свежесть и сила чувств, острота и насыщенность колорита, всегда удивительно активного по своим красочным сочетаниям, которые делают эти картины близкими и понятными восприятию современного человека.

Фукуда создает удивительные по своей полнокровности и реализму образы японской природы, утверждает жизнь на земле, раскрывает красоту родной страны, стараясь передать особенности нового мироощущения, понимание природы современным человеком.

Сюжет картины "Первый снег" 1949 г. прост. Художник изображает старинный сад мхов, камни причудливых очертаний, чуть запорошенные белым снегом. Горизонт картины низок. Сад рассмотрен как бы с очень невысокой точки зрения и поэтому кажется плоскостным и монументальным. Декоративность здесь уступает место приглушенной гамме цвета и графичности изображения. Однако содержание выходит за пределы незатейливого сюжета. Предельная приближенность изображения к переднему плану раздвигает рамки действия и как бы позволяет зрителю войти в сад, и самому увидеть падение первого снега, почувствовать вечно меняющуюся и неожиданную красоту земли. Постоянство смены времен года, целесообразность изменения и обновления природы как бы противопоставляется трагическим потрясениям и катастрофам человеческой жизни. Природа, как бы говорит художник, это - совершенное чудо, и зритель слов-

но приобщается, становится обитателем этого удивительного и гармоничного мира.

Меняется и творческий метод художника в создании картин. Главным средством выражения становится деталь, но существующая уже не самостоятельно, а как средство передачи пантеистического взгляда на мир. Формы укрупняются. Силуэт становится более выразительным.

В картине "Дождь" 1959 г. Фукуда изображает капли дождя на черепичной крыше. Художник отказывается от привычных атрибутов дождя. Здесь нет изображения туманной дали или потоков ливня. Задокументированы лишь капли дождя, их различное состояние. Одна только что упала, другая растеклась, третья высохла и оставила чуть заметный след. Не рисун самого дождя, художник тонко передает шум ветра, свежесть воздуха, удары дождевых капель. Их неумолчный шум, то глухой и тяжелый, то легкий и затухающий, как бы увлекает нас, включая в присущий всей природе временной поток. Характерная для Фукуда композиция фрагментарна и как бы скадрирована. Монокромная гамма, построенная на нюансах серых и голубых тонов, подчеркивает графичность произведения.

В своих послевоенных произведениях Фукуда подошел к большой зрелости образов, простоте и свободе выражения чувств. Нашел свою сугубо индивидуальную манеру, свой творческий почерк, равно как и свой неповторимый эмоционально-образный строй. Это-время наивысшего расцвета его таланта.

Опыт Фукуда Хэйкатиро этих лет доказывает, что плодотворным из национальной традиции может быть лишь то, чтоозвучено современности. В своих послевоенных произведениях художник берет не отдельные приемы и методы старого искусства, а пытается по-новому переосмыслить его мировоззренческую основу, открыть в ней такое, что было бы близко современному человеку. И тогда его традиционный художественный язык обретает смысл и становится необходимым.

Работы Фукуда Хэйкатиро пользуются большой популярностью в Японии. В 1966 г. в Токио в зале Мацуя газетой "Асахи" была организована персональная выставка его работ, имевшая большой успех.

Но Фукуда не останавливается на достигнутом. Он стремится модернизировать свой стиль, найти более современную форму для выражения своего таланта. Конец 60-х годов отмечен формалистическими поисками художника. И это явление не случайно, так как в нем отразилась та напряженная борьба реалистических и авангардистских течений, которая сейчас так характерна для японской живописи.

Работы Фукуда 60-х годов тяготеют к нарочитой плоскости, упрощенности форм, интенсивности цвета. Цвет доминирует, становится самоцелью. Многие из них сделаны под влиянием фовистических работ крупнейшего художника этого направления Умэхара Рюдзабуро.

В картине "Снег" 1964 г.<sup>7</sup> главенствующим является радостное звучание цвета. Черепичная крыша традиционной постройки занимает всю плоскость картины. Черепицы как бы ритмично разворачиваются в обе стороны, и только продольные черные полосы, как обручи, стягивают их. Горизонт закрыт. Пространство как бы замыкается где-то за спиной смотрящего на картину человека, и зрителю оказывается в центре этого сверкающего радостного мира. Художник хорошо передает фактуру пушнистого, только что выпавшего снега, сверкающего под лучами солнца. Звонкий зеленый, красный и черный цвет лишь подчеркивают белизну и рыхлость снега. Радостные эмоции солнечного зимнего дня передаются здесь великолепием и торжеством красочного богатства.

Иногда работы Фукуда Хэйхатиро 60-х годов стоят на грани полного отказа от изобразительности.

Одна из его картин этого времени - "Побеги бамбука" 1965 г. - смела и оригинальна по своему решению. Темно-синий ствол молодого бамбука, желтые треугольники побегов, поток белой краски с широкими желтыми мазками, пересекающими друг друга - все удивительно активно по колориту. Предметы уже теряют свой первоначальный облик и цвет - формы сведены к геометрическим фигурам, цвет взят произвольно. Это произведение стоит учесть где-то на грани фовизма и абстракционизма. Но Фукуда не переступает этой черты. Привязанность к национальным формам, присущее ему традиционное мышление, любовь

к природе, жизни, ее конкретным проявлениям не позволяют ему полностью отойти от принципов "нихонга" и ориентироваться только на авангардизм. Это - не окончательное решение, а лишь творческие поиски. Попытка соединить в своих произведениях колористические принципы фовизма и декоративизм национальной школы - это еще одна хоть и формальная попытка по-новому подойти к традиционному наследию.

Перешагнув 70-летний рубеж, Фукуда Хэйхатиро и сейчас с прежней неутомимостью продолжает искать новые пути в искусстве.

<sup>1</sup> По японскому обычью первой ставится фамилия, затем имя. Все биографические данные о Фукуда даны по каталогу "Фукуда Хэйхатиро тикай саку тэн" (Выставка последних произведений Фукуда Хэйхатиро). Токио, 1966.

<sup>2</sup> Иероглифы см. "Словарь японских имен и фамилий". М., 1958, 187.0 и 40.3.

<sup>3</sup> Эта и другие упомянутые работы периода Кусю хранятся в ГМИИ. Всего в музее 42 произведения Фукуда Хэйхатиро.

<sup>4</sup> Альбом произведений художников "Рокутёкай" хранится в библиотеке ГМИИ.

<sup>5</sup> Хранится в ГМИИ.

<sup>6</sup> Свитки "Ранняя весна", "Форель" хранятся в ГМИИ.

<sup>7</sup> Картины "Снег", "Персики в круглом блюде", "Побеги бамбука" опубликованы в "Фукуда Хэйхатиро тикай саку тэн".

Н.К.Карпова

## НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ ИНДИЙСКОЙ МИНИАТЮРЫ В СОБРАНИИ ГМИНВ

Коллекция индийской миниатюры в Государственном музее искусства народов Востока, в основном, сложилась в 1918-1920 гг. и насчитывает в настоящее время около 150 работ на бумаге и слоновой кости. В собрание вошли миниатюры, купленные для музея в 1918-1920 гг. бывшим Отделом по делам музеев и охране памятников старины у К.Ф.Некрасова, участвовавшего в раскопках древнего города Рей в Иране и собравшего на месте большую коллекцию восточного искусства. В эти же годы в музей поступили миниатюры известного русского собирателя произведений искусства П.И.Шукина, которые после революции он передал Историческому музею.

До настоящего времени коллекция музея не была предметом специального исследования.

Из сохранившихся в архивах музея 70 научных карточек<sup>1</sup>, составленных, по-видимому, в 30-х годах, 54 посвящены миниатюрам из рукописи "Бабур-намэ". Эти миниатюры определены как индийская живопись конца ХУІ в. Остальные 16 миниатюр в карточках отнесены тоже к "индийской школе". Более детальная классификация их по стилю "декоративного эклектизма", либо "схематического идеализма" в наше время явно устарела.<sup>2</sup>

Вопрос научной атрибуции индийских миниатюр был в поле зрения работников музея и в последующие десятилетия, о чем свидетельствует то, что авторы путеводителя по музею, изданного в 1957 г., выделяют уже две школы индийской миниатюры: "могольскую" и "раджпутскую".<sup>3</sup>

Подобное деление миниатюры на могольскую и раджпутскую сохранялось вплоть до 60-х годов, хотя уже и не соответствовало современной классификации, принятой в научной литературе.

За последние годы автору настоящей статьи удалось датировать около 70 миниатюр коллекции и отнести их к определенным школам живописи<sup>4</sup>.

Наиболее изученной школой живописи благодаря работам Ф.Мартина, Э.Кинеля, Л.Биньона, Т.Арнольда, П.Брауна, Кришнадаса и др. является могольская<sup>5</sup>. Все эти исследователи занимались изучением живописи периода Великих Моголов. Они не только собирали значительный фактический материал, но и стремились выявить особенности могольской живописи на различных этапах ее существования. Нынешнее состояние проблемы могольской живописи, учитывая значительное число публикаций ее образцов, позволяет не только определить различные стадии ее развития и выявить характерные черты каждой, но и дает возможность более четко определить ее взаимосвязь с миниатюрной живописью Ирана, Афганистана, Средней Азии, а также с другими школами индийской живописи.

Известно, что уже Хумаюн (ХУІ в.) привез в Дели двух иранских художников: Мир Сеид Али из Тебриза и Абд эс Самаде Мешхеди из Шираза, которые и считаются основателями могольской школы миниатюрной живописи. Некоторые исследователи на этом основании стали называть эту живопись "индо-персидской"<sup>6</sup>. Название "индо-персидская" подчеркивает лишь один аспект этого вопроса, а именно: влияние Ирана на Индию, и упускает другой - обратное влияние индийской живописи на иранскую.

В настоящее время ряд исследователей ставят вопрос, о том, насколько сильно были развиты традиции миниатюрной живописи в Индии в этот период, т.е. ХУІ в., и в какой степени могли они в свою очередь повлиять на могольскую. Как справедливо отмечает английский ученый Б.Грей, само существование могольской школы живописи в ХУІ в. было бы невозможно, если бы в Индии в домогольский период не было развитой традиции иллюстрации рукописей. Именно местные индий-

ские центры живописи были той почвой, на которой развивалась могольская живопись<sup>7</sup>.

С самого начала могольская живопись отличалась большим своеобразием. Если миниатюра Ирана, в основном, иллюстрировавшая персидскую поэзию, своей узорчатостью и колоритом напоминала ковер, то для могольской миниатюры характерна более сдержанная цветовая гамма. Соответственно цвету и линия стала менее каллиграфичной, менее изысканной. В могольской миниатюре ясно чувствуется стремление художника выделить отдельных действующих лиц, показать их в движении. Будучи светской по содержанию, она уделяет большое внимание человеку, часто конкретной личности, а также историческим событиям.

На раннемогольскую миниатюру оказала влияние, в частности, живопись Бухары (это проявляется и в характерной силуэтной обрисовке фигур и в преобладании синего, красного цвета и золота в цветовой гамме). Известно, что Акбар притягивал художников из Бухары, где была жива традиция живописи мастеров Герата (при Тимуридах). В библиотеках могольских правителей хранилось много образцов бухарской живописи. Вопросы происхождения собственно бухарской живописи, ее развития сейчас еще во многом неясны и эта проблема еще ждет своего решения.

Образцом могольской живописи времен Акбара в собрании музея, является серия миниатюр к рукописи "Бабур-намэ". Она давно уже привлекает внимание исследователей. Первые отдельные публикации были даны П.И.Шукиным<sup>8</sup>, затем спустя много лет появляются статьи С.Б.Певзнера и С.И.Тюляева<sup>9</sup>, а в 1960 г. выходит из печати альбом "Миниатюры рукописи" "Бабур-намэ" со вступительной статьей С.И.Тюляева и переводом персидского текста, выполненным известным советским ученым П.Петровым. Это-первая полная публикация миниатюр названной серии<sup>10</sup>.

Известны еще две серии иллюстраций к рукописи Бабура: одна хранится в Британском музее в Лондоне (68 миниатюр и 48 отдельных рисунков животных и растений, описанных в мемуарах)<sup>11</sup>, а вторая - в Национальном музее в Дели (69 ми-

ниатюр на 57 листах. 1958 г.)<sup>12</sup>. Миниатюры в Британском музее не датированы, но Б.Грей относит их к 1590 г.<sup>13</sup>

Сравнение нашего собрания миниатюр с иллюстрациями Национального музея в Дели и с аналогичной коллекцией Британского музея несомненно позволит в ближайшем будущем решить вопрос о месте исполнения этих работ и о том, какие именно художники над ними работали. Уже сейчас существует предположение, что все эти иллюстрации были выполнены в мастерской Кхан и-Хана Абд аль Рахима. Известно, что у него было специальное помещение для переписки рукописей, которой руководил Мавлияна Ибрахим из Декана. Последний известен как каллиграф, как переплетчик и как искусный мастер-живописец. С ним работал и Мадху - известный портретист.

Стилистический анализ миниатюр к рукописи "Бабур-намэ" дает основания утверждать, что наша серия является более ранней по сравнению с двумя другими, и показывает, что в ней сильнее сказалось влияние иранской живописи и среднеазиатской.

Самой сильной стороной нашей серии является композиция. Буквально каждый лист наполнен движением, причем подчеркивается все время динамика его и часто с такой силой, что сцена как будто с трудом умещается в рамках. Создается впечатление, что миниатюра - лишь часть большой картины.

Особо следует сказать о том, как могольские художники изображали животных. Они не слабые и утонченные, как в иранской живописи, а полны жизни, они вовлечены в общее действие, их позы всегда естественны. В изображении животных и птиц могольские художники достигли непревзойденного мастерства. И иллюстрации к рукописи "Бабур-намэ", частично посвященные изображению флоры и фауны, подтверждают это.

В коллекции могольских миниатюр музея особую группу составляют портреты. Как отмечает советский ученик Т.В.Грек, портретная живопись становится особенно популярной с начала ХУН в.<sup>14</sup> Распространению этого жанра в ХУН в. способствовало развитие общественной мысли, повышение интереса к личности человека, связанные с социально-экономическими сдвигами, намечавшимися внутри индийского общества в период

позднего средневековья. В развитии портретной живописи безусловно не могли не найти отражения и древние традиции индийского искусства, особенно живописи, в которой портрет был известен уже в первые века нашей эры.

В собрании музея целый ряд портретов удалось определить благодаря прочтению надписей и тщательному анализу общей трактовки изображенного, деталей костюма и пейзажа. Среди них портрет императора Акбара (инв. № 1166/П), падишаха Джемангира (№ 1165/П) и групповой портрет с изображением шаха Аббаса (№ 1725/П). Некоторые другие портреты требуют еще дополнительных исследований.

Определенные портреты дают важный материал для изучения характерных черт на различных этапах развития этого вида могольской живописи.

Большие трудности вызывает исследование той группы миниатюр музейной коллекции, которая относилась ранее к "раджпутской школе". Сюда вошли все миниатюры, не включенные в группу могольской школы, созданные в разное время и относящиеся к различным школам: Пахари, деканской, раджастанской и др.

Живопись этих школ менее изучена, чем могольская. Так например, образцы живописи горных районов севера Индии, получившей название школы Пахари ("Горная") впервые были показаны индийским ученым А.Кумаресвами лишь в 1910 г. на выставке в Аллахабаде.

В 1916 г. выходит фундаментальная работа того же автора "Раджпутская живопись"<sup>15</sup>, которая впервые собрала воедино большое количество миниатюр определенных областей Индии. Впервые делается попытка их как-то систематизировать по времени, по отдельным районам, впервые был представлен такой обширный изобразительный материал. Естественно, что некоторые датировки, определение места выполнения той или иной работы оказались неточными. Слишком мало времени прошло с момента открытия этой живописи.

Но интерес к ней проснулся, и неутомимые исследователи с большими трудностями пробираются в малодоступные горные районы, на местах изучая коллекции.

Однако вплоть до 50-х годов работы, посвященные этой живописи, носили скорее описательный характер, что вполне естественно для первоначальной стадии исследования<sup>16</sup>.

Для работ, опубликованных в 50-60-х годах, характерен более глубокий подход к истории вопроса, к поискам причин тех или иных явлений, стремление дать историю живописи Пахари в тесной связи с историей Индии того времени, показать, что она есть органическая часть индийской живописи в целом. Таковы работы В.Арчера, М.Рандхавы, М.Каула и др.<sup>17</sup>

Пожалуй, одной из самых значительных работ последних лет по истории живописи Пахари является труд индийского ученого К.Кандалавала "Живопись Пахари"<sup>18</sup>. Автор не только последовательно излагает историю возникновения и развития живописи Пахари, но выделяет отдельные периоды или стадии развития, определяет особенности художественного стиля каждого из них. При этом автор дает большой материал по истории семейств отдельных художников, по костюму, по архитектуре и т.п.

В музейной коллекции имеются 2 миниатюры, которые определены автором настоящей статьи как работы мастеров Пахари.

Первую из них - "Радха и Кришна" (инв. № 1995/III) - можно, несомненно, отнести к периоду 1740-1775 гг., когда живопись Пахари вступила во вторую стадию своего развития, получившую название "до-кангрской" или "гулайрской" (по названию княжества Гулайр, которое считается местом рождения нового стиля). Этот период в развитии живописи Пахари очень важен, так как "до-кангрский стиль" во многом определил и черты более поздней школы Кангры<sup>19</sup>.

Впервые на роль Гулайра в возникновении и развитии школы Пахари указал Арчер<sup>20</sup>. На датированных и подписанных образцах он дал анализ художественного стиля миниатюрной живописи Гулайра. Ему же принадлежит выделение в живописи Пахари, помимо Гулайра еще целого ряда центров живописи в Пенджабских горах (Джамму, Пунч и др.).

Явное стремление к симметричному композиционному построению свидетельствует о влиянии более ранней живописи

Басоли. Но совершенно очевидно, что эта традиция уже стала помехой на пути дальнейшего развития живописи и художник чувствует необходимость сделать композицию более естественной, несколько сместив центр ее вправо. В стремлении придать изображенным черты индивидуальности, в тщательной проработке деталей сказалось влияние могольской школы. В то же время миниатюра настолько лирична, настолько эмоциональна, а идеал женской красоты настолько своеобразен, что можно говорить о наличии самостоятельной традиции живописи у художников Гулейра.

Вторая миниатюра "Шива и Парвати" (инв. № 1996/П) является замечательным образцом живописи Кангры конца XVIII в. Школа Кангры продолжает традиции всей предшествующей живописи. Возникновение и развитие школы Кангры, выявление характерных ее особенностей, взаимосвязь с другими школами индийской живописи, философское содержание этой школы, подробная атрибуция нашей миниатюры подробно исследованы автором в специальной работе.<sup>21</sup>

Работа над музейной коллекцией еще не закончена и ведется сейчас в двух основных направлениях: более глубокое и детальное исследование уже атрибуированных миниатюр и изучение тех произведений, которые пока еще не определены точно.

К последним относится, например, известная миниатюра "Борьба акробатов" (инв. № 587/П). Впервые она была опубликована в труде П.И.Щукина, который считал, что она выполнена мастером Бальджидом в 1521 г.<sup>22</sup> Однако уже в 1947 г. С.И.Толяев указал, что имя художника может быть прочитано как "Бальчанд", а на обороте написана дата 1531-1532<sup>23</sup>.

На обратной стороне листа с миниатюрой имеется великолепный образец каллиграфии, подписанный "Мир Али".

Следующим этапом в работе над исследованием образца каллиграфии будет установление личности Мир Али (ибо было два каллиграфа, которые подписывались таким образом), а также анализ живописного стиля художника. Возможно, что это позволит внести окончательные корректировки в атрибуцию миниатюры.

Итак, сейчас уже определенно можно утверждать, что наша коллекция включает образцы различных школ индийской миниатюрной живописи: Пахари (Гулейр и Кангра) - 2, Раджастана (Мальва и Бунди) - 5, деканская - 5, могольская - около 140.

<sup>1</sup> Автора и точное время составления карточек установить не удалось.

<sup>2</sup> Определение этих стилей см. И.Мац. К вопросу марксистской постановки проблемы стиля, - "Вестник Коммунистической Академии", № 25, 1928.

<sup>3</sup> Н.Николаева, Т.Норина и Г.Чепелевецкая. Музей Восточных культур. М., 1957, стр.68.

<sup>4</sup> Общее число определенных миниатюр с иллюстрациями к "Бабур-намэ" составляет 145.

<sup>5</sup> См. F.Martin. Miniature painting and painters of Persia, India and Turkey. Quaritch, 1912.

L.Binyon and T.Arnold. The court painters of the Grand Moguls. London, 1921.

E.Kühnel. Miniaturmalerei im islamischen Orient. Berlin, 1922.

P.Brown. Indian painting under the mughals. London, 1924.

R.Krishnadasa. Mughal miniatures. New Delhi, 1955.

<sup>6</sup> Термин "индо-персидская живопись" появился еще в XIX в., но уже Ф.Мартин возражал против него. Тем не менее он появляется в некоторых работах, см. например, Ф.А.Розенберг. Об индо-персидской и новоиндийской живописи, - "Восток", 1923, № 2.

Раннемогольские миниатюры назывались "индо-персидскими", и на выставке иранской миниатюры в Москве в 1962 г.

<sup>7</sup> B.Gray and D.Barret. Indian painting. Skira, 1960. p.52.

<sup>8</sup> Персидские вещи Щукинского собрания. М., 1907.

<sup>9</sup> С.Б.Певзнер. Миниатюры "Бабур-намэ", - "Современный Восток", 1960, № 7.

- 10 С.И.Толеев. Миниатюры рукописи "Бабур-намэ". М., 1960.
- 11 Автор ознакомился с этой серией в Британском музее в Лондоне в 1963 г.
- 12 Автор ознакомился с этой серией в Национальном музее в Новом Дели в 1967 г.
- 13 B.Gray and D.Barret, ук. соч., стр.58.
- 14 О.Акимушкин, Т.Грек, А.Иванов. Индийские и персидские миниатюры ХУI-ХУШ вв. М., 1962.
- 15 A.Coomaraswamy. Rajput painting. 2 vol. Oxford, 1916.
- 16 P.Brown. Indian painting. Calcutta, 1927.
- A.Coomaraswamy. History of indian and indonesian art. London, 1927.
- J.French. Himalayan art. London, 1931.
- N.Mehta. Studies in indian painting. Bombay, 1926.
- 17 W.Archer. Indian painting in the Punjab Hills. London, 1952. Kangra painting. London, 1950.
- M.Randhawa. Kangra painting of Bhagavata Purana. New Delhi, 1960. The Krishna legend in Pahari painting. New Delhi, 1956.
- M.Kaul. Trends in indian painting. New Delhi, 1961.
- 18 K.Khandalava. Pahari miniature painting. Bombay, 1958.
- 19 Понятие "школа Кангры" в научный обиход впервые ввел А.Кумарасвами.
- Живопись Пахари (ХУI-ХУШ вв.) в своем развитии прошла несколько стадий. В конце ХУШ в. ее художественный центр из Басоли перемещается в долину Кангры и именно здесь миниатюрная живопись достигает своего наивысшего расцвета.
- 20 W.Archer. Indian painting in the Punjab Hills. p.58.
- 21 Н.К.Карпова. Миниатюра школы Кангры, - "Искусство Индии" (Сборник статей). М., 1969.
- 22 Персидские вещи Щукинского собрания.
- 23 Путеводитель по музею Восточных культур. М., 1947, стр.57.

С.П.Масленицына

ИЗРАЗЦЫ ИРАНА XI-XIV ВВ. В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО  
МУЗЕЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

В богатом и разнообразном собрании средневековой иранской керамики Государственного музея искусства народов Востока находятся 58 изразцов XI-XIV вв. Почти все они поступили в музей вскоре после его основания в 1918 г. от коллекционера К.Ф.Некрасова, долго жившего в Иране и там составившего свою коллекцию. Исключение составляют два изразца, полученные в дар от В.Г.Тардова в 1928 г.

Цель настоящей работы - первоначальный обзор коллекции изразцов XI-XIV вв. и ее классификация на основе стилевого сходства с датированными и определенными образцами.

В коллекции представлены почти все основные формы изразцов и различные техники их украшения - листр, надглазурная роспись эмалями, надглазурная роспись и позолота по синей или бирюзовой поливе, рельеф под бирюзовой поливой.

Самая многочисленная группа - 42 листровых изразца. По инвентарным книгам и научным карточкам, составленным в 1984г. почти все изразцы, за редким исключением, определены как тип рейский, вераминский или рейско-вераминский и датированы XI или XII-XIV вв. Такая классификация коллекции требует пересмотра в соответствии с научными достижениями в области изучения иранской керамики.

В результате исследований, ведущихся с 80-х годов XIXв., был собран обширный материал по листровым иранским фаянсам XI-XIV вв. Особо были выделены и обобщены датированные памятники, что позволило более или менее точно датировать значительную часть средневековой иранской керамики<sup>1</sup>. Одновременно были сделаны попытки определения основных керамичес-

ких центров, в первую очередь Рея, Кашана, Верамина, Султанабада, Савэ, а также локальных особенностей художественного стиля керамики.

Уже давно исследователями было отмечено наличие в люстровой керамике, по крайней мере, двух отличительных стилей<sup>2</sup>. Благодаря работам Р.Эттингхаузена<sup>3</sup>, А.Поупа<sup>4</sup> и ряда других исследователей стало возможным определение иранской керамики XII-XIV вв. по двум стилистическим группам – рейской и кашанской. Внутри кашанской группы выделяются керамические изделия вераминского и султанабадского типов, имеющие ряд характерных признаков. Такая классификация до сих пор сохраняет свое значение. Она легла в основу определений иранской керамики этого времени, данных А.Лейном, Ч.Вилкинсоном<sup>5</sup>.

В наши дни изучение музеиных фондов, новые находки, результаты раскопок делают картину развития керамического производства в Иране XII-XIV вв. все более сложной. В некоторых работах последних лет, посвященных исследованиям иранской керамики, высказываются мысли о прецедентности точного определения места производства керамических изделий<sup>6</sup>.

Тем не менее определение люстровой керамики по стилю и датировка по аналогии с подлинными экземплярами является не только возможным, но и необходимым делом.

В коллекции люстровых изразцов XII-XIV вв. Государственного музея искусства народов Востока только три возможно определить стилем Рея.

Фрагмент восьмилучевой звезды № 155/П можно отнести к I-му "монументальному стилю" Рея<sup>7</sup>. Главные черты этого стиля – крупное изображение человеческой фигуры в достаточно большом пространстве, на гладком люстровом фоне крупный стилизованный растительный узор. На нашем фрагменте видна часть сидящей крупной фигуры, по фону стебель с крупным листом. Узор выполнен исключительно резервом, что характерно для I-го рейского стиля. Фрагмент может быть датирован XII в.<sup>8</sup>

Изразец № 703/П относится, по-видимому, к типу бордюрных. Он прямоугольной формы, в верхней его части рельефный карниз со стилизованной ветвью, в центре человеческая фигура, помещенная в медальон сложной конфигурации; на фоне ха-

рактерная рейская арабеска из скобок, завитков, точек. Узор выполнен уже смешанной техникой резерва и росписи люстром, что характерно для керамики Рея второй половины XII – начала XIII в.<sup>9</sup>

Этим же временем, вероятно, следует датировать фрагмент восьмилучевой звезды № 706/П. Типично рейский арабесковый узор выполнен здесь росписью люстром по молочнобелой глазури.

Большую группу из 39 изразцов можно определить Кашанским стилем. Особый интерес представляют фрагменты больших звезд. Размер изразца может играть значительную роль в его определении и датировке. Диаметр самых ранних датированных изразцов достигает 28,5-33 см<sup>10</sup>. Фрагмент № 120/П представляет собой часть большой звезды (диаметр 31-32 см). Это нижняя часть композиции изразца с прудиком и плавающими рыбками. Видны колени двух сидящих персонажей и их руки. Фон изразца и одежды персонажей сплошь покрыты мелким, выполненным резервом, узором тонких завитков. Поверх завитков на одежде отчетливо выявляется загнутий округлый лист. В характере орнаментации изразца довольно четко прослеживаются признаки, присущие стилю Кашана – своеобразная картиность композиции, организованной часто либо возле прудика, либо возле дерева, большая пестрота, получающаяся в результате заполнения фона светлыми завитками, тщательной декорировке одежд. Характерна для кашанских звезд XIII в. и надпись по бордюру, сохранившаяся здесь фрагментарно<sup>11</sup>.

Ряд декоративных мотивов, характерных для кашанской керамики, не только позволяют определить стиль изделия, но помогают и в датировке<sup>12</sup>. Мотив пруда с рыбами, характер их изображений, присутствие своеобразных листьев в декоре костюмов персонажей могут служить уже достаточным основанием для датировки фрагмента первой половины XIII в. Кроме того, сам характер росписи, очень дробный и тщательный, техника резерва, размер изразца подтверждают эту датировку.

Подобным образом можно определить и фрагмент звезды № 141/П с тем же мотивом пруда, но без рыбок, а с листом на поверхности воды второй половиной XIII в.<sup>13</sup>, фрагмент № 121/П

с типично кашанской летящей птичкой и округлыми листьями первой половины XIII в.<sup>14</sup> К кашанскому стилю XIII в. относится, по-видимому, и фрагмент звезды № 122/П, ранее определенный как рейский. Сохранились лишь изображения трех персонажей из какой-то многофигурной сцены. Такие сцены характерны для кашанской керамики, так же как и своеобразное декоративное решение изразца, когда лица персонажей словно выступают из листового фона<sup>15</sup>. Абриса фигур нет, или он очень плавен, а керамическая масса напоминает фрагмент 120/П.

В изразцах второй половины XIII в. – начала XIV в. привычная "картина" композиция кашанских изразцов все больше уступает место построению декоративно-ориентальному. В.А.Крачковская рассматривает 9 типов звезд этого времени: арабесковый, звериный, растительный, радиальный, центрально-розетный, центрально-геометрический, эпиграфический, рассеянный, садовый<sup>16</sup>.

Изразец № 1624/П составлен из фрагментов двух больших звезд, одна из которых растительного, другая центрально-розетного типа. Фрагмент № 2 звезды № 1624/П чрезвычайно близок одному из типов изразцов (1262–63 гг.), приписываемых мавзолею Имам-задэ Яхья в Верамине<sup>17</sup>. Хорошо виден спиралевидный завиток центрального удлиненного листа и отходящие от него две ветви с семилепестковыми цветами. Большое сходство в характере орнаментации, в технике (сочетание резерва и росписи листром), близость формы и размера ( $D = 31$  см) позволяют датировать наш фрагмент 60-ми годами XIII в. Второй фрагмент этого изразца имеет настолько же близкую аналогию со звездой из коллекции Келекиана, датированной около 1260 г.<sup>18</sup>

Фрагменты большого изразца № 703/П и № 147/П близки и по композиции и по характеру розетки также ряду звезд, датированных 1262 г.<sup>19</sup> Большие звезды ( $D = 31$ –32 см), приписываемые мавзолею в Верамине, и аналогичные им образцы в других собраниях являются исключением среди изразцов второй половины XIII в., достигающих в диаметре лишь 20 см<sup>20</sup>.

Характерным примером изразца этой эпохи является звезда № 156/П с изображением лошади, датированная 1284–85 гг.<sup>21</sup>

Она принадлежит к изразцам звериного типа, и декор ее имеет множество аналогий в керамике Кешана второй половины XIII в. Характерна и техника выполнения узора – наряду с листром применены подглазурная роспись кобальтом и роспись окисью меди по сырой глазури, дающая бирюзовый цвет. Техника эта обычна для изделий конца XIII – XIV вв.; на керамике первой половины XIII в. она встречается редко<sup>22</sup>.

Изразцы, выполненные из рубежа XIII–XIV вв. – в первой половине XIV в. в значительной своей части сохраняют еще размер и характер декорации, свойственные прошлой эпохе.

Звезда № 117/П, датированная 1337–38 гг., представляет прекрасный образец декорации растительного типа. На листровом фоне, заполненном мелкими, выполненными резервом, завитками, круглая розетка семилепесткового цветка, как бы соединяющая собой три гибкие ветви с листьями и цветами.

Началом XIV в. можно датировать две звезды: № 1575/П и 4322/П<sup>23</sup>. Их арабесковый узор усложнен плетенками, замысловатыми сочетаниями растительных мотивов, но в целом плоскость изразца решается по-старому – она вся заполнена узором, только по краю, как обычно, идет бордюр с надписью почерком талик.

К этому же времени, по-видимому, относится фрагмент креста № 701/П, по орнаменту очень близкий одному из трех изразцов Пенсильванского музея, датированных 1310 г.<sup>24</sup>

Звезда № 107/П<sup>25</sup> садового типа с изображением кипариса и двух птиц показывает уже новое решение изразцовой поверхности, характерное для XIV в. Во внутреннюю, окаймленную бордюром с надписью плоскость вписывается восьмиугольник; треугольники зубцов звезды, отделенные им, украшаются особым узором, не связанным с орнаментацией поля.

Постепенно надписи на изразцах становятся небрежными, затем исчезают совсем. Такой небрежный эпиграфический бордюр на фрагменте звезды № 1160/П окаймляет центральное поле изразца, где по кремово-белому фону глазури росписью листром даны изображения 5 человеческих фигур. Их характерные прически с пером появились в Иране в 1295 г. в правление Хасана Хана. Характер орнаментации, техника выполнения узора

позволяют датировать изразец началом XIУ в.<sup>26</sup>

Среди изразцов XIУ в. следует отметить также четыре звезды небольшого размера ( $D = 11-12$  см) № 118/П<sup>27</sup>, 112/П<sup>28</sup>, 697/П<sup>29</sup>, 1159/П. Они уже лишены бордюров с надписями, узор их по сравнению с большими звездами или упрощен или, напротив, очень измельчен.

Интересной разновидностью фаянсов конца XI-XIУ вв. являются изделия "султанабадского типа". Их отличает прежде всего характерный очень твердый черепок серо-желтого цвета. В декоративных мотивах "султанабадских" фаянсов отчетливо проявляется китайское влияние, в частности в изображениях летящих аистов. В собрании музея есть звезда № 111/П султанабадского типа с изображением двух переплетающихся шеями аистов и фрагмент изразца № 1162/П с летящей птицей среди растений с характерными круглыми "султанабадскими" листочками. Происхождение фаянсов этого типа точно не установлено. Возможно, они представляли собой разновидность каменских изделий.<sup>30</sup>

Наряду с различного характера звездами, крестами в коллекции музея находится группа из 12 больших фризовых изразцов.

Самый ранний из них изразец № 159/П с рельефной, кривой кобальтом, надпись и рельефным карнизов. Поле изразца покрыто листром медового оттенка, способом резерва выполнены изображения небольших птичек и загнувшихся круглых листьев. Происматриваются тонкие стилизованные стебли, вьющиеся крупными колышами наподобие спиралей. Характер узора и отдельных его элементов, техника его выполнения, рисунок бордюра позволяют датировать изразец началом XIУ в.<sup>31</sup>

Целый ряд аналогий среди каменских фризовых плит XI в. имеют изразец № 158/П и фрагмент подобного изразца № 179/П, украшенные рельефным, покрытым вишневого тона листром, расщительным узором.<sup>32</sup>

Близки им по характеру керамической массы, технике выполнения узора, мотивам орнаментации бордюрная плите № 4323/П, изразец № 1161/П с изображением сидящей человеческой фигуры, изразец № 1157/П с изображением ребенка с животным.

Ряд плит № 185/П, 176/П, 160/П, 161/П имеют среди мотивов своей орнаментации маленькую птичку с nimбом, то со сложенными, то с расправленными крыльями. Такой мотив характерен для XI в.<sup>33</sup> Характер бордюра также подтверждает такую датировку.<sup>34</sup>

Две большие плиты № 157/П и № 124/П и фрагмент № 184/П по характеру узора поля и бордюра близки "султанабадскому" типу и имеют ряд аналогий среди изразцов начала XIУ в.<sup>35</sup>

11 изразцов коллекции музея выполнены в технике "минаи". Изделия этого типа пока не поддаются такому более или менее точному определению, как листовые. В настоящее время признаются три главных центра производства этих фаянсов — Рей, Кашан, Сава.<sup>36</sup> Но пока современные исследователи иранской керамики относятся к определению изделий этой техники с большой осторожностью, ограничиваясь датировкой XII-XIII вв.<sup>37</sup>

4 изразца № 705/П, 114/П, 695/П, 696/П выполнены в своеобразной технике "лазвардина", появившейся в конце XI в.<sup>38</sup> Ее отличительные признаки — рельеф, по бирюзовой или темносииней глазури контурная роспись белым и красно-коричневым, золочение. По характеру орнаментации изделия этой техники близки каменским листрам и фаянсам "султанабадского" типа. Изразцы из музейной коллекции могут быть датированы началом XIУ в. и имеют ряд аналогий в других сокращениях.<sup>39</sup>

Более детальная классификация коллекций музея потребует тщательного изучения эпиграфического материала и анализов керамической массы и глазурей.

<sup>1</sup> E.Kühnel. Datierte persische Fayencen, — "Jahrbuch der Asiatischen Kunst". Leipzig, 1924, S.42-52.

E.Kühnel. Dated Persian lustred Pottery, — "Eastern Art". Philadelphia, vol.III, 1931, pp.221-229.

A Survey of Persian Art. London and New-York, 1939, vol.II, pp.1672-1696.

<sup>2</sup> М.Даймонд противопоставил стиль Рей и Верамина, см.

- M.Dimand. Loan Exhibition of Ceramic Art of the Near East in the Metropolitan Museum of Art. New-York, 1931.
- Э.Кинель Рем противопоставляет стиль Султанабада, см. E.Kühnel. Islamische Kleinkunst. Berlin, 1925.
- <sup>3</sup> R.Ettinghausen. Evidence for the identification of Kashan pottery, - "Ars islamica", vol.III, 1936.
- <sup>4</sup> A.Pope. The ceramic art in islamic times, - "A Survey of Persian art". vol.II, pp.1446-1664.
- <sup>5</sup> A.Lane. Early islamic pottery. London, 1958.
- Ch.Wilkinson. Iranian ceramics. New-York, 1963.
- <sup>6</sup> W.Hein. Frühe islamische Keramik im Österreichischen Museum für angewandte Kunst in Wien. Wien, 1963.
- <sup>7</sup> А.Поуп в "A Survey of Persian Art" предлагает деление фаянсов Рем на 2 стилевые группы: 1-й монументальный стиль с хронологическими рамками конца XI - сер.XII в., 2-й "миниатюрный" конца XII - XIII в. А фаянсы с признаками, характерными для обоих стилей, предлагает датировать II пол. XII в.
- <sup>8</sup> H.Wallis. Persian ceramic art. London, 1894, fig.12,14.
- A.Pope, ук. соч., т.П, стр.1556.
- <sup>9</sup> A.Pope, ук. соч., т.П, стр.1553-1555.
- <sup>10</sup> M.Bahrami. Rechershes sur les carreaux de revêtement lustrée dans la céramique persane du XIII au XV siècle. Paris, 1937, p.51.
- <sup>11</sup> R.Ettinghausen, ук. соч., табл.18.
- M.Bahrami, ук. соч., стр.48-49, рис. д.
- При датировке изразцов учитывались переводы надписей и определения почерков, сделанные в 1952 г. П.Петровым.
- <sup>12</sup> R.Ettinghausen, ук. соч., стр.48-49, схема.
- <sup>13</sup> M.Bahrami, ук. соч., табл.31-35.
- <sup>14</sup> R.Ettinghausen, ук. соч., стр.48-49, рис. в, с.
- <sup>15</sup> M.Bahrami, ук. соч., табл.18-21.
- <sup>16</sup> В.А.Крачковская. Изразцы мавзолея Пир Хусейна. Тбилиси, 1946, стр.56.

- <sup>17</sup> M.Bahrami, ук. соч., табл.30.
- <sup>18</sup> M.Bahrami, ук. соч., табл.31,33,34.
- <sup>19</sup> M.Bahrami, ук. соч., табл.26-29.
- <sup>20</sup> M.Bahrami, ук. соч., стр.51.
- <sup>21</sup> Публикацию см. В.А.Крачковская, ук. соч., табл.XXIII.
- <sup>22</sup> В.А.Крачковская, ук. соч., стр.77.
- Б.А.Шелковников. Изразцы мавзолея Пир Хусейна, - "Известия Академии наук Азербайджанской ССР", № 2, 1961, стр. 126.
- <sup>23</sup> По характеру орнаментации близка к звездам мавзолея Пир Хусейна, см. II международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады, М.-Л., 1939, табл.XI, IX.
- <sup>24</sup> M.Bahrami, ук. соч., табл.57.
- <sup>25</sup> Публикацию см. В.А.Крачковская, ук. соч., табл.XXI.
- <sup>26</sup> M.Bahrami, ук. соч., стр.105.
- Islamic pottery from the IX-XIV centuries A.D. in the collection of sir Eldred Hitchcock. London, 1956, pl.74.
- <sup>27</sup> Аналогичен большой звезда. № 4322/П.
- <sup>28</sup> H.Wallis, ук. соч., табл.15.
- <sup>29</sup> M.Bahrami, ук. соч., табл.50.
- В.А.Крачковская, ук. соч., табл.XII № 2.
- <sup>30</sup> Б.А.Шелковников, ук. соч., стр.128.
- Ch.Wilkinson, ук. соч., стр.9.
- <sup>31</sup> R.Ettinghausen, ук. соч., стр.48-49, рис. в, с.
- M.Bahrami, ук. соч., табл.23-24.
- A.Lane, ук. соч., табл.67-а.
- <sup>32</sup> A.Pope, ук. соч., т.УІ, табл.726.
- <sup>33</sup> R.Ettinghausen, ук. соч., стр.48-49, схема, рис. j, табл.5.
- <sup>34</sup> R.Ettinghausen, ук. соч., табл.6.
- В.А.Крачковская, ук. соч., табл.УІ № 1.
- <sup>35</sup> H.Wallis, ук. соч., табл.УП.
- R.Ettinghausen, ук. соч., табл.12-14.
- <sup>36</sup> А.Лейн считает точно установленным существование

производства "минам" в Рее, Кашане, возможно, в Савэ. См.  
A.Lane, ук. соч., стр.42.

37 A.Lane, ук. соч., стр.41-42.

38 A.Lane, ук. соч., стр.48.

39 A.Lane, ук. соч., стр.75в.

H.Rivière. La céramique dans l'art musulman. Paris,  
1913, vol.II, pl.58.

В.Л.Сычев

## К ВОПРОСУ О ДАТИРОВКАХ ХАНЬСКИХ РЕЛЬЕФОВ

В 1965 году китайский ученый Ли Фа-линь сделал попытку проанализировать технику резьбы по камню в ханьских рельефах, имея целью определить еще один критерий для их датировок<sup>1</sup>.

Ли Фа-линь рассмотрел пятнадцать памятников, твердо датированных надписями, расположив их в хронологическом порядке: 1) плита из уезда Ишуй (провинция Шаньдун), датированная 80-75 гг. до н.э.<sup>2</sup>; 2) плита из уезда Вэньшань (Шаньдун) 16 г. н.э.<sup>3</sup>; 3) рельеф из уезда Фэйчэн (Шаньдун) 83 г.<sup>4</sup>; 4) пилон из уезда Фэй (Шаньдун) 86 г.<sup>5</sup>; 5) пилон из уезда Фэй (Шаньдун) 87 г.<sup>6</sup>; 6) рельефы из гробницы Ван Дэ-юаня в уезде Суйдэ (Шэнси) 100 г.<sup>7</sup>; 7) рельефы из святилища семьи Тай в уезде Мо (Шаньдун) 113 г.<sup>8</sup>; 8) плита из уезда Тэн (Шаньдун) 122 г.<sup>9</sup>; 9) плита из уезда Вэйшань (Шаньдун) 130 г.<sup>10</sup>; 10) плита из уезда Вэйшань (Шаньдун) 137 г.<sup>11</sup>; 11) рельефы из святилища Вэнь Шу-яна в уезде Юйтэй (Шаньдун) 144 г.<sup>12</sup>; 12) пилон семьи У из уезда Цзясян (Шаньдун) 147 г.<sup>13</sup>; 13) стела из уезда Линьцзы (Шаньдун) 176 г.<sup>14</sup>; 14) стела из уезда Тэн (Шаньдун) 190 г.<sup>15</sup>; 15) рельефы на каменном саркофаге из уезда Лушань (Сычуань) 212 г.<sup>16</sup>.

Первые пять памятников выполнены в технике "инъсяньхэ" (углубленная линия) и "важупинмяньдяо" (плоский контуррельеф). Все остальные плиты представляют собой разновидности выпуклого рельефа. Ли Фа-линь делает вывод, что в развитии техники ханьских рельефов можно выделить два периода: первый период с 80 г. до н.э. по 88 г. и второй - с 89 г. до

219 г.<sup>17</sup> В первый период изображение вырезалось либо одной линией, либо было вдавленным плоским. Во второй период изображение было выпуклым на более низком, "вынутом" фоне.

Эта теория Ли Фэ-линя, кажется, является самой последней попыткой выделить характерные черты техники ранних и поздних ханьских рельефов, однако она вызывает некоторые возражения.

Первое возражение касается отбора материала для анализа. В настоящее время известны 32 точно датированных памятника<sup>18</sup>, из которых Ли Фэ-линь берет только 15. То, что он не рассматривает все памятники, совершенно справедливо, поскольку ставить в один ряд памятники из центральных районов и районов окраинных, периферийных, конечно, нельзя. В отдаленных районах может наблюдаться не только отставание от центра, но могут проявиться какие-то свои самобытные черты.

Ли Фэ-линь не включил в материал для анализа восемь датированных плит из провинции Сичуань, памятники из Ганьсу и других мест, сосредоточив свое внимание на шаньдунских рельефах. Однако он проявил непоследовательность, поставив в список гробницу из Шэнси и саркофаг из Сичуани, причем оба памятника в его списке играют особенно важную роль, поскольку первый памятник открывает, а второй закрывает второй период.

Если же ограничиться провинцией Шаньдун, то в списке останется 13 памятников.

Второе возражение вызывает определение границы между двумя периодами в развитии техники рельефа. Хотя самый поздний рельеф, относящийся к первому периоду, датирован 87 г. н.э., а самый ранний памятник второго периода, по списку Ли Фэ-линя - 100 г., Ли Фэ-линь почему-то считает, что второй период начался в 89 г. Логичнее предположить, что второй период наступил не сразу, а после какого-то промежуточного этапа, когда наряду с новой техникой продолжала применяться и техника первого периода. Причем этот переходный этап следует датировать, во-первых, более осторожно, а, во-вторых, с учетом того, что первый памятник второго периода по исправленному списку Ли Фэ-линя относится к 113 г., т.е. начало переходного этапа около 87 г., а конец около 113 г.

Точно так же Ли Фэ-линь относит конец второго периода не совсем оправданно не к 212 г., которым датирован самый поздний памятник в его списке, а к 219 г. (т.е. к концу периода Хань). По исправленному списку самый поздний рельеф датирован 190 г., а следовательно, и конец второго периода надо было бы отнести ко времени около 190 г.

Приведем теперь некоторые факты и рассуждения, подтверждающие и дополняющие поправки в теории Ли Фэ-линя, основанные лишь на более логичном и последовательном обобщении его материала.

В 1965 г. в уезде Цзюйнань (провинции Шаньдун) был найден пилон, украшенный изображениями, выполненными в технике выпуклого рельефа с вынутым фоном<sup>19</sup>. Пилон датирован надписью 85 г. Таким образом мы имеем, по крайней мере, один выпуклый рельеф уже в 85 г., т.е. до исчезнования, по мнению Ли Фэ-линя, техники резьбы линией.

С другой стороны, косвенные данные говорят о том, что линеарная техника сохраняется довольно долго после распространения техники выпуклого рельефа. Об этом свидетельствуют, например, изображения в известном Сяотаншаньском святилище<sup>20</sup>. Этот памятник обычно датируется "до 129 года", поскольку в 129 г. на стенах святилища была сделана надпись паломником, пришедшем поклониться известному святыни. Воздвигнуто это сооружение, видимо, было много раньше, так как к 129 г. оно стало уже широко известным. Некоторые исследователи датируют этот памятник даже серединой I в.<sup>21</sup> Более вероятная дата - рубеж I-II вв. Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить рельефы Сяотаншаньского святилища с плитой 83 г. из уезда Фэйчэн и плитой 16 г. из Вэньшана.

На плите 16 г. все фигуры даны строго в профиль, в однообразных позах. Так же однообразны движения ломадей: все в "летящем" галопе, с вытянутыми передними и задними ногами. Нет никаких попыток передать трехмерность пространства.

На плите 83 г., некоторые лица уже изображены в три четверти. Несколько разнообразней позы. Многие фигуры художник пытался передать не в профиль, а в каком-то более сложном ракурсе, который однако у него не получился. И, наконец,

что самое главное, видна попытка, хотя и робкая, в одном случае передать глубину пространства. В одной упряжке запряжены три лошади: их головы выглядывают одна из-за другой. Ног, правда, видно только шесть, а колесница решена совершенно плоскостно с одним колесом и кузовом строго в профиль.

На плитах Сяотэншаньского святилища видны большие сдвиги в передаче трехмерности пространства<sup>22</sup>. В некоторых случаях художник отказывается от фризообразного расположения фигур. Это заметно в сцене битвы, где фигуры помещены одна над другой, располагаясь как бы на горизонтальной плоскости, на которую художник смотрит сверху. Намного более совершенно, по сравнению с предыдущими рельефами, здесь изображены колесницы: каждая лошадь чуть-чуть выступает вперед из-за лошади, стоящей перед ней, видны ноги всех лошадей, и в рисунке колесницы появляется совершенно новый элемент — передняя стенка кузова, обозначенная диагональными линиями.

Те изменения, которые мы видим в Сяотэншаньском святилище, по сравнению с более ранними плитами, свидетельствуют о том, что этот памятник отстоит от них, по крайней мере, на два-три десятка лет и датируется таким образом не раньше начала II в. Если с такой датировкой согласиться, то Сяотэншаньское святилище будет подтверждением длительности переходного периода.

Схему, предложенную Ли Фа-линем, осложняют также рельефы, найденные в провинции Инень<sup>23</sup> и Фушань<sup>24</sup>. Ли Фа-линь сам отмечал, что изображения в этих памятниках, хотя и выполнены в той же линеарной технике, что и рельефы первого периода, по стилю сильно от них отличаются и носят явно более поздний характер. Однако он не определил место этих памятников в ряду других. И действительно, сделать это довольно сложно.

Иненьская гробница была вскрыта в 1954 г., а в 1955–1959 гг. развернулась дискуссия по поводу ее датировки.

Сначала Ань Чжи-минь<sup>25</sup>, а затем Ли Вэнь-синь<sup>26</sup> и Сунь Цзо-юнь<sup>27</sup> выступили на страницах журнала "Каогу тунсюнь" с обоснованием поздней датировки этой гробницы. Анализируя некоторые архитектурные формы, а также орнаментальные

мотивы, Ань Чжи-минь находит большое сходство Иненьской гробницы с корейскими памятниками Когурё, в особенности, с гробницей китайца Дун Шоу в Анаке, точно датированной надписью 357 г. На основании этого Ань Чжи-минь утверждает, что Иненьская гробница была сооружена между концом эпохи Хэнь и началом периода Бэй Вэй (т.е. между 220 и 386 гг.).

Ли Вэнь-синь, являясь также сторонником поздней датировки иненьских рельефов, указал на то, что в Иненьской гробнице встречаются изображения предметов материальной культуры, не характерных, по его мнению, для эпохи Хэнь. Он отмечает, что эти предметы, если даже и упоминались в письменных ханьских источниках, то, с одной стороны, не встречаются в ханьских произведениях изобразительного искусства, а с другой стороны, сходны с некоторыми деталями свитков живописи Гу Кай-чжи (IУ-У вв.).

Сунь Цзо-юнь настаивает на поздней датировке гробницы на том основании, что для ханьского погребения, якобы не характерны то единство сюжетов всех плит и насыщенность религиозным содержанием, которые мы видим в иненьском памятнике.

Одна из участниц раскопок Иненьской гробницы Цзэн Чжао-юй в отчете<sup>28</sup> об этих раскопках и в целом ряде статей<sup>29</sup>, опровергнув практически все аргументы сторонников поздней датировки, дала обоснование ранней даты Иненьской гробницы. Она подчеркнула, что сходство можно увидеть не только между иненьскими рельефами и памятниками IУ-У вв., но и памятниками ханьского искусства, а поэтому для определения даты нужен какой-то дополнительный более надежный критерий. Цзэн Чжао-юй обращается к историко-экономическим факторам и приходит к выводам, что строительство такой большой и дорогой гробницы, как Иненьская, могло быть осуществлено только до 193 г., когда вторжение войск Цао Цао положило конец мирному развитию экономики в провинции Шаньдун. Кроме того, она считает, что обилие изображений лошадей, которое мы видим на стенах гробницы, более характерно именно для периода Хань, чем для более позднего времени, когда в результате непрерывных войн в стране конское поголовье настолько уменьшилось, что даже самые высокие лица стали ездить в колесни-

цах, запряженных быками.

Однако в 1959 г. в большой статье Ши Сю-янь повторил и углубил все, что было сказано сторонниками поздней датировки Инаньской гробницы<sup>30</sup>. Кроме того, он проанализировал эволюцию пространственных и некоторых стилистических решений в ханьском искусстве, доказывая, что достижения инаньских мастеров лежат уже за пределами ханьской эпохи.

Все аргументы сторонников поздней датировки гробницы можно свести в общем виде к следующим положениям:

1. Некоторые черты и детали, имеющиеся в инаньских рельефах, не встречаются совсем или встречаются лишь в зачаточной форме в ханьском искусстве.

2. Эти черты и детали встречаются в корейских памятниках Когурё IУ-У вв. и в живописи Гу Кай-чжи IУ в.

3. Инаньские плиты представляют с точки зрения стиля значительный шаг вперед по сравнению с ханьскими памятниками, а следовательно, между ними лежит значительный промежуток времени.

Таким образом, дата Инаньской гробницы лежит между концом эпохи Хань и концом IУ в., т.е. конец III - начало IУ в.

Когда сторонники поздней датировки Инаньской гробницы сравнивают ее с ханьскими рельефами, они, очевидно, подразумевают, что стиль и черты, которые мы в них видим, характерны для периода вплоть до 220 г. Однако, как мы убедились, самый поздний памятник в исправленном списке Ли Фэ-линя датирован 190 г. Причем этот памятник так же, как и плита 176 г., всего лишь небольшая стела, которую, конечно, трудно сравнивать с роскошной гробницей. Более или менее сравнимый по богатству декора с Инаньской гробницей комплекс погребальных сооружений семьи У (Улянцы) датирован 147-168 гг. При этом святилище, построенное в 168 г., является почти точной копией сооружения, воздвигнутого в 147 г., отражая черты таким образом, распространенные за двадцать лет до его строительства<sup>31</sup>. Поэтому у нас нет памятников, по которым мы могли бы судить о стиле и характерных чертах рельефов последних семидесяти лет эпохи Хань.

Если мы вспомним то принципиально новое, что появляет-

ся в Сяотаншаньском святилище по сравнению с плитами из уезда Фэйчэн, отделенными от него всего двумя-тремя десятками лет, и предположим, что эволюция рельефов и дальше шла такими же темпами, то совершенство инаньских рельефов, отстоящих от них более, чем на столетие, не покажется удивительным. Удивительно другое. Почему рельефы из погребения семьи У, которые должны были бы являть собой промежуточное звено между сяотаншаньскими и инаньскими плитами, в действительности, по крайней мере на первый взгляд, гораздо ближе к сяотаншаньским, чем к инаньским?

Создается впечатление, что в конце I - начале II в. происходит значительное замедление темпа эволюции художественной формы. Это замедление можно объяснить распространением новой техники выпуклого рельефа, в котором решающую роль играет четкий силуэт. И все же такая техника, хотя и тормозила, не могла остановить идущий процесс.

В рельефах из погребения семьи У можно найти много элементов и приемов, ставших в инаньских плитах правилом. Это, в частности, относится к решению пространственных задач. В некоторых сценах мы видим фигуры, расположенные для передачи перспективы по диагонали, некоторые фигуры, размещаясь в пространстве, частично закрывают собой другие, часто встречаются трехчетвертные изображения не только лиц, но и целых фигур и т.д. Однако такие решения соседствуют со строгим профильным изображением коней и людей, фронтальным изображением архитектурных сооружений, лишенных к тому же фасадных стен, т.е. данных как бы в разрезе. Эти "архаические" приемы обусловлены требованиями силуэтной техники. В тех случаях, когда художник пытался пренебречь спецификой этой техники, изображая, например, дом со стенами и стоящими перед ним деревьями, или группу всадников, едущих рядом друг с другом<sup>32</sup>. Изображение становилось бесформенным, силуэт терял свою четкость.

Стремление к более полному использованию новых способов изображения окружающего мира с передачей его трехмерности, очевидно, побудило художников вернуться к старой линеарной технике резьбы. Освободившись от сковывавших требований

силуэтной техники, художник смог создать такой памятник, как Инаньская гробница.

Есть однако в Инаньской гробнице сцены, которые по своему характеру резко отличаются от основных изображений. Это — сцены, обрамляющие вход в гробницу. Они выглядят архаично: все фигуры скованы, неуклюжи, статичны. Эти сцены выполнены в технике выпуклого рельефа. В этом факте можно видеть подтверждение предположения о роли этой техники в замедлении развития искусства рельефа.

Таким образом, разрыв в 50 лет между временем создания рельефов из погребения семьи У и гробницы в Инане мог быть вполне достаточным для тех изменений в характере изображений, которые мы здесь видим.

Сравнение же инаньских рельефов с памятниками Когурё вряд ли может быть полезным, поскольку неизвестно, сколько времени требовалось для того, чтобы те или иные черты утверждались в этом районе, и на протяжении какого периода они могли там сохраняться. Сходство некоторых элементов в инаньских рельефах с предметами в живописи Гу Кай-чжи объясняется, как полагает Л.П.Сычев, тем, что в исторических сценах Гу Кай-чжи отразил ханьские реалии<sup>33</sup>. С другой стороны, рельефы периода Бэй Вэй в центральных районах Китая являются нам по сравнению с инаньскими совершенно другую картину: прекрасно развитый пейзаж, сильно удлиненные пропорции фигур, удивительная гармоничность всей композиции<sup>34</sup>. Эти рельефы вполне могут быть отделены от времени создания инаньских плит периодом в 200 и более лет.

Наконец, следует отметить еще один факт. Достаточно одного взгляда самого неискорененного человека из живописи на стенах гробницы в Ванду<sup>35</sup>, чтобы убедиться в необычайной близости изображений в этой гробнице и на инаньских плитах. Гробница в Ванду датирована достаточно надежно документом 182 г.<sup>36</sup>

Некоторые исследователи придерживаются мнения, что живопись в ханьское время отставала в своем развитии от рельефов<sup>37</sup>, другие считают, что рельефы — это копии с живописных произведений того же времени<sup>38</sup>, третья полагают, что

некоторые рельефы отражают уровень развития живописи, а другие подражают штампованным рисункам на кирпичах и отстают от живописи<sup>39</sup>. Здесь нет возможности рассмотреть эти точки зрения, заметим лишь, что ни одна из них не противоречит ранней датировке Инаньской гробницы. Если придерживаться первой точки зрения, гробница сооружена ранее 182 г. По второй теории она построена вскоре после 182 г. Третья точка зрения в данном случае в сущности тождественна со второй, поскольку именно резьба линией, в отличие от выпуклых рельефов, должна по этой теории отражать уровень развития живописи.

Отметим также, что исследователь древнего китайского костюма Л.П.Сычев показал, что в инаньских рельефах зафиксированы, хотя и поздние, но все же ханьские формы одежды<sup>40</sup>.

Таким образом, придерживаясь ранней датировки Инаньской гробницы, я предлагаю такую схему хронологии ханьских рельефов.

С начала I в. до н.э. до 80-х годов I в. н.э. были распространены рельефы, исполненные углубленной линией или в технике плоского контурного рельефа.

С 80-х годов I в. до начала II в. продолжают создаваться рельефы, исполненные в технике первого периода, и появляются разновидности выпуклого рельефа.

С начала II в. начинают преобладать выпуклые рельефы, в которых основная роль принадлежит силуэту. Постепенно возрастает значение линий внутри общего контура изображения.

В 80-90-х годах II в. происходит возврат к старой линейарной технике резьбы, иногда сочетающейся с техникой выпуклого рельефа<sup>41</sup>.

В конце II в. в связи с экономической разрухой и постоянными войнами традиции искусства рельефов, видимо, прерываются.

Предложенная схема, конечно, относится только к районам, близким к провинции Шаньдун, где было найдено наибольшее количество рельефов.

- 1 "Kaogu" (Археология). 1965, № 4, стр.199-204.
- 2 Фу Си-хуа. Ханьдай хуасян шикэ цюаньцзи (Корпус ханьских рельефов). Пекин, 1950-1951, т. I, табл.219.
- 3 Ван Цзы-юнь. Чжунго гудай шикэхуэ сюаньцзи (Избранные рельефы древнего Китая). Пекин, 1957, табл.1, рис.1,2.
- 4 "Вэньу" (Материальная культура). 1958, № 4, стр.35-36.
- 5 Фу Си-хуа, ук. соч., т. I, табл.201-205, 211-217.
- 6 Там же, табл.206-210.
- 7 Шэнъбэй Дун Хань хуасяншике сюаньцзи (Избранные рельефы провинции Шэньси эпохи Хань). Пекин, 1959, стр.14-28.
- 8 Фу Си-хуа, ук. соч., т. I, табл.232.
- 9 "Kaogu", 1965, № 4, стр.200.
- 10 Фу Си-хуа, ук. соч., т. II, табл.7.
- 11 "Kaogu", 1965, № 4, стр.202.
- 12 Фу Си-хуа, ук. соч., т. I, табл.200.
- 13 E.Chavannes. La sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han. Paris, 1893, pl.I-II.
- 14 Фу Си-хуа, ук. соч., т. I, табл.229-231.
- 15 Там же, табл.82.
- 16 K.Finsterbuch. Verzeichnis und motivindex der Han-darstellungen, I. Weisbaden, 1966, N 173-176.
- 17 "Kaogu", 1965, № 4, стр.202-203.
- 18 K.Finsterbuch, ук. соч., стр.183-184.
- 19 "Вэньу", 1965, № 5, стр.16-19.
- 20 E.Chavannes, ук. соч., табл.XXXV1-XLI
- 21 См. например, T.Nagahiro. A study on the central pavilion scenes of the Wu family shrines, - "Acta Asiatica", vol.II. 1961, pp.40-58.
- 22 Некоторые исследователи считают, что это не передача трехмерности, а адаптация к плоскостному изображению. См. W.wells. Perspective in early Chinese painting. London, 1935, pp.14-15. Однако такая концепция не меняет дела при датировках.
- 23 Цзэн Чжао-юй и др. Инань гу хуасяншиму фацие баогао (Отчет о раскопках древней гробницы с рельефами в Инане). Шанхай, 1956.
- 24 Ван Цзы-юнь, ук. соч., табл.4, рис.1, 2.
- 25 "Kaogu", 1955, № 2, стр.16-20.
- 26 "Kaogu", 1957, № 6, стр.77-87.
- 27 "Kaogu", 1957, № 6, стр.67-76.
- 28 Цзэн Чжао-юй, ук. соч.
- 29 "Kaogu", 1958, № 5, стр.46-50. "Kaogu", 1959, № 5, стр.245-249.
- 30 Hsiao-yen Shih. I-nan and related tombs, - "Artibus Asiae". vol.XXII, 1959, N 4, pp.277-312.
- 31 В настоящее время готовится к печати работа автора, одна из глав которой посвящена погребальному комплексу семьи У.
- 32 "Artibus Asiae". vol.XXV, 1962, N 3/4.
- 33 Л.П.Сычев и В.Л.Сычев. Китайский костюм. М., 1970. (Готовится к печати).
- 34 Ван Цзы-юнь, ук. соч., табл.У.
- 35 "Вэньу", 1959, № 12, стр.31.
- 36 Ванду эрхао му (Ханьская гробница № 2 в Ванду). Пекин, 1959.
- 37 T.Horvath. Pictorial representation of Han mural paintings and reliefs, - "Az Iparmű vészeti Muzeum Evkörnyvei". 2, Budapest, 1955-1956, pp.333-349.
- 38 Чжэн Чжэнъ-до, "Вэньибао", 1951, № 46, стр.39.
- 39 W.Fairbank. A structural key to Han mural art, - "Harvard Journal of Asiatic Studies", vol.VII, 1942.
- 40 Л.П.Сычев, ук. соч.
- 41 К этому же времени мы относим фушаньские плиты и так называемое святилище Чжу Вэя, сохранившее следы позднейшей переделки. Подробнее об этом будет сказано в работе автора "Ханьские рельефы", готовящейся к печати. Обычно святилище относят либо к 50-м годам I века, либо к послеханьскому периоду.

Н.С.Сычева

### СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КЕРАМИКИ ИЗ КОМПЛЕКСОВ "А" И "Б" КАРА-ТЕПЕ В СТАРОМ ТЕРМЕЗЕ

В 1968 г. совместной археологической экспедицией ГМИИ и Государственного Эрмитажа был получен новый керамический материал с пола центрального святилища комплекса А в Кара-тепе, который позволил по-новому подойти не только к датировке комплекса А, но и комплекса Б, датированного ранее по керамике П-ГУ вв. н.э.<sup>1</sup>

Прежде чем перейти к сравнительному анализу керамики двух комплексов, дадим краткое описание керамического материала комплекса А.

Вся керамика комплекса А сделана на гончарном круге из желтой или красновато-желтой глины. Тесто хорошо промешано и обожжено. Все сосуды покрыты красным ангобом, который всегда окрашивал венчик изнутри, а снаружи покрывал либо весь сосуд целиком (кроме поддона), либо только частично. На некоторых частично ангобированных сосудах по тулову ангоб спускается неровными потеками.

Наиболее распространенным видом посуды в комплексе А является одноручный кувшин. Среди этих кувшинов можно выделить три группы: сосуды высотой 15–16,5 см, относительно высокие кувшины высотой 22–24 см и самые большие высотой 26–30 см.

К первой группе относятся три сосуда<sup>2</sup>:

1. Невысокий одноручный кувшин на плоском низком поддоне с туловом яйцевидной формы. Венчик чуть отогнут наружу и скруглен. Ручка плоско-выпуклая одним концом крепится под венчиком, другим – к тулову кувшина, причем нижняя часть ее

заканчивается характерным удлинением (так называемая "хвостатая" ручка). Кувшин снаружи покрыт целиком красным ангобом, по которому нанесено вертикальное полосчатое лощение. Размеры сосуда: высота – 15,8 см, диаметр венчика – 5,5 см, диаметр тулов – 9 см, диаметр дна – 4,4 см.

2. Кувшин по форме аналогичный первому, но с вертикально стоящим, профилированным снаружи венчиком. Плоско-выпуклая ручка без "хвоста". По ангобу нанесено вертикальное полосчатое лощение. Размеры сосуда соответственно: 16,5 см, 5 см, 10 см и 4,5 см (табл. I, 7).

3. Кувшин с туловом биконической формы на плоском низком поддоне. Вертикально стоящий венчик профилирован снаружи. Плоско-выпуклая ручка крепится верхним концом под венчиком, а нижним – к тулову. На "хвосте" ручки небольшая вмятина от пальца. Ангоб и лощение такие же, как на первом сосуде. Размеры сосуда: 16 см, 5,6 см, 9 см и 3,8 см.

Ко второй группе одноручных кувшинов относятся два сосуда:

1. Кувшин с шаровидным туловом на низком плоском поддоне. Вертикально стоящий венчик профилирован снаружи. Плоско-выпуклая ручка с "хвостом". 2/3 кувшина снаружи покрывает красный ангоб с вертикальным полосчатым лощением. Размеры сосуда: 22 см, 8,8 см, 14 см и 6 см (табл. I, 6).

2. Кувшин с яйцевидным туловом, аналогичный предыдущему, но с потеками ангоба. Размеры сосуда: 24 см, 9 см, 13 см и 5,2 см (табл. I, 5).

В третьей группе два сосуда:

1. Кувшин с грушевидным туловом на плоском низком поддоне. Чуть отогнутый и скругленный венчик профилирован одной бороздкой снаружи. Плоско-выпуклая ручка крепится под венчиком. Снаружи кувшин почти целиком покрыт красным ангобом с вертикальным полосчатым лощением. Размеры сосуда: 26 см, 8 см, 12,5 см и 5,5 см (табл. I, 4).

Кувшин, аналогичный предыдущему, но с более широким горлом. Венчик и горло профилированы нетлубокими бороздками. Размеры сосуда: 30 см, 8 см, 16,5 см и 9 см (табл. I, 3).

Кроме одноручных кувшинов в комплексе А найдено три двуручных:

1. Кувшин с шаровидным туловом на плоском низком поддоне с высоким горлом и подчетырехугольным в сечении венчиком. Ручки, профилированные снаружи двумя продольными бороздками, верхним концом крепятся к средней части горла, а нижним - к тулову. 2/3 кувшина снаружи покрыт красным ангобом с вертикальным полосчатым лощением. Размеры сосуда: 28,5 см, 10 см, 19,5 см и 10 см (табл. I, 1).

2. Кувшин с шаровидным туловом, высоким горлом и с подквадратным в сечении венчиком. Ручки, профилированные снаружи четырьмя продольными бороздками, верхним концом крепятся под венчиком, а нижним - к тулову. Венчик, горло и верхняя часть туловы украшены четко профилированными рельефными горизонтальными бороздками. 2/3 кувшина снаружи покрыт красный ангоб, по которому под венчиком из горле нанесено зигзагообразное, а на нижней части горла и на тулове - вертикальное полосчатое лощение. Размеры сосуда: 24 см, 9 см, 17 см и 9 см (табл. II, 4).

3. Кувшин, аналогичный предыдущему. Верхняя часть ручек, профилированных снаружи широкой продольной ложбинкой посередине, поднимается выше венчика сосуда. Горло и тулово по ангобу украшены мелким цветочным штампом. Размеры сосуда: 23,5 см, 8,3 см, 19 см и 9,5 см (табл. I, 2).

В комплексе А найдены также два горшочка:

1. Горшочек яйцевидной формы без поддона и ручек с вертикально стоящим скругленным венчиком, который с двух сторон покрыт красным ангобом, стекающим по тулову неровными потеками. Размеры сосуда: 12,5 см, 6 см, 9 см и 6 см (табл. II, 2).

2. Горшочек шаровидной формы на плоском поддоне с двумя плоско-выпуклыми "хвостатыми" ручками и прямым вертикально стоящим венчиком. На "хвосте" ручек вмятины от пальца. Венчик с двух сторон покрыт красным ангобом с неровными потеками, спускающимися по тулову. Размеры сосуда: 9 см, 7,8 см, 11 см и 3,7 см<sup>3</sup>.

Среди целых форм керамики комплекса А две тарелочки и небольшая чашечка.

Тарелочка тонкостенная на невысоком плоском поддоне с вертикально стоящим скругленным венчиком и характерным пе-

регибом в месте перехода от венчика к тулову. Изнутри и частично снаружи она покрыта красным ангобом, стекающим снаружи вертикальными потеками. Внутри тарелочки украшена ромбическим лощением. Размеры тарелочки: высота - 6 см, диаметр - 22 см, диаметр дна - 4 см.

Вторая тарелочка такой же формы, но полосчатое лощение нанесено не внутри, а по бортику снаружи. Размеры тарелочки соответственно 6,8 см, 17 см и 4 см (табл. II, 1).

Чашечка на плоском низком поддоне с прямыми расходящимися стенками. Край стенок утолщен и нависает внутрь, обраzuя венчик, по которому проведена неглубокая бороздка. С обеих сторон чашечка покрыта красным ангобом, по которому внутри нанесено радиально расходящееся полосчатое лощение. Размеры сосуда: высота - 4,2 см, диаметр - 12,6 см и диаметр дна - 4,4 см (табл. I, 8).

Помимо целых сосудов в комплексе А найдены многочисленные фрагменты керамики. Особый интерес представляют некоторые единичные находки: стенка сосуда с лощением в виде пересекающихся кругов неправильной формы, фрагмент сосуда с сетчатым лощением и ручка от тагора в виде массивного неангированного налепа с двумя большими пальцевыми вмятинами.

Керамика из другого комплекса Кара-тепе, комплекса Б подробно описана автором в отдельной статье в третьем сборнике "Кара-тепе"<sup>4</sup>.

В этой статье автор пришел к следующим выводам.

В керамическом материале из комплекса Б можно выделить раннюю керамику, датирующуюся II-III вв., и позднюю, датирующуюся предположительно III-IV вв.

Основными видами посуды в комплексе Б являются тагоры и кувшины. Поскольку в настоящей работе нас интересуют виды посуды, общие для обоих комплексов, и поскольку в комплексе А не найдено ни одной тагоры, рассмотрим лишь кувшины.

Как показано в упомянутой статье, для кувшинов II-III вв. характерны следующие черты.

Сильно раздутое тулово с высокими плечиками или тулово шаровидной формы. Вертикально стоящие венчики, четко профилированные снаружи. Профилированные бороздки часто проходят

по горлу. Плоско-выпуклые ручки без "хвостов" иногда с выпуклым продольным валиком верхним концом крепятся на горле сосуда. Поддона всегда плоские и низкие. Сосуды целиком или частично покрыты красным ангобом без потеков с вертикальным полосчатым лощением.

Фрагментарный материал свидетельствует о том, что кувшины довольно часто украшались ромбическим и арочным лощением и крупными штампами. Имеются фрагменты сероглиняных кувшинов.

Для кувшинов более позднего времени типичны такие черты.

Тулово несколько более вытянутой формы. Горло профилировано снаружи. Внутренний край венчика четко профилирован одной бороздкой. Ручки внизу иногда заканчиваются "хвостом" в неярковыраженной, зачаточной форме. Поддона всегда плоские и низкие. Кувшины покрыты красным ангобом, иногда стекающим по нижней части тулова вертикальными неровными потеками, с полосчатым лощением.

Фрагментарный материал свидетельствует о том, что кувшины этого времени иногда украшались ромбическим и арочным лощением.

При сравнении одноручных кувшинов П-Ш вв. из комплекса Б с кувшинами из комплекса А нам не удалось заметить никаких общих черт, кроме тех, что свойственны вообще всем кувшинам из этих двух комплексов: плоский и низкий поддон, частичное покрытие красным ангобом, вертикальное, а также ромбическое и арочное лощение, наружная профилировка венчика, плоско-выпуклые ручки. Вместе с тем сосуды из комплекса А демонстрируют ряд черт, не встречающихся в ранней керамике комплекса Б: венчик со скосенным внутрь краем, "хвостатые" ручки, обильные потеки ангоба и вытянутость тулова. С другой стороны эти черты находят аналогию в поздней керамике комплекса Б, где мы находим их в слабо выраженной форме.

Так скосенный венчик у кувшинов из комплекса А можно рассматривать как результат эволюции внутренней профилировки венчика, появившейся в поздней керамике комплекса Б. Кроме того, форма "хвостатых" ручек в комплексе А является

дальнейшим развитием того удлинения нижнего конца ручек, которое заметно в поздних кувшинах из комплекса Б. Часто встречающиеся потеки ангоба на кувшинах из комплекса А есть и на поздних сосудах комплекса Б.

Сравнение керамики обоих комплексов позволяет отметить также изменения формы и пропорций одноручных кувшинов: для кувшинов из комплекса Б (при высоте сосуда 22-24 см) отношение наибольшего диаметра тулова к диаметру дна приблизительно равно 3, а у кувшинов из комплекса А при такой же высоте оно равно 2,5. Эти цифры говорят о том, что эволюция проходила в сторону усиления вытянутости пропорций кувшинов.

Таким образом, на основании анализа одноручных кувшинов можно проследить три хронологических этапа их развития. Поскольку комплекс Б и керамика из него датируются не ранее П в.<sup>5</sup>, а комплекс А по монете Вэрэхрана<sup>6</sup> датирован не позднее IУ в., первый этап развития керамики можно датировать П-Ш вв. н.э., третий этап - концом Ш-IУ вв., а второй этап, видимо, был промежуточным и датируется Ш в.

Следовательно, поскольку в комплексе Б найдены кувшины, относящиеся к первому и второму этапу, этот комплекс, очевидно, датируется П - концом Ш в., а комплекс А, в котором обнаружены кувшины, относящиеся только к третьему этапу, очевидно, можно датировать концом Ш-IУ в.

Анализ других видов посуды из комплекса А, хотя и не дает возможности сделать столь же определенные выводы, но и не противоречит им. Отсутствие в комплексе А фрагментов сероглиняной керамики, немногочисленность фрагментов с ромбическим и арочным лощением, сравнительно большое число фрагментов с потеками ангоба, мелкий штамп, красноглиняные венчики подчетырехугольной формы (в комплексе Б все найденные венчики такой формы сделаны из серой глины) - все это не дает никаких оснований говорить о ранней датировке керамики из комплекса А.

Таким образом, можно предположить, что комплекс Б начал функционировать раньше комплекса А и, видимо, был раньше и покинут. Объяснение и толкование этого факта выходит за рамки настоящей работы.

<sup>1</sup> Н.С.Сычева. Керамика из кельи пещерного храма II-II, - в сб. Кара-тепе - буддийский пещерный монастырь в Старом Термезе. Вып. III. Готовится к печати.

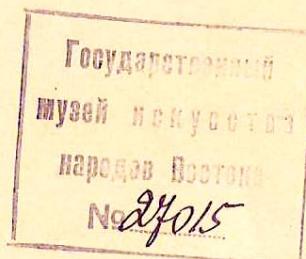
<sup>2</sup> Два из них (первый и третий) были найдены в келье пещерного храма II-I. См. Б.Я.Ставиский. Основные итоги раскопок Кара-тепе в 1961-1962 гг., - в сб. Кара-тепе - буддийский пещерный монастырь в Старом Термезе. М., 1964, рис.37.

<sup>3</sup> Б.Я.Ставиский, ук. соч., рис.38,2.

<sup>4</sup> Н.С.Сычева, ук. соч.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Монета определена В.Г.Лукониным.



Подписано к печати 31/1/1969 г.

А-02316 Тир.800 Зак.36 Объем 4,75 п.л.

Офсетное производство 3-й типографии  
издательства "Наука"  
Москва, Центр, Армянский пер.,2

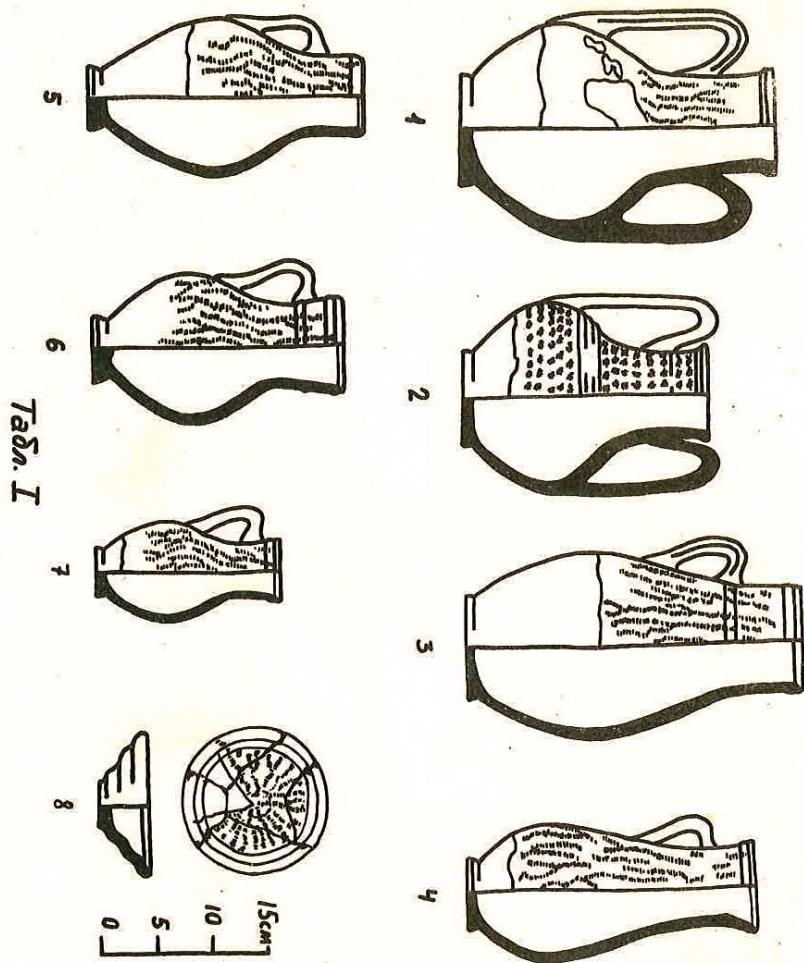


Табл. I

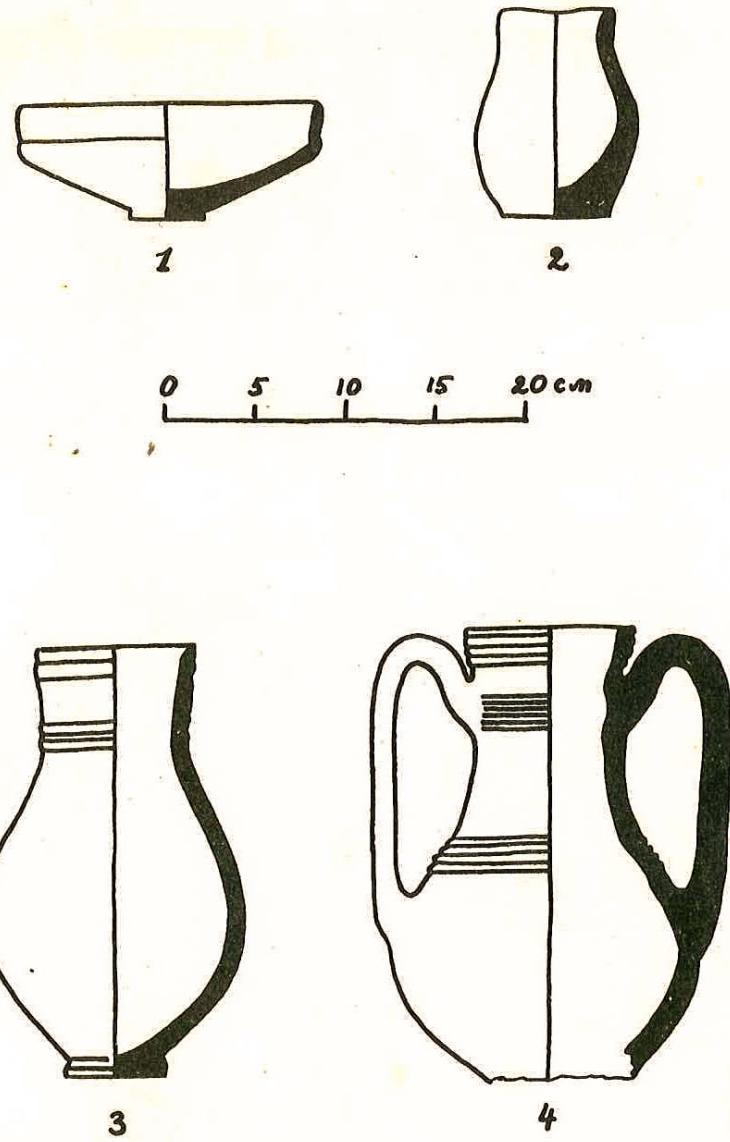
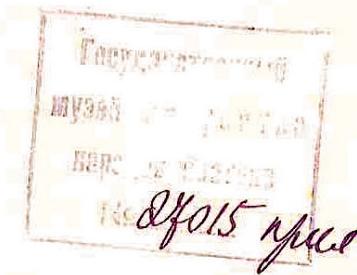
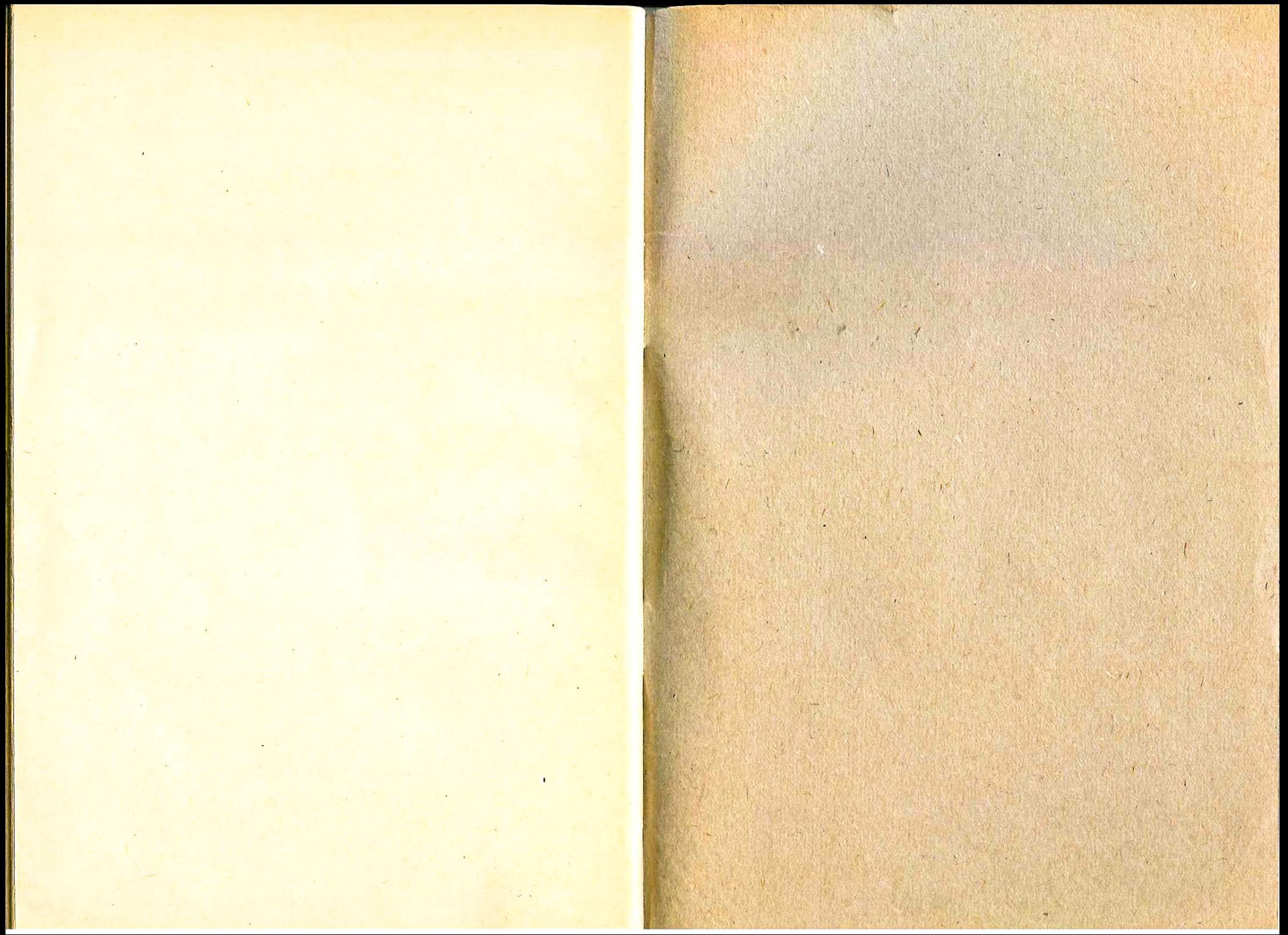


Табл. II





284

Wf ②