

СА - 708  
Н. - 34

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

Выпуск XX

Москва  
"НАУКА"  
1991

СА-708  
Н-34

Печатается по решению Редакционно-издательского  
совета ГМИИВ

Редакционная коллегия  
Н.В.Апчинская, А.М.Лидов

Ответственный редактор  
Э.Н.Никитина



Государственный музей искусства народов Востока  
1991

(1)

Этот выпуск научных сообщений составлен из работ сотрудников отдела советского Востока, включающего в себя два сектора — "Искусства Кавказа" и "Искусства Средней Азии и Сибири". Материалы сборника отражают основные направления научной деятельности отдела, занятого исследованием как изобразительного, так и декоративно-прикладного искусства. Все статьи содержат новую информацию, некоторые являются первыми публикациями чрезвычайно интересных художественных памятников.

В статье А. М. Лидова впервые анализируется творчество одного из выдающихся художников средневековой Армении, который тем самым как бы вводится в историю искусства. Живопись Нико Пирсманишвили хорошо известна, однако статья Н. В. Апчинской существенно дополняет наши знания, раскрывая своеобразие художественного метода грузинского мастера. Статьи М. Б. Мисиной, М. Л. Хомутовой, Ю. А. Широкова посвящены трем русским художникам, работавшим в Средней Азии. Высоко-профессиональные искусствоведческие исследования позволили показать и индивидуальное своеобразие каждого мастера, и их общую стилиформирующую черту — стремление переосмыслить художественное наследие Средней Азии, используя открытия европейского авангарда начала XX в. В сборник включена еще одна статья Н. В. Апчинской, дающая оригинальную интерпретацию творчества Минаса Аветисяна, крупнейшего армянского живописца 60–70-х гг.

Статьи М. М. Бронштейна посвящены памятникам древнеэскимосской резной кости, часть которых была найдена самим автором, явившимся одним из организаторов музейной археологической экспедиции по изучению древностей Берингоморья. Традиционное искусство чукчей, происхождение некоторых сюжетов в рисунках на моржовой кости исследуется в статье Ю. А. Широкова. Эти публикации, посвященные малоизученному материалу, охватывают яркое представление о самобытной художественной культуре Чукотки.

Настоящий сборник включает статьи далеко не всех сотрудников отдела. Однако он хорошо отражает многообразие научных задач, стоящих перед музейными специалистами, и разнородность материала, требующего в зависимости от вида искусства,

эпохи или национальной культуры каждый раз индивидуального подхода, применения искусствоведческих, этнографических или археологических методов исследования. В целом сборник дает представление о серьезной работе по изучению художественного наследия нашей страны, которая уже много лет ведется в Государственном музее искусства народов Востока.

А. М. Лидов

#### О главном мастере росписи Ахталы

Росписи церкви Богоматери в монастыре Ахтала — самый значительный памятник средневековой монументальной живописи на территории Армении<sup>1</sup>. Как показало исследование исторических источников, росписи были созданы в 1205—1215 гг. по заказу Ивана Мхаргрдзели после перехода изначально монофизитского монастыря к армянам-халкедонитам<sup>2</sup>.

Даже при предварительном знакомстве с росписями Ахталы ясно видно различие в стиле фресок, отличающихся и по композиционному построению, и по цветовому решению, и по конкретным приемам письма. Более внимательный взгляд позволяет выделить три большие группы изображений, расположенных в разных частях храма (в алтарной апсиде, на северной и южной стенах, на западной стене). Первая и вторая группы могут быть признаны работой двух художников, каждый из которых обладал легко узнаваемой индивидуальной манерой. Западную часть расписывало несколько мастеров, довольно близких между собой и в свою очередь резко отличающихся от первых двух художников.

Все мастера несомненно имели значительный опыт в расписывании храмов. Об этом ясно говорит идеальная согласованность изображений с архитектурным пространством, точность пропорциональных соотношений, использование специфически монументальных выразительных средств. Кроме того надо отметить незаурядное качество исполнения, стоящее на уровне самых лучших произведений средневекового армянского и грузинского искусства. Однако высокое мастерство только подчеркивает различие стилистических решений. Столь разнородная картина не имеет аналогий среди известных памятников монументальной живописи Кавказа XI—XIII вв. Если в других росписях конкретные манеры, как правило, существуют в рамках единого стиля, то ахталские мастера принадлежат к разным стилистическим направлениям. Очевидно, мастера не составляли единой, постоянно работающей артели. По всей видимости они были специально собраны из разных земель для выполнения большого и необычного заказа — росписи главного халкедонитского храма Северной Армении.

Эта ситуация делает оправданным и необходимым индивидуальное рассмотрение творчества каждого художника. В предлагаемой статье будут проанализированы росписи алтарной апсиды, расположенные в символически наиболее значимой части храма и, вероятно всего, принадлежащие главному мастеру. Алтарные росписи Ахталы – единственное дошедшее до нас произведение этого художника, о котором не сохранилось никаких сведений и в письменных источниках. В данных условиях важнейшим инструментом исследования становится стилистический анализ.

Однако этническую принадлежность главного мастера можно определить, не прибегая к стилистическому анализу. В некоторых изображениях святителей осыпался живописный слой и обнажился подготовительный рисунок, сделанный красно-коричневой краской по грунту<sup>3</sup>. Два рисунка сопровождают надписи, нанесенные небрежно той же красно-коричневой краской. Одна надпись "ΔΗΘΝΣ" – греческая, в изображении Дионисия Ареопагита<sup>4</sup>. Другая надпись "ϠϘϠϠ/ερσε/" начертана армянскими буквами в изображении Евсевия Кесарийского, в верхней части сохранился синий фон с официальной греческой надписью. Любопытно, что звучание армянской надписи характерно не для литературного, а разговорного произношения имени<sup>5</sup>.

Назначение "черновых" надписей на подготовительном рисунке хорошо понятно. С их помощью мастер для себя отмечал, где будет изображен тот или иной святитель. Естественно, при этом художник пользовался наиболее близкими языками, один из которых был родным. Такими языками для него были армянский и греческий. Конфессиональная принадлежность мастера известна. Сопоставление фактов позволяет прийти только к одному выводу: главный мастер был армянином-халкедонитом, возможно длительное время прожившим в грекоязычной среде. Кажется вполне закономерным, что ктитор росписи Иване Мхаргрдзели пригласил в качестве главного мастера своего единоверца и соотечественника.

Выяснение принадлежности мастера к армянам-халкедонитам еще не дает ответа на вопрос о художественной среде, в которой сформировался его стиль. Было бы логичным предположить, что мастер сложился как художник в соседней Грузии, где в начале XIII в. подлинного расцвета достигает искусство монументальной живописи, создаются многочисленные росписи и работает целый ряд талантливых мастеров. Однако это предположение не подтверждается при изучении техники и стиля росписи алтар-

ной апсиды, принципиально отличающейся от грузинских памятников. В первую очередь надо отметить особенности техники письма, являющиеся более устойчивыми признаками, чем стилистические приемы, легко подверженные влиянию моды. В изображении ликов мастер кладет сплошной темно-зеленый санкирь, контрастирующий с последующими слоями высветлений. Этот прием, широко распространенный в византийском искусстве, в Грузии до начала XIV в. практически не встречается. В изображении одеяний высветления и притенения также в соответствии с византийской манерой делаются в три "силы", тогда как в грузинских памятниках используются одна или две "силы"<sup>6</sup>.

Более отчетливо различие видно в стиле фресок. Обращает на себя внимание общее цветовое решение росписи алтарной апсиды. На интенсивном синем фоне контрастно выделяются фигуры, написанные яркими красками. Колорит грузинских росписей начала XIII в. достаточно сдержанный. Грузинские мастера, стремясь к гармонизации общего цветового решения, отказываются от византийского принципа контрастного противопоставления фигуры и фона. Можно заметить еще одну чисто византийскую особенность цветового решения: позем в сцене "Причащение апостолов" написан ярко-зеленым тоном. Грузинским художникам зеленый позем казался, по-видимому, слишком натуралистичным, поэтому в росписях XI–XIII вв. почти всегда используются декоративно-условные синие или белые поземы.

В отличие от грузинских художников раннего XIII в., исповедующих идеал изысканной красоты и гармонии, главный мастер Ахталы стремится к максимальной драматизации изображения. Он сознательно нарушает архитектонику в расположении регистров, делая верхний регистр конхи непомерно большим. Движение свободно расположенных фигур резки и внушительно, жесты утрированы, естественные пропорции искажаются. Фигуры показываются в высоком рельефе, формы объемны, несколько тяжеловесны. Пышные одеяния ниспадают чрезмерно многочисленными плотными складками. В изображении ликов яркие светящиеся пробы часто положены непосредственно на санкирную основу. Возникающий драматизирующий эффект контрастного противопоставления усиливается резкими притенениями, подчас как бы дублирующими белильные высветления.

Интерес к драматизации сочетается с повышенной декоративностью. Для мастера важно подчеркнуть обособленность, декоративную самостоятельность каждой конкретной формы. Так, рисунок одеяний распадается на чисто орнаментальные узоры параллельно повторяющихся или рассыпающихся веером складок. Художник добивается значительной стилизации всех элементов изображения. Пробела, превращенные в плотные, тонкие линии, очерчивают формы и имеют скорее декоративный, нежели символический смысл. Тени на ликах четко вырисовываются, тяготеют к геометрической правильности. Изображение волос, когда каждый спиралевидный завиток отделяется особой контурной линией, становится последовательно орнаментальным.

Мастер охотно использует принцип ритмических повторов. Вычурная линия складки на лбу может быть повторена в очертаниях шейной впадины. При этом единый графический мотив дается как бы в разном масштабе. Таким образом, создается впечатление движения, своего рода пульсации формы. Используя богатую палитру совершенно условных изобразительных приемов, художник представляет небесную литургию как ирреальное и пышное драматическое действо. Поиск максимально экспрессивных внешних эффектов в его искусстве органично сочетается с повышенной спиритуализацией образа, стремлением создать ощущение сверхчеловеческого напряжения и сосредоточенной силы.

Отмеченные черты стиля не характерны для одновременных грузинских росписей. Они находят очевидные параллели среди памятников так называемого "динамического" или экспрессивного направления в византийской живописи рубежа XII—XIII вв.<sup>7</sup> Как известно, центральным памятником этого направления являются росписи Курбинова в Македонии (II9I)<sup>8</sup>. Однако фрески алтарной апсиды Ахталы наиболее близки не самим росписям Курбинова, а некоторым памятникам, образующим особую тенденцию в рамках экспрессивного стиля. В этих росписях уходит маньеристическая утонченность, нервная изломанность и изысканный артистизм, игравшие столь важную роль в искусстве Курбинова. Приемы письма становятся грубее и проще, формы обобщаются, подчеркивается объем, увеличивается масштаб фигур. Используя разнообразие средств, художники добиваются монументализации изображения. Стиль, сохранивший и даже усиливший все основ-

ные экспрессивные черты, как бы освобождается от самых сложных и вычурных своих особенностей.

Такая трактовка изображения достаточно рано появляется в восточнохристианском искусстве. Один из первых примеров дают точно датированные фрески новгородской церкви "в Аркажах" (II89)<sup>9</sup>. Сохранившиеся памятники позволяют думать, что стиль получил распространение около 1200 г. и обрел долгую жизнь в искусстве XIII в. Без существенных изменений он дожил до последней четверти XIII в. и нашел яркое воплощение в таких точно датированных памятниках, как росписи Манастира в Македонии (I27I)<sup>10</sup> или Мутулос на Кипре (I280)<sup>11</sup>. Мону-ментальный пафос этого стиля оказался созвучен идеям новой эпохи. Сохранение линейной стилизации форм также импониowało определенным кругам заказчиков, ориентирующихся на подчеркнuto экспрессивный, драматически яркий художественный язык XII в., способствующий повышению спиритуализации образа<sup>12</sup>.

По мнению В. Джурича, памятники этого стиля образуют целое направление в искусстве около 1200 г.<sup>13</sup> Радикальное новшество исследователь видит в особых, несколько укороченных пропорциях фигур, существенно отличающихся от принятых в коминиовскую эпоху. Святые наделяются крупными, плотно сбитыми телами с широкими шеями и большими головами. Они полны созидательной энергии и вдохновлены новым идеалом красоты, который будет господствовать в живописи XIII в. При этом остается неизменным коминиовский тип лица. Используются приемы линейной стилизации и интенсивные контрастирующие цвета, характерные для росписей второй половины XII в. Однако все традиционные формы значительно укрупняются, становятся последовательно монументальными, что находит выражение в геометризации рисунка, обобщенной трактовке высветлений и притенений, в подчеркивании нерасчленимой цельности объема.

Среди выделенных исследователем памятников ближайшую аналогию алтарным фрескам Ахталы дают росписи церкви Христа Антифонита на Кипре<sup>14</sup>. Сравнение фронтальных изображений святых епископов показывает, что совпадают не только общие черты стиля, но и конкретные приемы письма. К примеру, в живописи ликов стилизованные света дублируются тонкими линиями

притенений. С помощью этого очень простого и почти абстрактного рисунка, существенно отличающегося от световых узоров более раннего времени, подчеркивается геометрическая структура изображения и усиливается надличностное начало в образе. Очень похоже трактованы и седые волосы святителей. На более темную основу положены длинные параллельно повторяющиеся линии, образующие крупные орнаментальные формы, декоративный характер которых местами акцентирует черный обводный рисунок. Значительное сходство находим в типах лиц с широкими лбами, глубоко посаженными глазами, с напряженным скошенным взглядом, характерно маленьким плотно сжатым ртом и рельефно выписанными ярко-красными губами. При некотором различии индивидуальных манер сходство кипрских и ахталских фресок настолько велико, что возникает убеждение если не в прямой связи мастеров, то в существовании вполне определенного общего источника-образца.

Более или менее точные аналогии алтарным росписям Ахталы можно найти и в других памятниках, созданных около 1200 г. Этот стиль был популярен на Афоне, его проявления можно заметить в двух изображениях апостолов Петра и Павла, сохранившихся от росписей в келии Рабдуху и в библиотеке монастыря Ватопед (1197-1198)<sup>15</sup>, в мозаичной иконе "Богоматерь с младенцем" из Хиландара (ок. 1198)<sup>16</sup>, т.е. во всех трех памятниках, связанных с Афоном около 1200 г. Драгоценная, технически совершенная мозаичная икона Богоматери, предположительно исполненная константинопольским или солунским мастером, свидетельствует о высоком происхождении интересующего нас стиля. Огромные глаза с застывшим взглядом, неестественно подчеркнутый объем, жестко схематичный рисунок не были следствием провинциальности мастера, но отражением сознательной художественной концепции, возможно, выработанной в самой византийской столице. Как кажется, такой идеал существовал в византийской традиции и раньше, достаточно вспомнить мозаики Хосиос Лукас первой половины XI в. В определенные периоды он воскресал к новой жизни, приобретая соответствующие времени особенности. Можно думать, что это искусство, принципиально отказывающееся от классицистических ценностей, особо почиталось в монашеской среде, где оно должно было

восприниматься как адекватное художественное воплощение идей действенного подвижнического служения, чуждого мирскому эстетизму. Редкое единодушие трех разных афонских художников рубежа XII-XIII вв. служит дополнительным подтверждением высказанного соображения.

Фрески Рабдуху и Ватопеда, имеющие общую основу и заметно отличающиеся по индивидуальным манерам, позволяют поставить вопрос о динамике стиля. По-видимому, фреска Ватопеда, утрированной стилизацией форм напоминающая росписи Аркажей, связана с более ранним этапом. Фреска Рабдуху, обобщенно трактующая объем, организующая и упрощающая систему светов, отказывающаяся от чисто внешней экспрессии, при сохранении огромного внутреннего напряжения знаменует дальнейшее развитие стиля. Между афонскими фресками проходит невидимая граница, разделяющая условные периоды до и после 1200 г. Рассмотренные в этом ряду алтарные росписи Ахталы не только исторически, но и стилистически принадлежат новому искусству XIII в. Высокая степень обобщенности и даже геометризации всех форм, нарочитый схематизм изображения, застылость огромных широкоплечих идолообразных фигур, некая сверхконцентрация в ликах, которым вторят столь же однозначные жесты, — все говорит не о драматически изменчивом искусстве "конца века", но о начале "архаического" этапа в новом витке художественного развития.

Ареал распространения стиля был очень широк. Помимо Кавказа, Кипра и Афона мы находим его в памятниках Македонии (ранние росписи Прилепа)<sup>17</sup> и в Синайском монастыре, где он ярко проявился в иконе "Состевия во ад" рубежа XII-XIII вв.<sup>18</sup> Стиль был хорошо известен и на Руси. Кроме фресок Аркажей он определил индивидуальные манеры двух первых мастеров Нередицы (1199)<sup>19</sup>. Отголоски этого стиля можно заметить и в некоторых иконах XIII в., среди которых выделяется образ "Спаса Вседержителя" из Музея древнерусского искусства им. Андрея Рублева. Исследовавшая памятник Э.С.Смирнова отметила выразительные совпадения стиля иконы с алтарными росписями Ахталы<sup>20</sup>. Общим оказывается даже такой конкретный элемент, как причудливая дугообразующая складка на ладони, свидетельствующая о тщательной разработанности отдельных приемов, используемых разными мастерами одного стиля, при-

мые связи между которыми исторически недоказуемы.

Все названные памятники демонстрируют редкое разнообразие индивидуальных манер. Они резко отличаются и по качеству исполнения. Алтарные росписи Ахталы несколько уступают по мастерству лучшим и значительно превосходят худшие. Однако видимые различия не мешают осознать, что эти памятники образуют грани единого художественного явления, игравшего важную роль в духовной культуре рубежа XII-XIII вв. Мастер алтарной росписи Ахталы не был провинциальным или архаичным художником, случайно сохранившимся на окраине восточнохристианского мира. Стиль фресок, точно датируемых 1205-1216 гг., глубоко современен. Он отражает одно из основных направлений развития "экспрессивного" стиля в византийском искусстве начала XIII в. Стилиобразующие черты алтарных росписей не могут быть объяснены влиянием "декоративной провинциальной культуры XIII в.", они вполне претендовать даже на столичное происхождение. Другое дело, что в эпоху разорения ведущих художественных центров и размывания критериев качества этот несложный и выразительный стиль мог стать популярным в провинциальной среде.

Возвращаясь к вопросу о происхождении главного мастера Ахталы, можно с уверенностью заключить, что он сложился как художник в одном из византийских центров. Стиль алтарных росписей не только не был принят в грузинском искусстве начала XIII в., но в некотором смысле являлся отрицанием того изысканного художественного идеала, который существовал в культуре эпохи царицы Тамары. Однако при этом росписи алтарной апсиды Ахталы обладают неким качеством, отличающим их от чисто греческих памятников и указывающим на восточное происхождение мастера. Это качество трудно сформулировать, так как оно не определено каким-либо особым приемом, а, скорее, возникает как общее впечатление от изображения, типично византийские формы которого трактованы несколько необычно.

Обращает на себя внимание своеобразное соотношение декоративно-плоскостных и подчеркнута объемных элементов, достаточно органично сосуществующих в рамках одного изображения. Возникает ощущение, что мастер использует и те, и другие элементы, как равноправные выразительные средства,

как бы совершенно забывая о реальном состоянии человеческого тела. Даже добивающиеся значительной стилизации форм греческие мастера церкви Христа Антифонита или Рабдуху не посягают на разрушение естественной пластической основы изображения. Для главного мастера Ахталы она не имеет практической никакой ценности. При общности использованных приемов письма фрески Кипра и Афона значительно больше связаны с "классической", восходящей к античности основой комниновского стиля, тогда как росписи Ахталы вызывают воспоминание об "абстрактных" формах древневосточного искусства, в них меньше естественного и индивидуального, но больше символического и декоративного.

В алтарных образах также господствует знаковое начало, по сравнению со стилистически родственными изображениями греческих художников они кажутся маскоподобными, застывшими, совершенно лишенными естественных эмоций. Ахталский мастер стремится не к преобразению идеально прекрасного человеческого тела, но скорее к воспроизведению абстрактного образца. На наш взгляд, источник своеобразия алтарной росписи лежит не в сознательном использовании оригинальных приемов, но в глубинных основах художественного мышления главного мастера и в конечном итоге объясняется его этническим происхождением. Сделанное наблюдение подтверждает сравнение ахталских фресок с памятниками армянской миниатюры рубежа XII-XIII вв., в первую очередь с последовательно византинизирующими рукописями "Эдесского круга"<sup>21</sup>, в которых специфические негреческие особенности стиля главного мастера находят довольно точные соответствия.

Анализ стиля полностью согласуется с предварительными выводами, сделанными на основе изучения подписей к подготовительным рисункам. Главный мастер Ахталы, армянин по происхождению и халкедонит по вероисповеданию, работал в одном из византийских центров, где пользовался как армянским, так и греческим языком. Возможно ли более конкретно определить этот центр? Относительно невысокое качество исполнения не позволяет предположить, что мастер сложился как художник в Константинополе. Ближайшие стилистические аналогии делают вполне вероятной его работу в регионе восточного Средиземно-



морья. Дваязычие мастера приводит к мысли об армянской среде. Как свидетельствуют исторические источники, армяне-халкедониты часто монашествовали в грузинских и греческих монастырях, расположенных в пределах византийской империи (в Антиохии, на Афоне, в Болгарии).

Кроме того, существовали особые армяно-халкедонитские монастыри. Сохранились сведения об одном таком монастыре в городе Филиппополе (современный Пловдив), где проживала крупнейшая армянская колония на территории Византии. Настоятель этого монастыря Иоанн Атман в II70-II72 гг. представлял интересы византийского императора Мануила Комнина во время переговоров с армянским католиком по вопросу унии церквей<sup>22</sup>. Не исключено, что главный мастер Ахталы сложился как художник в Филиппополе. Впрочем, возможны и другие варианты, например, происхождение главного мастера из ближе расположенного Трапезунда, попавшего в 1204 г. в сферу влияния грузинского царства. Как мы знаем, в этом городе существовала армяно-халкедонитская община, в которой жил иеромонах Minas, сотрудничавший в первой половине XIII в. с ахталским монахом Симеоном Плиндзаханкеци в переводах богослужебных книг<sup>23</sup>.

Оставляя за отсутствием прямых доказательств вопрос открытым, важно заметить, что появление мастера на Кавказе в начале XIII в. кажется вполне закономерным и исторически обусловленным. Оно может быть прямо связано с событиями 1204 г., с наступившим в результате похода крестоносцев разорением и возникшей необходимостью искать лучшей доли в Северной Армении, где на освобожденных от турок землях расцветает культура армян-халкедонитов.

В целом алтарные росписи Ахталы существенно дополняют картину восточнхристианской монументальной живописи начала XIII в. А главный мастер Ахталы достоин занять видное место в истории армянского и византийского искусства как один из выдающихся средневековых художников.

#### Примечания

<sup>1</sup> До последнего времени росписи были не только не изуче-

ны, но и не опубликованы. Существующая историография в основном сводится к упоминаниям и кратким характеристикам в общих трудах по истории грузинского и армянского искусства. Новые возможности для изучения памятника были открыты реставрацией росписей, закончившейся в 1989 г.

Общая характеристика памятника в работах: Лидов А.М. Росписи Ахталы и искусство армян-халкедонитов. Сб.: Из истории древнего мира и средневековья. М., 1987, с.121-136; Лидов А.М. Росписи Ахталы. М., 1989 (автореф. диссер.).

<sup>2</sup> См.: Лидов А.М. История создания и дата росписи Ахталы. В сб.: История и традиционная культура Востока (в печати).

<sup>3</sup> Рисунки сделаны не тщательно. Ясно, что для художника они имели значение первоначальных набросков. Вертикальной и горизонтальными линиями на уровне бровей и плеч мастер намечал пропорции фигур. Он выделял основные особенности иконографического типа: прическу, форму бороды. Как можно судить по сохранившимся изображениям, глаза он на предварительном рисунке не делал. Нос и губы прорисованы или совершенно схематично, или, напротив, в манере более живой и натуралистической, чем само живописное изображение. В подготовительных рисунках значительно меньше ощущается стилизация форм. Наряду с иконографическими чертами мастер иногда в эскизе пытается наметить трактовку образа. Так, в одном из лиц появляется обобщенный рисунок скулы: художник как бы записывает на память, что надо усилить в образе аскетическое начало. Появление этих "эскизов" из-под осыпей живописного слоя легко объяснимо. Рисунки, по-видимому, делались по сырой штукатурке, тогда как краски наносились уже по подсохшей. Такая технология позволяет понять причину неравномерной сохранности расположенных рядом изображений, среди которых одни находятся в очень хорошем состоянии, в других живопись почти исчезла.

<sup>4</sup> Последняя буква представляет собой перевернутую греческую "сигму", такое написание характерно для эпиграфических памятников. В данном случае художник сокращает имя "Дионисос".

<sup>5</sup> За это наблюдение приношу искреннюю признательность П. М. Мурадян и К. Н. Юзбашяну. Надпись сделана одновременно с подготовительным рисунком той же красно-коричневой краской. Интересно, что первая и последняя буквы могут быть прочитаны и как армянская "հ". Такая неопределенная графическая форма встречается в некоторых армянских рукописях XIII в.

<sup>6</sup> Это наблюдение принадлежит Т. С. Шевяковой, в течение многих лет занимавшейся копированием грузинских фресок. В своих выступлениях на конференциях она несколько раз отмечала, что техника алтарной росписи Ахталы принципиально отличается от принятой в Грузии.

<sup>7</sup> Об этом направлении см.: Mouriki D. *Stilistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries* - *Dumbarton Oaks Papers*, 34-35/1980-1981/, с. 108-111.

<sup>8</sup> См.: Hadermann-Misguich L. *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII<sup>e</sup> siècle*, t. 1-2. Bruxelles, 1975.

<sup>9</sup> См.: Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески XI-XV вв. М., 1973, с. 47, 229-338; Батхель Г. С. Новые данные о фресках церкви Благовещения на Мячине близ Новгорода. Сб.: Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., с. 245-254.

<sup>10</sup> См.: Коцо Д., Милковик-Пепек П. Манастир. Скопје, 1958; Ђурић В. Византијске фреске у Југославији. Белград, 1975, с. 16, 184.

<sup>11</sup> См.: Mouriki D. *The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoulas, Cyprus*. - *Byzanz und der Westen*. Wien, 1984, с. 171-213.

<sup>12</sup> "Сохранение линейности" некоторые исследователи рассматривают как одно из двух основополагающих явлений в искусстве XIII в. Если возникновение принципиально нового "пластического" стиля они связывают с Константинополем, то родину "линейного" стиля, предлагающего лишь новую интерпретацию комниновских образцов, находят в художественных центрах

Северной Греции.

См.: Schwartz E. G. *The Persistence of Linearity in Thirteenth Century Balkan Painting* - *Tenth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers*. Cincinnati, 1984, с. 17.

<sup>13</sup> Djuric V. *La peinture murale byzantine: XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles - XV<sup>e</sup> Congres international d'etudes byzantines. Rapports et co-rapports*, III. Athens, 1976, с. 25-26.

<sup>14</sup> Papageorgiou A. *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*. Nicosia, 1965, pl. XXXI, 2-3, с. 28. Сохранились фронтальные изображения святителей в алтарной апсиде. Росписи церкви Христа Антифонита, расположенной в турецкой части Кипра, трудно доступны и плохо опубликованы. Автор работы имел возможность пользоваться изобразительными материалами В. Джурича, за что выражает ему искреннюю признательность.

<sup>15</sup> См.: Лазарев В. Н. *История византийской живописи*. М., 1986, с. 102, табл. 355-357.

<sup>16</sup> См.: Ђурић В. Мозаична икона Богородице Одигитрије из манастира Хиландара - *Зграф*, I (1966), с. 16-20.

<sup>17</sup> См.: Ђурић В. Византијске фреске..., с. 184, сл. 9-10.

<sup>18</sup> См.: Иконы на Балканах. София-Белград, 1966, табл. 33.

<sup>19</sup> Порядок мастеров указан в соответствии с классификацией М. И. Артаманова. См.: Артаманов М. И. *Мастера Нередицы*. - *Новгородский исторический сборник*, Вып. 5. Новгород, 1939, с. 33-36. Примечательно, что значительное сходство стиля главного мастера Ахталы и некоторых манер Нередицы отмечает Т. С. Шевякова, которая копировала в двадцатые годы как погибшие в войну росписи Нередицы, так и сохранившиеся фрески алтарной апсиды Ахталы (мнение было высказано в выступлении на конференции "Монументальная живопись средневекового Востока" в связи с докладом о росписи Ахталы).

<sup>20</sup> См.: Смирнова Э. С. "Спас Вседержитель" XIII в. в Музее древнерусского искусства им. Андрея Рублева. - *Вопросы атрибуции*. - *Древнерусское искусство. Художественная культура*

X - первой половины XIII вв. М., 1988, с.244-261.

<sup>21</sup> См.: Измайлова Т.А. Армянские рукописи эдесского круга (Венеция № I4I/I02; галерея Фрир № 50, 3; Иерусалим № I796; Венеция № 888/I59/ - в печати; *Der Nersessian S. L'art armenien des origines au XVII siecle. P., 1977, с.90-91.*

<sup>22</sup> См.: Бартикян Р.М. Роль игумена Филиппопольского армянского монастыря Иоанна Атмана в армяно-византийских церковных переговорах при католикосе Нерсесе Благодатном (II66-II73). - Вестник общественных наук АН АрмССР, 1984, № 6, с.78-88.

<sup>23</sup> См.: Акинян Н. Симеон Плиндзаханкеци и его переводы с грузинского. Вена, 1951 (на арм.).

Н.В. Апчинская

О художественном методе Нико Пиросманишвили

Осенью 1986 г. в ГМИИВ состоялась большая выставка Нико Пиросманишвили, которая вновь /предыдущая подобная выставка Пиросмани была почти двадцать лет назад/ привлекла внимание любителей искусства к творчеству этого замечательного грузинского народного живописца.

Как известно, на рубеже XIX-XX вв. профессиональное /выражаясь словами В.Прокофьева, "верхнее" искусство/ открыло для себя "низовую" народную культуру. Но тогда же происходило и встречное движение - от фольклора к более индивидуализированному творчеству. На этом перекрестке и находился Пиросмани. При самом первом знакомстве с его жизнью и творчеством бросаются в глаза такие, во многом противоположные качества, как укорененность в народную почву и высокое личностное самосознание. "Духанный живописец", он принадлежал по рождению, верованиям и "среде обитания" к народным низам Грузии, но при этом вел жизнь одинокого и свободного художника, превыше всего ценившего именно творческую свободу /известен его гордый ответ на предложение виноторговца Месхивили поступить к нему на постоянную службу: "кандалов на себя надеть не хочу"<sup>1</sup>/, почти всегда подписывал свои работы, а за особое чувство собственного достоинства даже получил прозвище "графа". Свое творчество он сознательно противопоставлял иконописи с ее каноническими образами и стилистикой. Вместе с тем, мы видим у него и непосредственную связь с грузинским народным искусством рубежа веков и внутренние переключки с "каноническим" искусством прошлого, прежде всего со средневековой грузинской фреской. По существу, именно Пиросмани, единственный из современных ему грузинских художников, сумел создать произведения, принадлежащие по духу XX в. /на выставке "Москва-Париж" они органично вписались в экспозицию с полотнами самых выдающихся русских и французских живописцев первой трети века/ и в то же время сопоставимые по глубине с творениями великих монументалистов прошлого.

В отличие от современных ему образованных живописцев Пиросмани, как сказано о нем в фильме Г. Шенгелая, "не умел рисовать по закону". Можно сказать, что он писал с "орфографическими ошибками" по отношению к грамотной, "ученой" изобразительной речи /не забывающей о правилах даже при их нарушениях/ — ошибками в анатомии, пропорциях, композиционном построении. Все это было обусловлено, в конечном счете, интуитивным, по преимуществу, характером творчества грузинского мастера. Но как раз интуитивизм в сочетании с гениальной одаренностью помог ему создать свою целостную живописную систему и позволял проникать в глубины истории искусства и в глубины бытия, недоступные более рационально мыслящим художникам.

Уроженец кахетинской деревни, Пиросмани провел почти всю жизнь в Тифлисе, но в отличие от Анри Руссо, он не стал живописцем города. Считанные картины изображают у него городские виды, дома /в основном духаны/ или интерьеры. Главные темы его искусства — Человек и Природа /включая животный мир/, а также течение крестьянской жизни, неразрывно связанное с природой. Основную часть живописного наследия составляют показанные крупным планом изображения людей и животных. Последние — обширная и особенно своеобразная страница творчества грузинского мастера. Ни один современный ему большой художник в Грузии и за ее пределами не оставил такой впечатляющей "портретной галереи" животных, недаром именно с нее начинается полный каталог сохранившихся работ Пиросмани, составленный главным исследователем его творчества Э. Кузнецовым.

В изображениях животных особенно бросается в глаза повторяемость образов и мотивов, которая была характерна для всего искусства Пиросмани и свидетельствовала о его символической основе. Каталог Кузнецова открывается тремя разными стоящими оленями, среди которых выделяется мощный олень с ветвистыми рогами. За ними идут почти идентичные образы идущих оленей, ланей и олененка и три похожих лани, пьющие воду из ручья. Добавляя к последним олененка и самца, Пиросмани создает групповые композиции оленьего семейства, кульминацией которых и итогом всей "оленьей серии" становится

оцена у водопада со светящимися контурами животных, олицетворяющих царственное величие оленя, женственную кротость лани и детскую неуклюжесть олененка.

Так же повторяются с небольшими вариациями медведица с медвежатами и без них; иранский лев с мечом и без меча, лисицы, коровы, козлы, бараны, пасхальные ягнята, курица с петухом и цыплятами на крестьянском дворе, бык с пастухом, верблюд с погонщиком и т.д. Эти повторы, напоминающие повторы фольклорного творчества или узоров орнамента, сочетаются с противопоставлениями. Так, белой свинье с поросятами, символу материнства, противопоставит черный кабан, заставляющий вспомнить черта из "Сорочинский ярмарки". Знаменитый жираф на негнущихся ногах имеет своего менее известного антипода в виде полусказочного существа, похожего на персонаж из средневекового бестиария и очерченного плавной, закругленной линией. Черная корова на белом фоне существует рядом с белой на черном; желтый лев — рядом с черным. Все эти переключки и контрасты в изображениях животных /так же, как и в изображениях людей/ объяснялись, кроме всего прочего, и самим функциональным назначением работ Пиросмани: украшать интерьер духана и образовывать там целостный декоративный ансамбль /некоторые его произведения, как известно, изначально предназначались для парной развески и создавали диптихи/.

Говоря о животных грузинского художника, следует подчеркнуть, что как и все его основные "жанры", у него это особый жанр, не столько "анималистический", сколько "анимистический". Главное не подобие физическому облику прототипа, а одушевленность изображения. Пиросмани не выдумывает своих зверей и передает их специфические особенности, повадку, характер движения, но его персонажи имеют по отношению к реальным животным как бы иное тело. И дело здесь не только в недостаточном знании анатомии животного, а в том, что художник изначально идет не от внешнего облика природы, а как бы облекает в новую плоть свое полное жизни внутреннее представление о ней. Создаваемые им существа живут не отраженной, а собственной жизнью: как и во всех других его образах, жизненное напряжение, одухотворенность ощущаются здесь в каждой линии, в каждой детали, достигая наивысшего предела в глазах персонажей.

В то время, как в портретных изображениях людей у Пиросмани типологическое, как правило, преобладает над характерным, его животные, как это ни парадоксально, более индивидуализированы и психологизированы. Как пишет в своей книге Э. Кузнецов, именно в них художник был наиболее исповедан и наиболее открыто выражал свои чувства – сострадания, нежности, восхищения, страха, драматизма и даже трагизма. Все его звери имеют "свое лицо". Особенно впечатляют поистине пламенные львы. Желто-охристый с янтарными глазами, "светло-горящий" на иссиня-черном фоне с листьями зелено-желтой травы, яростный, но по-детски сказочный и не страшный. "Черный лев" – самый грозный. "Иранский" – одновременно живой и геральдический /он повторяет изображение на старом иранском гербе, о котором десятилетие спустя В. Хлебников напишет: косматый лев с глазами вашего знакомого кривым мечом кому-то угрожал – заката сторож, и солнце перезревшей девой... ласково закатилось на львиное плечо..."<sup>2</sup> – слова, которые вполне можно отнести и к образу Пиросмани/. Верблюд у него полон невыразимой, как бы расплавляющей форму нежности и благородного величия и как будто по праву возвышается над погонщиком. Так же кротки коровы, ослики, олени, зайцы, пасхальные ягнята, олицетворяющие трагическую жертвенную обреченность /эта тема животного, как жертвы человека, звучит и в картине "Охотник" с изображением раненого оленя/. Напротив, орел, когтящий зайца, выглядит самим олицетворением зла. Незабываемы лютый медведь, крадущийся по дереву в лунную ночь, и жираф с говорящим взглядом, одновременно мистическим в своей сверхнапряженности и по-человечески трагичным. Вообще, как уже было сказано, в зверях Пиросмани, как во всех фольклорных животных, есть много человеческого, но в то же время они воплощают особость животного, его "инобытие" по отношению к человеку, его идущую от тотемистических представлений полубожественную, полудемоническую природу. Во всех случаях это существо равноправное с человеком, что особенно хорошо видно в многочисленных композициях, в которых человек и животное находятся рядом.

Звери Пиросмани существуют в природе, что вполне естественно, но это редко конкретный ландшафт, а чаще – природа

"вообще", универсум, обозначенный немногими деталями: полосой земли, высоким небом, синим наверху и белым у горизонта, деревьями, их стволами или пнями /не желая совсем жертвовать деревьями, Пиросмани срезает их, чтобы оставить открытым небо/, струями воды или просто стеблями трав, возникающими из космической бездны. Космическая широта и предельная обобщенность – черты, присущие всему ощущению художником природы, независимо от изображенного мотива. Природа у него, как, впрочем, и все остальное, монументально-устойчива и одновременно пронизана едиными и динамичными жизненными ритмами – кажется, что струятся из земли мощные стволы деревьев, колыхаются плотные стебли трав и цветов, льются потоки воды, изгибаются складки холмов...

Как художник, сохраняющий многие черты архаического мышления, Пиросмани не писал "чистых пейзажей", не отделяя природу ни от животных, ни от человека. Люди – крестьяне, горожане – в подавляющем большинстве случаев располагаются у него именно на фоне природы. Иногда они, правда, помещаются в символический, обозначенный одной или несколькими деталями интерьер, но и туда по большей части вводятся элементы природы, и во всяком случае почти все герои Пиросмани опираются не на пол, а на землю.

Грузинский художник редко писал конкретных людей, и в его немногих "именных" изображениях /И. Зданевича, Гаранова, Густавели, царицы Тамары/, современных и исторических, индивидуальные черты узнаваемы, но сглажены. В его известном высказывании: "когда я пишу погбших ортачальских красавиц, я их помещаю на черном фоне черной жизни, но и у них есть любовь к жизни – это цветы, помещенные вокруг фигур и птичка у плеча. Я пишу их на белых простынях, я их жалею белым цветом, я прощаю им их грех"<sup>3</sup> – сформулированы, в сущности, принципы изображения человека, согласно которым не только цвет и детали, но и весь образ изначально символически. Пиросмани никогда не "портретировал" натуру в прямом смысле слова, и источниками образов у него являлись наряду с натурой пронаведения древнего и современного искусства /в первую очередь народного/, увиденные или возникшие из глубин подсознания, а также фотографии и городской кич, чья стереотип-

ность и банальность претворялись кистью художника в архетип. Мы видим у него "позирующих" перед зрителем, как перед фото-объективом, анонимного "Рыбака", "Дворника", "Повара", "Женщину с кружкой пива", "Кормилицу", "Крестьянку с детьми", "Грузинку с бубном", "Даму с зонтиком", "Актрису Маргариту", "Ортачалских красоток", "Шарманщика" и т.д. Они стоят, сидят или лежат в окружении немногих аксессуаров, выключенные из конкретного времени и пространства, статичные или остановленные в своем движении. Образы конкретны, жизненны, и вместе с тем, обобщены. В них воплощен /это особенно касается женщин/ идеал народной и национальной красоты, но в целом они не столько эстетизированы, сколько облагорожены и возвышены – сохраняя свою обыденность – в соответствии с христианскими этическими идеалами; воплощают просветленную духовность и некое смиренное и стойкое предстояние перед чем-то высшим. Все исследователи отмечают близость лиц персонажей Пиросмани при их бесспорной натурной основе к лицам древних фресок, а шляпы у него порой напоминают нимбы. Все это не мешает, однако, проявляться в некоторых образах и языческой стихии...

Вспоминая о посещении Пиросмани заседания Общества грузинских художников, Ладо Гудиашвили писал: "Его лицо выражало тайную радость и большое удивление"<sup>4</sup>. Эти чувства в сочетании с печалью часто просвечивают и в лицах героев художника, но они связаны уже не с каким-то конкретным, пусть значительным событием, но с созерцанием чуда самой жизни, ее тайны. Кажется, что эта тайна сконцентрирована в глазах персонажей с их сверкающими белками и бездонно черными зрачками.

Созерцание загадки жизни – главная тема и групповых композиций, подлинным шедевром которых является "Бездетный миллионер и бедная с детьми". Как всегда, персонажи Пиросмани не общаются друг с другом, существуют сами по себе и обращены в первую очередь к зрителю. Но мы ощущаем их единство на более высоком уровне. Богатая чета и крестьянка с тремя детьми разделены пространственной паузой, но объединены композиционно-ритмически, кроме того, богатая женщина протягивает по направлению к бедной руку. Художник как бы уравнивает своих героев перед лицом так или иначе обидевшей их судьбы и

перед вечностью, перед которой они все предостоят.

Идея человеческого единения и одновременно прославления жизни и приобщения к дарам природы со всей силой воплотилась в многочисленных "кутежах", с которыми в первую очередь ассоциируется для многих само имя Пиросмани и которые наиболее прямо отвечали главной задаче его живописи – украшать духаны.

На уже упомянутом заседании Общества грузинских художников Пиросмани сказал фразу, которая могла бы стать эпиграфом к главе о "кутежах": "Вот, что нам нужно, братья. Посередине города, чтобы всем было близко, нужно построить большой деревянный дом, где мы могли бы собираться; купим большой стол, большой самовар, будем пить чай, много пить и говорить об искусстве..."<sup>5</sup>. Этот "кутеж художников" оказался утопией, но мечту о "братстве" Пиросмани реализовал в изображениях вполне реальных и столь характерных для Грузии того времени кутежей представителей самых разных сословий. Строятся они по единой схеме – пирушкие сидят за столом, покрытым скатертью /а иногда прямо на земле/, с задней стороны стола, лицом к зрителю и по бокам, обращенные к нам в профиль. Некоторые из них изображаются стоящими. На столе, написанном с элементами обратной перспективы, мы видим комбинации одних и тех же видов снеди, перед столом обычно лежит бурдюк с вином, иногда к нему добавляются другие предметы или персонажи. Варьируя типом и количеством участников пира, присоединяя к ним музыкантов и официантов, помещая своих героев на фоне разного по характеру и степени обобщения пейзажа, изменяя, наконец, формат и размеры картины, художник создавал неповторяющиеся по образному звучанию произведения.

В сравнительно маленькой картине "Компания Бего" сидящие за столом /среди них, в отличие от других кутежей, фигурируют женщины/ обрамлены как кулисами деревьями; перед столом на земле мы видим целый натюрморт, а на заднем плане холмистый пейзаж, в котором преобладают горизонтальные линии. В "Семейной компании" все укрупнено и придвинуто к зрителю, в композиции доминируют вертикали – чередование широких стволов деревьев и статичных сидящих и стоящих фигур. Без сомнения,

самый цельный и монументальный из всех "кутежей" – находящийся ныне в собрании Государственного музея искусства народов Востока. Он впечатляет предельным лаконизмом и внутренней силой. Пластика фигур и лиц полна сдержанной и потому особенно мощной энергии, землю "обозначает" полоска почвы с бурдюком, а небо – абстрактный голубоватый фон, немногочисленная снедь расставлена особенно четко и ритмично, представляя собой чередование вертикалей бутылок, дуг хлеба "шоти" и горизонтальных штрихов блюд с выделенными одним движением кисти овощами, рыбой и курицей. Так же лаконичен и полон особенно строгой и торжественной красоты колорит, основанный на сочетании преобладающих черных, бледно-голубых, золотисто- и голубовато-белых тонов с густо вишневыми, чернорубиновыми, темно-синими, золотыми, сиреневыми, розовыми и серыми.

Все "кутежи" представляют собой в конечном счете патетичные "здравницы", предельно сдержанные в своей патетике, как в выше описанном "кутеже", или более открытые и экспрессивные, как в "Кутеже кинто с шарманщиком Датико Земель" или "Кутеже молокан". В первом Пиросмани сдвигает компактную группу пирующих вправо, замыкая ее крайней, как бы влитой в стол фигурой кинто. Слева в свободном пространстве на фоне травы и неба помещен шарманщик, углубленно играющий свою музыку и уравновешивающий своей устойчивой и полной достоинства фигурой всплеск эмоций, выраженный в жестах и частично мимике /один из них показан поющим/ пирующих. В "Кутеже молокан" все, включая музыканта, образуют единую группу, но внутри нее расположение фигур, их позы, жесты, мимика особенно свободны и динамичны. В поющих молоканах скрытое звучание живописи Пиросмани становится как бы явственно слышимым.

"Кутеж с граммофоном" выделяется в ряду аналогичных работ тем, что действие происходит здесь в интерьере, на фоне стены с развешенными музыкальными инструментами. Кроме того, необычна для Пиросмани фигура мужчины с граммофоном. Он сидит, свободно повернувшись к зрителю, в задумчивости подперев щеку рукой, и кажется выпавшим из застольной "литургии". Более жанрово, чем обычно, менее выключенными из конкретного времени показаны и улыбающиеся пирующие на втором плане.

Кульминацией всей серии "кутежей" кажется картина "Ишащий мост", в которой мы видим целых четыре кутежа – в виноградной беседке, возле стойки с бутылками вина и в двух лодках, в ряду музыкантов, танцующих официантов с блюдом и букетом цветов. Все это – на фоне романтического ночного пейзажа. Золотисто-охристая и зеленоватая земля с облитыми золотым светом деревьями и купами зелени как бы обрамлена черной каймой, одновременно отделяющей и соединяющей ее с иссиня-черным небом с луной, белыми облаками и загадочными черными птицами с серовато-белой водой, которая вливается прямо в небо. К деревьям привязаны баран и медведь. Вся картина в целом претворяет характерную для "кутежей" тему связи человека с природой, как бы выводя ее за пределы пиршественного стола в более широкий образ единства мироздания.

Возвращаясь к собственно "кутежам", следует отметить еще, что почти все они являют собой соединение группового портрета, пейзажа и натюрморта. И если в "Ишащем мосте" они переходят в пейзаж, то такая картина, как "Пасхальный кутеж" с ее особенно богатой снедью на первом плане непосредственно соприкасается с натюрмортами. Пиросмани писал их как самостоятельные произведения и как часть вывесок, включал в такие работы, как "Фруктовая лавка" /в двух вариантах/ или "Посещение санитарного инспектора". Самый обобщенный и монументальный из натюрмортов – с конической головой сахара, обрамленный подвешенными цилиндрами колбас и рыбой. В известном натюрморте "Да здравствует хлебосольный человек!" "хлебосольство" воплощено в более разнообразных предметах: кувшине, бутылках и стаканах с вином, бурдюке и роге, шампурках и блюдах с рыбой и курицей. Все это симметрично и вместе с тем свободно размещено на черном фоне. Апофеоз натюрмортного жанра у Пиросмани – "Большой натюрморт". Здесь мы видим подвешенную на гвоздях "в никуда" или просто существующую в абстрагированном черном пространстве почти всю еду, которую могли предложить тифлиские духаны. В нижней части картины размещены горизонтальные объемы блюд с курицей, грушами и бурдюка, затем идут вертикали тушек рыб и барашка, шампуров, между которыми размещены более мелкие, горизонтально и вертикально ориентированные предметы: гроздь винограда, бублики, связки чеснока, кувшин,

бутылка, блюда с персиками, баклажанами и редиской. В целом создается уравновешенная и одновременно непринужденная и ритмически разнообразная композиция.

Как и натюрморты, к "Кутежам" тематически примыкают произведения, в которых прославляется вино и сосуды, в которых оно хранится /"Два грузина у марани", "Большой марани в лесу", "Саджис наливает вино", даже "Кахетинский поезд" показан с лежащими на первом плане бурдюками/. Сами кутежи, в свою очередь, включаются в сцены сбора винограда и приготовления вина /"Кутеж во время сбора винограда"/, а также в панорамные изображения сельской жизни.

Как все, что писал Пиросмани, сцены деревенской жизни при всей их характерности отнюдь не зарисовки с натуры, а существенные с точки зрения художника аспекты народной жизни /таковы и его исторические композиции на тему войны с Шамилом и др./. Изображая, например, сельский труд, он, как отмечает Э.Кузнецов, показывает только его кульминацию, причем исключительно сбор винограда или молотбу хлеба, которые были не только главными продуктами Кахетии, но содержали в себе христианскую и дохристианскую символику. Пиросмани пишет, кроме того, пастуха со стадом овец, подобного доброму пастырю, свадьбу, молебствие в деревне, переселенцев на арбе, сцены охоты, а также нападение на крестьянина разбойников. Во всех этих сценах при всей их монументальной обобщенности больше "жанра", чем в портретных композициях, больше характерных типов и "психологии". И из этих отработанных образов художник делает своеобразный монтаж в своих панорамных картинах, включая в них такие излюбленные изобразительные мотивы, как загадочный недостроенный дом, водяная мельница, холмы, деревья, — картинах, — картинах, подобных "Праднику в Болниси" или "Кахетинскому эпосу".

С поистине эпической объективностью в последнем показаны пережиты народной жизни, ее добро и зло. В композиции простое перечисление образов сочетается с формальной организацией. Расположенный у левого края картины кутеж уравновешивается справа сценой ограбления, которая происходит на фоне церкви с храмовой процессией и скалы. Центр выделен холмом с деревом, домом, мельницей, движущейся арбой и фигурками людей. Пиросмани придает круговой характер этому движению,

что способствует ощущению глубины пространства при его общей уплощенности, подчеркнутой левыми фигурами.

Являя собой синтез многих эпизодов народной жизни, "Кахетинский эпос" не представляет, однако, исключения из работ художника в отношении самого его образного и пластического языка, сохранявшего всегда и "эпичность", и энергию чисто живописного выражения.

Подобно всем народным мастерам, Пиросмани не имитировал натуру, а воплощал свое представление о ней, творил с помощью живописных средств новый мир, в котором наивная прямота в передаче черт действительности была неотделима от мифопоэтического обобщения. В работах художника мы видим не иллюзию реальности, а создание ее живописного эквивалента; при всей точности передаваемой им фактуры вещей воспринимаем в первую очередь красочный мазок, субстанцию самой краски. Создавая свой мир, Пиросмани шел прямо от чувства к живописной форме, как бы замыкая их накоротко. Описательный и экспрессивный элементы образа у него не разделялись, синтезу не предшествовал рациональный анализ. Интуитивной целостностью обладала и отдельная форма, и вся композиция, где наряду с чисто формальной организацией действовал и другой принцип, при котором все изображенное являлось частью органического целого и как бы 'удерживалось неким силовым полем.

Другая существенная особенность искусства грузинского мастера — сочетание материальности и символической знаковости. По сравнению со средневековой фреской, его образы предметны, вещественны, являют зримый мир во всем богатстве его обликов. Вместе с тем, каждый предмет, сохраняя свою самодетальность, становился у него знаком в общем изобразительном "тексте". Отсюда вытекала, в частности, репрезентативность, наглядность, дидактичность изображения, нередко подкрепленные надписями; развернутость пространства и предметов на зрителя. Знаковость обуславливала также несравненную свободу и смелость обобщения у Пиросмани, экономность его письма, использование отработанного приема и создание своеобразной пластической формулы для каждого элемента натуры. Примеров здесь можно привести бесконечное множество. Изображая црп-



ленка, художник ограничивался белым контуром, оставляя незаполненной середину туловища. Шляпа у "Дамы с зонтиком" — широкий, пластично изогнутый обод, на котором несколькими мазками краски воссозданы цветы — и все вместе заставляет нас вспомнить живопись импрессионистов. Блюдо у Пиросмани — кольцо; несколькими движениями кисти создаются редиска, рыба, баклажаны, руки персонажей. Два белых коротких мазка — перед нами глаз и клык кабана, длинный мазок — струя воды, несколько мягких цветных пятен — мясо шампура, золотой кружок — виноград и т.д. При всей "приемности" стиля Пиросмани в нем нет простой заученности, механистичности. Форма всегда кажется спонтанной и полной жизни, собственно, сама форма и ее жизнь, ее динамика не разделены. Так же, как не разделены мягкая, по существу бесконтурная лепка предметов и цвет, ибо лепка производится именно цветом.

При всей общей сдержанности палитры Пиросмани для него было характерно чисто цветовое видение мира. И этому не противоречило, а наоборот, способствовало то особое, не имеющее аналогов в истории мирового искусства значение, которое играл в его колорите черный цвет.

Поистине гениальным изобретением художника было использование вместо холста черной клеенки, не требовавшей грунта, обладавшей эластичностью, прочностью и глубоким черным тоном. Незакрашенные поверхности клеенки создавали фон или сами фигуры и их детали, при этом фон и предметы как бы вливались друг в друга. Кладя краску обычно в один слой, Пиросмани благодаря иллюзии бездонной глубины черной поверхности добивался ощущения ее записанности и единства изображения и фона. В результате просвечивание черного сквозь легко положенную краску достигалось единство колорита, желтый цвет приобретал зеленый оттенок, зеленый становился глухим, возникали вариации темно-вишневых, темно-красных и темно-синих тонов; использование белил позволяло создавать гамму более светлых оттенков — серых, розовых, охристых, золотистых, сиреневых, голубых. Более плотно положенные краски — красные, синие, желтые, белые — приобретали по контрасту с черным несравненную звучность и светосилу. И несмотря на все разнообразие цветовых оттенков, главный принцип живописи Пиросмани состоял именно в контрастах —

цветовых и световых. Он помещал темное на светлом и наоборот, а если близкие тона соседствовали, вводил между ними контрастный тон, благодаря чему одна форма отделялась от другой. Благодаря контрастам изображение создавалось в равной мере цветом и светом. У Пиросмани световые контуры и блики, как зигзаги молний, очерчивают, формируют фигуры и предметы. Все, что он пишет, светится: лица и глаза персонажей, женские волосы, золотые и серебряные украшения, кружева, шерсть животных, поверхность скатерти, стволы деревьев, трава, цветы, гроздь винограда. Зонтик кажется созданным из просвеченного стекла. С помощью света материя вещей как бы преобразуется в чисто духовное качество, в чем художник во многом продолжал традиции средневекового искусства, в частности, принцип цветового, точнее светового построения фрески, заключавшийся в последовательном движении от темной, иногда даже черной основы ко все более светлым тонам и, наконец, к "пробелам", воплощавшим "божественную энергию". У Пиросмани свет уже частично зависит от реального освещения, но в целом также носит субстанциональный характер. И все искусство грузинского художника, его цветоряд кажутся заключенными между двумя бескрасочными полюсами — черным и белым /обычно окрашенным каким-нибудь тоном/, между тьмой, из которой все рождается, и светом. Пожалуй, самый впечатляющий пример в этом плане — уже описанный выше "Большой натюр-морт". Моделированные на черном фоне оттенками красных, золотистых, зеленых, охристых, серебристо-серых и белых тонов предметы превращены здесь в явление сияющих сущностей, неких платоновских "идей" вещи, а сама живопись при всей ее фактурности благодаря световым эффектам напоминает витраж.

Художник подлинно народный, Пиросмани не может быть понят не только вне особенностей народного художественного мышления, но также вне всей его культуры и верований.

Как пишут современные этнографы, "культура и искусство кавказских народов отличались исключительной устойчивостью форм, сохраняемых в живой традиции"<sup>6</sup>. Борис Пастернак, посетивший Тифлис уже в начале 30-х гг., был поражен не только обликом этого города, но также "полной мистики и мессианизма символикой народных преданий, располагающей к жизни воображе-

нием и... делающего каждого поэтом"<sup>7</sup>.

Исследователи подчеркивают характерное для Грузии рубежа веков двоеверие. За многовековыми христианскими представлениями проглядывали и сосуществовали с ними еще более древние, языческие. Так, широко распространенный культ святого Георгия, которого Пиросмани считал своим личным патроном /он говорил, что Георгий являлся к нему по ночам с кнутом и говорил: "не бойся!", после чего наутро его кисть "сама писала"<sup>8</sup>/, впитал в себя элементы более древнего культа луны и присвоил себе функции "хозяина животных". В образах людей и зверей Пиросмани, как уже отмечалось выше, есть и христианские, и языческие черты. Кузнецов и другие авторы находят общее у "Женщины с кружкой пива" с ее огненным взглядом с языческой "хозяйкой зверей" Дали, а у "Дворника" - с казакским лешим Очокочи. И эти, и другие персонажи художника с присущим им ощущением "сверхжизни", вызывающие в памяти предания об отживших и выходящих из рам изображениях, безусловно определялись и неизбежны в народе магическими представлениями.

С народными верованиями были связаны и "кутежи" Пиросмани, и то особое место, которое занимали в его искусстве вино и виноградная лоза. В Грузии, по свидетельству ученых, существовал настоящий культ последней. Торжественные трапезы с церемониальным распорядком, тостами, имевшими высокий этический настрой, пением и игрой на музыкальных инструментах сохраняли ритуальную основу, восходящую к древнему сакральному пониманию винопития и еды, которые входили в ритуал жертвоприношения и в примитивных языческих обрядах, и в позднейшем обряде христианской евхаристии. Не случайно, "кутежи" Пиросмани перекликаются со сценами "тайной вечери" в грузинских средневековых фресках, особенно наглядна эта перекличка при сравнении со сравнительно поздней /конец XIV в./ фреской из Убиси. У Пиросмани изображаются отнюдь не евангельские персонажи и ищут они реальные плоды, но все носит характер священнодействия, стол похож на жертвенный престол, композиционное размещение персонажей и предметов, а частично и их трактовка восходят к фресковой схеме.

Как отмечают этнографы, в Грузии вплоть до XIX в. были не только "очень сильны следы тотемистических представлений", но

также "вера в сверхъестественную силу дерева и священных рощ"<sup>9</sup>. В этой связи нельзя не вспомнить особую мощь и жизненную силу деревьев у Пиросмани. И также тесно соотносится с народными верованиями и символика цвета в его живописи.

Грузинский фольклорист И. Гагулашвили пишет: "Символика цвета в фольклоре определяется магическими свойствами, причём наибольшей силой наделяется чёрный цвет, за ним идет красный и белый"<sup>10</sup>.

В старом грузинском быту с особым разнообразием был представлен культ мертвых. В царстве смерти доминировал чёрный цвет - знак поминания и траура /прежде всего в национальной одежде/, а также символ преисподней и бездны, окружавшей все мироздание. В загробном мире владычествовала луна с ее загадочным светом, в то время как другой, более живой свет, являвшийся частицей божества, нес в себе народный герой.

Для Пиросмани "белый цвет - это цвет любви... Чёрный бык - он дерется, орет, это война"<sup>11</sup>. Белое и чёрное для него - добро и зло - две неизменные стороны жизни, белым цветом он "прощает грех", как сказано по поводу "оргачальских красавиц", этот цвет постоянно, переходит в свет, символ духовности. Но существует он лишь по контрасту с чёрной краской, которая в живописи Пиросмани не только олицетворение зла, но также той бездны, куда уходит все живое, и луна, из которого оно, в соответствии с мифологическим мирощущением, вновь рождается.

Чёрный цвет, метафизика которого была передана грузинским мастером с такой силой, имел большое значение для многих профессиональных художников и поэтов XX века, обращавшихся к архаическим первоосновам искусства. Его широко использовали в своей палитре Пикассо, Брак, Шагал, Матисс. Для Манделштама этот цвет был связан с воспоминанием о подземном царстве греков /"а на губах как чёрный лёд горит стигийского воспоминанье звона"<sup>12</sup>/, а Гарсия Лорка, черпавший источники творчества в фольклоре, посвятил ему выразительные строки в своей программной статье "Теория и игра беса": "Чёрные звуки - это тайна, это корни, уходящие в почву, в знакомую нам и все же неведомую стихию, откуда приходит к нам самая суть искусства"<sup>13</sup>.

Как и для Лорки, для Пиросмани чёрный цвет выражал все

чары искусства и мистериальную глубину образов и был связан с ощущением трагичности жизни, неотделимой для грузинского мастера от жизнеутверждения, которое определяло в конечном счете тональность его искусства.

После открытия живописи Пиросмани братьями Зданевичами и Ле-Дантю, экспонирования его работ в 1913 г. рядом с полотнами московских нео-примитивистов на выставке "Мишень" имя никому неведомого бродячего художника тифлиских духанов стало постепенно завоевывать все большую известность, чтобы со временем достичь подлинно мировой славы. В изданной в Белграде в 1986 г. "Энциклопедии наивного искусства" Пиросмани занимает почетное место рядом с Анри Руссо, французскими "наивами", "югославскими примитивами" и другими наивными художниками нашего века, принадлежащими всем странам мира. На фоне многих их картин, являющихся воплощением грез и подсознания, игры индивидуалистически свободного воображения и свободы от каких-либо изобразительных канонов творчество грузинского мастера выделяется как раз своей "наивностью", своей патриархальностью, углубленностью и архитипичностью.

Профессиональное искусство XX в. развивалось на иной основе, чем народное, но неизменно тяготело к нему. Пиросмани воспевали поэты, под обаянием его живописи находились многие грузинские и русские художники, черпавшие из нее образы и стилиевые приемы; в конце жизни почитателем Пиросмани стал Пикассо, создавший офорт с его изображением. Черный цвет полотна и монотипий А.Шевченко начала 30-х гг. был связан во многом с его увлечением грузинским художником; его темы использовались в своих картинах 20-х гг. Ладо Гудиашвили и Елена Авхледиани, хотя благообразные персонажи Пиросмани в образах кинто Гудиашвили становились носителями совсем иной, гротескно-демонической стихии. Более прямой отклик в Грузии на творчество Пиросмани нашло в 30-е гг. в театре в постановках режиссера Драматического театра им.Гуаставели Сандро Ахметели, который, по словам театроведа Б.Зингермана, "стремился из народных сюжетов, ритмов и ритуалов выстроить грузинский трагический спектакль"<sup>14</sup>. Существенными элементами его стиля были характерная грузинская пластика и сочетание динамических ритмов нашего времени со статуйным величием. Движение он понимал как "сумму статических моментов"<sup>15</sup>. Все это и заставляло

обращаться к народному искусству и, в частности, к живописи Пиросмани. "Когда я думаю, - писал Ахметели, - уловить грузинское движение, его ритм и жест, то все надежды я возлагаю на изучение Пиросмани и наших старинных картин"<sup>16</sup>.

Сейчас нам ясно более широкое значение творчества грузинского художника, как выразителя не только ритмов и жестов, но во многом и всего национального духа.

#### Примечания

- 1 Буачидзе Г. Пиросмани или прогулка оленя. Тб., 1981, с.15.
- 2 Восточные мотивы. Стихотворения и поэмы. М., 1985, с.449.
- 3 Зданевич К. Нико Пиросманишвили. М., 1964, с.46.
- 4 Буачидзе Г. Указ.соч., с.23.
- 5 Зданевич К. Указ.соч., с.85.
- 6 Грузинские народные предания и легенды. М., 1973, с.14.
- 7 Пастернак Б. Люди и положения - Новый мир, 1967, № 1, с.234.
- 8 Кузнецов Э. Пиросмани. Л., 1984, с.42.
- 9 Мифы народов мира. Т.1. М., 1980, с.605.
- 10 Гагулашвили М. Грузинская магическая поэзия. Тб., 1983, с.80.
- 11 Зданевич К. Указ.соч., с.45.
- 12 Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1973, с.117.
- 13 Гарсиа Лорка. Теория и игра беса. - Федерико Гарсиа Лорка об искусстве. М., 1971, с.77.
- 14 Зингерман Б. Очерки истории драмы XX в. М., 1979, с.339.
- 15 Сандро Ахметели. Сборник материалов. Тб., 1977, с.178.
- 16 Там же, с.178.

Самаркандский период в творчестве К. С. Петрова-Водкина (иллюстрации к очерку "Самаркандия")

О самаркандском периоде Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина написано сравнительно немного. Это, вероятно, объясняется малодоступностью произведений, находящихся, в основном, в частных собраниях, что затрудняет их изучение и систематизацию, а также кажущейся случайностью его поездки, как будто несоответствующей "русскому духу" творчества художника. Между тем сам Петров-Водкин считал месяцы, проведенные в Самарканде, одними из самых плодотворных в своей жизни и высоко оценивал произведения, созданные в древнем городе. Дочь художника Елена Кузьминична Дунаева рассказывала, что Петров-Водкин "воспрял духом" в результате поездки. До этого был тяжелый период в его жизни. Тяжелый во всех отношениях. Объективные трудности первых послереволюционных лет, вызванные голодом и разрухой, усугубились неизвестностью дальнейших путей в искусстве, поисками художественной формы и выразительности, адекватных духу времени. (Возможно поэтому в первые послереволюционные годы художник много внимания уделяет натюрморту, почти не создавая тематических произведений). И именно в Самарканде, по словам Елены Кузьминичны, он вновь "обрел себя", свой стиль художественного выражения. "Этот период очень много ему дал", — резюмировала Елена Кузьминична<sup>1</sup>.

Путешествие на Восток — явление не новое в истории европейского искусства XIX — начала XX вв. К Востоку обращались и Делакруа, и Гоген, и Матисс. В экзотических странах художники искали поэтического откровения, стимулов для обновления своего творчества. Восток привлекал их не только своей романтикой, величием природы и яркими, чистыми красками, но и возможностью по-новому увидеть мир, почувствовать его гармонию и естественность пребывания человека в нем, что зачастую было крайне сложно на Западе с его антигуманными парадоксами, все более отчетливо проявлявшимися к концу XIX — начала XX вв.

Русские художники не являлись исключением в этом "мировом" процессе паломничества в "край обетованный". Известно, что от-

крыли для себя Восток (а многие и обрели с помощью его собственное творческое лицо) и Павел Кузнецов, и Мартирос Сарьян, и Александр Шевченко, и Рувим Мазель, и Александр Волков, и Александр Древин, и Надежда Удальцова и многие другие живописцы<sup>2</sup>.

К. С. Петров-Водкин также не раз обращался к теме Востока. В 1907 г. он побывал в странах северной Африки — Алжире, Марокко. Африканские вещи довольно описательны и, в основном, интересны своей этнографической стороной. Петров-Водкин с энтузиазмом путешественника наблюдал и зарисовывал быт и веками складывавшийся уклад жизни африканских народов, солнечные пейзажи и столь непохожий на европейский облик местных жителей. Второй раз художнику довелось увидеть Восток уже после революции. Летом 1921 г. неожиданно представилась возможность поездки в Самарканд с экспедицией от Академии истории материальной культуры. В состав экспедиции вошли архитекторы А. П. Удаленков (возглавивший экспедицию), А. В. Сивков, художники Н. П. Удаленков, Г. А. Армянов, К. С. Петров-Водкин, А. Н. Самохвалов. Она была сформирована для изучения, реставрации и зарисовок памятников древнего города. Из Самарканда Петров-Водкин привез живописные и графические произведения — пейзажи, портреты, жанровые зарисовки.

О том, насколько важным и этапным был самаркандский период в творчестве художника, можно судить по тому факту, что через год с небольшим после поездки он издает очерк "Самаркандия" с иллюстрациями, т. е. вновь обращается к этому периоду, переосмысливая "восточные" впечатления.

"Самаркандию" — очерк с подзаголовком "из путевых набросков 1921 г." — очень точно и выразительно охарактеризовал Юрий Александрович Русаков. Он пишет: "Самаркандия" — во всем! — книга художника. В ней обилие чисто зрительных впечатлений. Точные цветовые характеристики плодов, одежд, мавзолеев и гробниц, неба, пустыни, окружающих Самарканд гор и не менее точные пространственные определения связи архитектуры с ландшафтом. И здесь же — сведения о быте, местных обычаях, нравах. Философичное рассуждение соседствует с тонко наблюдающей подробностью уличной жизни, глубоко личное перекрещивается в восприятии автора со стремлением ко всеобщности, тон то эпический, то лирический<sup>3</sup>. А Алла Александровна Русакова просто и емко назвала "Самаркандию" поэмой в прозе<sup>4</sup>. Многозначность и многоаспектность

опутимы за лаконичными строками очерка.

Рисунки в технике туши и пера, иногда с применением кисти, иллюстрирующие и дополняющие текст "Самаркандии", — важная часть графического наследия Петрова-Водкина. Они выполнены в 1923 г., тогда же, когда был окончательно написан текст очерка, т.е. спустя год с небольшим после поездки. Серия иллюстраций состоит из 14 больших листов (размеры каждого в среднем—25х29), 7 заставок и 1 концовки<sup>5</sup>.

Рисунки самаркандской серии разнообразны по тематике. Это и пейзажи, и архитектура — жилая и культовая, и самаркандцы. Совершенно закономерно, что "описывая" незнакомую читателям страну со своим специфическим укладом жизни, Петров-Водкин стремился передать все многообразие форм Самарканды — этого "лица Земли" (так переводится название города). Просматривая иллюстрации, можно познакомиться с различными сторонами бытия самаркандцев: и с древней архитектурой группа мавзолеев Шахи-Зинда, и с паломничеством к вершинам мечети-мавзолея Чупан-ата, и с восточными празднествами; увидеть Самарканд ночью и даже заглянуть в недоступные просторам взору внутренние дворы кубообразных домов.

Нам казалось интересным определить характерные черты, присущие творческому методу Петрова-Водкина, сравнивая и сопоставляя листы иллюстраций к "Самаркандии" с натурными вещами (т.е. выполненными непосредственно в Самарканде).

В искусствоведческой литературе упоминались случаи использования Петровым-Водкиным одного и того же сюжета при создании живописных и графических произведений (точнее, перенос одного и того же сюжетного мотива из одного вида изобразительного искусства в другой)<sup>6</sup>. В частности, Ю.А.Русаковым отмечалось использование натуральных зарисовок для создания некоторых иллюстраций к "Самаркандии"<sup>7</sup>.

Интересно попытаться выявить метод работы художника над рисунками к данному очерку. Если сравнить некоторые работы, сделанные непосредственно в Самарканде, с листами, иллюстрирующими очерк, можно заметить одну особенность. Используя работы, явно сделанные с натуры, Петров-Водкин отбирает характерные мотивы архитектурные, пейзажные и жанровые, перенося их в листы иллюстраций. Иногда он переносит почти без из-

менения целые композиции. Например, рисунок графитным карандашом из собрания Вакидина, датированный октябрём 1921 г., почти полностью воссоздан в листе серии иллюстраций № II. Но это практически единственный случай. Художника не интересовал механический перенос натуральных вещей в листы иллюстраций. Характерно не подробное цитирование натуральных работ, а их кардинальная переработка и в результате смысловая переакцентировка. (Сравнить — акварель "В чайхане" из собрания Палеева с листом № 8 иллюстраций; акварель "Самарканд . Торговля фруктами" из ГРМ с листом № 13; рисунок "Самаркандский этюд" из собрания Смоляникова с листом № 6 иллюстраций; этюд маслом "Голова мальчика узбека" из ГРМ с листом № 7 иллюстраций; этюд маслом "Шахи-Зинда" из ГРМ с листом № 1 серии иллюстраций).

Архитектура в работах, созданных непосредственно с натуры, и в листах иллюстраций дается в одном и том же ракурсе. Художник переносит со всеми подробностями архитектуру из натуральных вещей в листы серии иллюстраций. Отсюда та точность изображений, которая позволила А.А.Русаковой при анализе и сравнении графики Павла Кузнецова (туркестанская серия) и Петрова-Водкина (самаркандская серия) сделать следующее замечание: "Политые утром и пыльные к вечеру улочки, обветшалые дома с плоскими крышами, при всей их типичности, имели в рисунках Петрова-Водкина свои индивидуальные признаки, по которым их можно было бы отыскать в Самарканде 20-х гг. Шахи-Зинда была именно Шахи-Зиндой, а не ансамблем мавзолеев вообще, мавзолей Чупан-ата нельзя было спутать с другим мавзолеем, мечеть Биби-Ханым — с другой мечетью"<sup>8</sup>.

Такая конкретика нужна была Петрову-Водкину для создания правдивых картин самаркандской жизни и, как мы знаем, оправдана задачами, стоящими перед экспедицией. Но это не документы: жанровые мотивы художник превращает в символы. Так, например, при создании листа серии иллюстраций № 13 "Фрукты и верблюды" Петров-Водкин использует акварель 1921 г. (собрание Государственного Русского музея) "Самарканд. Торговля фруктами". Натурный этюд превращается в листе иллюстраций в символ бесконечно и непрерывно текущего времени. Этого художник достигает, вводя в композицию караван верблюдов. Караван стал почти знаковым символом Востока. В восточной поэзии караван уподоблен

некой мере пространства и времени. Временное начало привносится и композиционным построением листа иллюстраций. Петров-Водкин превращает замкнутую композицию акварели во фрагментарную в листе иллюстраций, срезая ствол дерева краем листа, в отличие от фланкирующего изображения, вносящего элемент статики дерева в натурном этюде. В акварели центр отмечен фигурой, в листе иллюстраций данная фигура практически не видна, уменьшена в размерах и смещена от центра. Воображаемое направление движения каравана делит лист примерно по диагонали (что также динамизирует композицию). Сама манера исполнения первого рисунка наполняет его действием. Быстрые, ломкие штрихи как бы заряжают энергией изображаемое пространство.

В карандашном рисунке из Государственной Третьяковской галереи "Самарканд. Биби-Ханым", выполненном 16 июля 1921 г., т.е. в самом начале творческой командировки художника, когда "впечатления от окружающего были сумбурны"<sup>9</sup>, Петров-Водкин показывает "несвязанность памятников с современной жизнью"<sup>10</sup>. "Биби-Ханым приналегла на меня своими бегемотскими глыбами, — ее страшный силуэт я оценил лишь потом... как члены неуглеbohогося в долину чудовища, торчат они над Самаркандом"<sup>11</sup>, — писал художник. В рисунке художник много внимания уделяет экзотике — фигурам всадников, едущих на осликах и верблюде, необычным силуэтам женщин, задрапированных в паранджу. В листе № 14 иллюстраций к очерку Петров-Водкин изменяет композицию самаркандского рисунка, оставляя лишь ее архитектурную часть. Переноса без существенных изменений архитектуру из рисунка в лист иллюстраций (в том же ракурсе изображены развалины мечети Биби-Ханым, опоясывающие их домики, забор), художник убирает маленькие, данные в перспективном сокращении фигурки женщин в паранджах, всадников, призванные "оживить" пейзаж и придать ему "местный колорит", помещая приближенные к краю листа данные крупным планом фигуры двух пожилых мужчин, ведущих неторопливую беседу. Фигуры мужчин масштабом и взаимным расположением в пространстве пластически уподобляются двум архитектурным массивам мечети и как бы переключаются с ними. В листе иллюстраций осязимо родство людей и древней земли, будто бы ведется диалог между веками. И если в карандашном рисунке-наброске, сделанном непосредственно в Самарканде,

художника прежде всего интересовала восточная экзотика, то в листе иллюстраций очевидно более глубокое — сущностное восприятие Востока.

Мир, созданный художником, гармоничен и прекрасен. Он весь наполнен светом и воздухом. Изящная штриховка как бы имитирует легкие холодные тени в жаркий солнечный день. Небо трактовано как некий мировой океан, омывающий Землю. Описывая самаркандское небо, Петров-Водкин характеризует его словами, уместными для воды: "Небо я видел во все часы суток. Днем оно невероятных размеров... А ночью звезды пощипат небо"<sup>12</sup>.

Легкая перовая штриховка, подчеркивавшая в рисунках небесные просторы, вызывает воспоминание о колеблющейся, зыбкой поверхности воды. Кроме того, с помощью этого приема в рисунках ощущается беспредельность мира. Пейзаж необъятностью, широтой горизонтов напоминает о величии мира, о Вселенной. Пространству в рисунках принадлежит самостоятельная роль. Оно живет, обретая подвижность и эпическую силу выражения. Проблэмами, т.е. оставленными незаштрихованными частями рисунков между изображениями неба и земли, подразумевается бесконечность. Это особенно осязимо в листе иллюстраций № 10, где мы видим мавзолей-мечеть Чупанъята. Детальность, с которой изображено здание (видны даже фрагменты облицовки на куполе), и верные, соответствующие реальным пропорции архитектурного памятника дают основание предположить о существовании неизвестной автору статьи работы 1921 г., послужившей натурной "основой" для илл. № 10.

Изображения проникнуты неким пантеизмом: люди, природа, архитектура — части единого целого. Петров-Водкин сравнивает и уподобляет их друг другу. В листе № 1 иллюстраций пластическая цитата из этюда маслом 1921 г. — комплекс мавзолеев Шахи-Зината — дополняется караваном верблюдов, и изображение приобретает глубокий философский подтекст. Петров-Водкин наделяет верблюдов человеческими достоинствами ("гордые", "мудрые")<sup>13</sup> и, возможно, видит в них давно ушедшие поколения<sup>14</sup>. Фигуры верблюдов пластически сопоставляются с комплексом мавзолеев. Здания будто бы вырастают из земли, кажется, что это какие-то кристаллообразные цветы — столько много в них витальной силы. И несмотря на печальное предназначение этой архитек-

туры (мавзолей), она воспринимается мажорно. Жизнь вечна: меняются только ее формы, а сама она не умирает, а бесконечно возобновляется. "Шахи-Зинда" производит необыкновенно цельное впечатление за счет найденной художником гармонии статики зданий и плавного, волнообразного движения каравана. Какая-то мудрая успокоенность есть в листе. Изображение воспринимается как символ некой космичности, беспредельности и цикличности жизни.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод. Листы иллюстраций представляют собой рационально построенные композиции с тщательно отобранными элементами. Основываясь на самаркандских впечатлениях, закрепленных в этюдах маслом, акварелях и рисунках, или приводя цитаты из натуральных работ, которые служат опознавательными знаками, отбрасывая ненужные детали и заново перекраивая композицию, художник в листах иллюстраций создает прочувствованный, значимый, философски понятый образ Востока.

#### П р и м е ч а н и я

<sup>1</sup> Записано со слов Е.К.Дунаевой автором статьи.

<sup>2</sup> Убедительный анализ и сравнение западноевропейского и русского ориентализма дан в монографии Русакова В.В. Павел Кузнецов. Л., 1977. О русских художниках на Востоке см.: Мясина М.Б. Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе. М., 1973.

<sup>3</sup> См. вступительную статью Ю.А.Русакова в сб.: Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1982, с.8.

<sup>4</sup> Русакова А.А. Указ.соч., с.188.

<sup>5</sup> Рукопись и рисунки хранятся в Государственной публичной библиотеке им.М.Е.Салтыкова-Щедрина в Ленинграде; шифр Ф 1000 1952. 4. Инв. № 52-167.

<sup>6</sup> Адаскина Н. Неизвестный рисунок К.Петрова-Водкина - Творчество, 1985, № II, с.21.

<sup>7</sup> Русаков Ю.А. Рисунки Петрова-Водкина. М., 1978, с.18.

<sup>8</sup> Русакова А.А. Указ.соч., с.187.

<sup>9</sup> Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида, Самаркандия. Л., 1982, с.569.

<sup>10</sup> Там же, с.569.

<sup>11</sup> Там же, с.571.

<sup>12</sup> Там же, с.582.

<sup>13-14</sup> Там же, с.584.

Композиционно-пространственные принципы живописи Александра Волкова

А.Н. Волков принадлежит к плеяде выдающихся мастеров — основоположников советского изобразительного искусства. Он стоит у истоков новой для Узбекистана станковой живописи. Однако творчество художника до сих пор не получило в науке исчерпывающего исследования. Как любое сложное явление, оно заслуживает многостороннего изучения. В настоящей работе будет проанализировано творчество А. Волкова 10-х — первой половины 20-х гг. нашего века. Для художника рассматриваемый период является принципиальным и важным, поскольку связан с поисками собственного живописного языка. Именно в это время на формирование художественного метода мастера решающее воздействие, наряду с прочими факторами, оказало орнаментально-декоративное искусство мусульманского Востока. В центре внимания этой работы стоят композиционно-пространственные проблемы, то основное, что объединяет все элементы живописи — линию, форму, движение, ритм и определяет своеобразие видения художника.

В наследии Волкова сохранилось немало разнообразных натурных этюдов. Самые ранние из них относятся к 1907—1913 гг. времени его ученичества. Затем, вплоть до рубежа 40-х гг. Волков долго не писал с натуры, делая исключение лишь для портретов. В эти годы он работал без набросков и этюдов, полагаясь лишь на память. Один из учеников художника Г. Карлов, вспоминая рассказывал, что для Волкова "сходить на этюды" означало набраться натурных впечатлений во время долгих пеших скитаний. Хотя воспоминания Карлова связаны с периодом 20-х гг., они отражают творческий метод Волкова, сформировавшийся в ранний период. Приступая к работе над картиной, художник сначала карандашом и углем на бумаге делал один или несколько эскизов будущей картины. В эскизах в общих чертах определялась композиционная схема картины и намечались акварелью, гуашью или темперой ее основные колористические отношения. После этого Волков приступал непосредствен-

но к работе на холсте. Тогда технические и стилистические задачи для него сливались воедино.

Самые ранние из сохранившихся композиционно организованных работ Волкова датированы 1913—1914 гг. Среди них преобладают небольшие горные пейзажи преимущественно прямоугольного формата, такие, как "Деревья и горы" (х. м.), "Горная мозаика" (х. м.). Они писались, очевидно, по непосредственным впечатлениям от натуры или во время каникул в Туркестане или же сразу по возвращении оттуда в Киев. В процессе работы Волков интуитивно отбирал в горных ландшафтах то, что находил существенным, и отказывался от того, что ему представлялось случайным или второстепенным. В этих его пейзажах нашли воплощение вневременные, сокровенные свойства природы и сохранена живая убедительность изображаемого мира. Для них обычны эпически развернутые панорамные композиции, точно рассчитанные, выверенные и рационально организованные. Пространство строится здесь по законам прямой перспективы ритмически четко сменяющимися в глубину планами. Волков органично использует характерные приемы живописи новейшего времени. Рисунок у него является границей между цветовыми пятнами и массами. Очертания предметных форм намеренно не ступшеваны. Склоны и грани горных хребтов и отрогов или линейно обведены, или их абрис процарапан в красочном строе.

В этих работах достаточно заметно проявилась и индивидуальность Волкова. Как правило, изобразительный строй его картин подчинен плоскости. Исходя из размеров и формы полотна, художник "вписывает" задуманный образ в готовую плоскость. Обычно волковские пейзажи 10-х гг. имеют спокойный прямоугольный формат (с небольшим преобладанием горизонталей над высотой). Этот незначительный перевес, однако, визуально усиливался почти отвесно поднимающимися до самого верхнего края картины горами. Высокий горизонт ограничивал возможности обзора и подчеркивал не столько иллюзию глубины, сколько плоскость. Для передачи глубинности художник "устремлял" вдаль многочисленные диагонали — горные хребты и кряжи ("Деревья и горы"). И все же волковские пейзажи не впечатляют пространственностью. В них все туго спрессовано и сжато. Характерен контраст между устойчивой симметричной композицией



и многочисленными разнонаправленными беспокойными диагоналями.

В целом ряде произведений: "Демон на фоне скал и цветов" 1914 г. (х., м.), "На молитву" 1915 г. (б., акв.), "Паломник" 1915 г. (б., акв.), "Эскиз на былинную тему" 1914-1915 гг. (х., м.) и "Персиянка" 1915 г. (х., м.) используются приемы мозаичной врубелевской техники, понятой своеобразно, скорее как "декоративный", нежели конструктивный метод. Как и Врубель, Волков приближает и детализирует предметную форму. Но ему не свойственно врубелевское "внедрение", "вскрытие" глубины пространства в глубине формы предмета<sup>1</sup>, хотя и не чужда идея воссоздания великого в малом, множества в единстве. Характерное для Врубеля "ускользание предмета, сокрытие его в лабиринтах пространственных интервалов между границами пространственных планов"<sup>2</sup> Волков воспринял как прием, предоставляющий безграничные возможности для орнаментализации форм.

Профессиональный опыт, приобретаемый в работе над камерными произведениями, Волков реализовал в больших картинах. Самая ранняя из них — "Обнаженная" (Золотая) (х., м.) — была написана в 1915 г. Картина имеет одну точку схода и строится согласно прямой перспективе тремя последовательно уходящими в глубину пространственными планами. Внизу иверху холста композиция замкнута. В ней доминирует ясно обозримый второй план, где возлежит обнаженная женщина. Ее изображение дано почти во всю длину холста. При общем равновесии в композиции есть небольшая асимметрия. Силуэт женского тела перерезает холст по диагонали из нижнего левого к верхнему правому углу полотна, тем самым усиливая ощущение пространственности. Волков ищет здесь сочетания условного и конкретного, объединяя на одном холсте натурную трактовку женского тела с несколькими буафорским архитектурным фоном и полуфантастическими цветами. Подобным приемом (реалистически исполненная деталь в работе, написанной в фантастическом ключе) часто использовал Врубель, чтобы фантазия была непресной и убедительной. Линии контура в "Обнаженной" отводятся формообразующая роль. Она отделяет предметную среду от равнозначного ей фона, проработанного кристаллическими мазками и напоминающего орнаментальную ткань. Изменения толщины кон-

тура создают ощущение трехмерности предметных форм и пространства. Одновременно линия сливает объем с картинной плоскостью. Характерная для стиля модерн серпантинная линия, очерчивающая силуэт женщины, вызывает ассоциации с извивающимся растительным побегом.

Своей позой женщина напоминает "Демона поверженного" Врубеля<sup>3</sup>. Она лежит на левом боку, выгнувшись и приподнявшись на левом локте, закинув правую руку за опущенную голову. Ее левая нога вытянута, а согнутая в колене правая — явно короче левой. Трудно поверить, чтобы художник, получивший хорошую профессиональную подготовку, мог допустить подобную погрешность в рисунке непреднамеренно и не в целях художественной выразительности. Такой вывод напрашивается невольно, если учесть увлечение Волкова модерном. Известно, что изобразительная система стиля модерн не чуждалась "ошибок", подчас превращая их в художественный прием<sup>4</sup>.

Волков по-своему переосмысливает эти приемы. В его адаптации они нередко усиливаются, заметно акцентируются. Поза женщины кажется несколько вычурно-театральной, и это притягивает в изобразительную ткань полотна элемент остроты.

Не менее врубелевской работой, чем "Обнаженная", представляется при первом взгляде и "Персиянка" 1916 г. (х., м.). Здесь вспоминаются "Девочка на фоне персидского ковра", панно "Испания" и "Гадалка". Сходство с ними можно найти в узковертикальном формате холста, в общей композиционной схеме, формообразующей изобразительной технике, в приеме сочетания реалистически выписанных лица, рук, ног и условной трактовки фона, фигуры и одежды.

Композиционный строй "Персиянки" основан на сочетании динамики и статики. Напряженная игра формообразующих мазков и плоскостей нейтрализуется тяжеловато-устойчивой позой, спокойным положением головы и сомкнутых рук девушки. Платье, шаль, равно как и фон за ее спиной, вылеплены однохарактерными, ритмично уложенными мазками. Их размеры постепенно возрастают сверху вниз. Силуэт модели очерчен ломкой линией контура, которая в верхней части полотна становится едва различимой и почти сливается с фоном. Мазки создают материально

ощутимую мозаичную кладку, напоминающую замысловатые узоры туркестанских шелков и не противоречащую плоскости полотна. И все же художник не сумел органично примирить материально-чувственное изображение живой природы с общим условно-орнаментальным строем композиции. В картине дан намек на пространственную глубину — торс и ноги модели изображены не строго фронтально, но в легком трехчетвертном повороте слева направо. В то же время ее лицо, словно не повинаясь телу, обращено к зрителю и располагается на плоскости, параллельной плоскости холста. Благодаря этому "Персиянка" вызывает в памяти живописные "фоно-декорации" с вырезом для лица, имевшие широкое распространение у фотографов России в начале XX столетия.

После "Персиянки" Волков решительно начал искать новые выразительные средства композиции. Среди его произведений появляются работы, написанные пятнами, крупными полосами и плоскостями — в манере, как бы имитирующей некоторые орнаментальные приемы восточных тканей и ковров. Таковы: "Караван верблюдов" 1917 г. (х., м., гуашь), "Караван" 1917 г. (б., акв.), "Звон верблюжьих колоколов" 1917 г. (х., м.). В двух последних небольших по формату работах Волков прибегнул к арочному обрамлению композиций. Подобным же образом М. Врубель нередко оформлял композиции крупных станковых произведений и эскизов монументальных росписей. У Волкова так обрамлены даже небольшие станковые работы. Он воспользовался таким приемом из стремления к оригинальности или желания уйти от привычных композиционных штампов и обрести свое лицо. Может быть подобное оформление композиций было связано с мечтой художника о создании настенной живописи и было подстказано ему особенностями местной архитектуры, в которой важнейшим конструктивным и декоративным элементом являлась арка<sup>5</sup>.

В композициях Волкова, имеющих "арочное" обрамление, угадывается намерение органично вписать конкретно-предметные формы в картинную плоскость и подчеркнуть ее всеми возможными способами. "Караваны" как бы имитируют орнамент. Конечно, Волков не стремился к прямому воспроизведению принципов орнамента. Орнаментальность становится у него качеством художественной формы, приемом, организующим композицию, и проявляется

как бы в бесконечном повторении на поверхности листа однотипного ритма неторопливо-торжественного шествия каравана. При этом ничто не препятствует выходу движения за пределы листа. Мерное чередование людей и ведомых ими верблюдов уподоблено ритму вертикальных, горизонтальных и диагональных линейно-пластических форм. И даже полосы света и тени, ритмично разбегающиеся от середины листа и "обнимающие" землю в "Караване" (б., акв.), превращены в своего рода узор. Орнаментализируется вся изобразительная поверхность листов. Широкие полосы украшают халаты погонщиков и покрывают от головы до копыт верблюдов, уподобляя их зебрам. В свою очередь, в "Звоне верблюжьих колоколов" вся поверхность дальнего плана расчленена широкими вертикальными полосами.

Эти композиционные приемы нашли дальнейшее развитие в серии "Восточный примитив" /1918-1920/. Наряду с уже знакомыми по "Караванам" приемами в "Восточном примитиве" встречаются и новые, неизвестные ранее. Арочное обрамление в какой-то степени предопределило характер композиционно-ритмического строя таких листов, как "Беседы под сенью шатра", "Беседы под веткой граната" и "Общество". Абрис арки здесь, так же как и в "Караванах", всемерно обыгрывается. Ему подчинены очертания фигур людей, фланкирующих листы у вертикальных сторон и сидящих на первых планах, вторят ломаные, остроугольные контуры верблюдов и ветви куста, прогибающегося под тяжестью гранатов. Во всех трех работах композиции замкнуты и имеют более сложную, чем в ранних "Караванах", пространственно-ритмическую структуру. Из трех названных листов заметно выделяется "Общество". В организации его шестифигурной симметричной композиции применен принцип, сходный с принципом построения орнамента. Поскольку изображение трех людей и верблюда в правой части работы почти зеркально соответствует левой, каждая из двух этих групп как бы уподоблена исходному элементу орнамента — раппорту. В "Беседах" гармония целого достигнута устойчивым равновесием всех ритмически соподчиненных композиционных элементов. Орнаментальность как качество композиции выражается здесь не только через соответствие контуров предметных форм и силуэтов людей, что было в "Караванах" и "Обществе", но и че-

рез контрасты разнообразных и разномасштабных пластических форм или групп, а также сопоставление пространственных планов.

Всем листам его цикла свойственна необычайно интенсивная изобразительная насыщенность. Просветы фона здесь очень незначительны. Картинное пространство как бы замкнуто и ограничено сводами арки. Оно сжато в высоту настолько, что персонажи подпирают головами своды. Мастер отказался от прямой перспективы. Смена пространственных планов отмечена у него пластическими координатами. В то время как люди показаны почти вплотную к зрителю, с фронтальной точки зрения (в "Обществе" они на первом плане, а в "Беседах" — ближе ко второму), место действия представлено как бы чуть сверху, отчего линия горизонта кажется приподнятой относительно первого плана. За крупномасштабными фигурами людей остаются скрытыми второй и частично третий ("Беседы") планы. При этом несколько приподнятый дальний план читается не столько за фигурами людей, сколько над ними, и изображенные здесь ("Беседы под сенью шатра" и "Общество") верблюды, птицы, цветы почти висят над головами персонажей. Таким способом художник сокращает расстояние между ближним и дальними планами и создает пространство, построенное по принципу уплощенных спрессованных слоев. Волков несколько углубляет его оптически, используя диагональные ракурсы. В "Беседе под веткой граната" ослик движется в направлении от верхнего правого угла листа к нижнему левому. Ему преграждает дорогу корзина, изображенная в том же диагональном ракурсе. В "Беседах" Волков намекает на трехмерность не только пространства, но и фигур некоторых персонажей. Делает это он с помощью криволинейного изломанного контура, очерчивающего жесткие фалды на подоле просторных одеяний людей. Но в то же время из-за того, что широкие полосы узорных халатов не всегда согласуются с позами и движениями людей, они (полосы) воспринимаются и как самостоятельный, независимый от изобразительной формы геометрический узор на плоскости, которая здесь всемерно подчеркивается.

Предметный мир в "Восточном примитиве" трактован еще более условно, чем в "Караванах". Фигуры людей приобрели

здесь правильные геометрические очертания. Их удлинненные продолговатые лица, обрамленные нимбами турбанов, своей формой напоминают овальные дни, изображенные в "Беседе под веткой граната" на первом плане. В тех случаях, когда персонажи представлены в фас, их торсы уподобляются трапециям. При профильном или трехчетвертном положении они приближаются к треугольнику. Не менее сильно, чем люди, стилизованы в "Восточном примитиве" изображения верблюдов, птиц, цветов, дны и гранатов. Их геометризованные силуэты четки и лаконичны. Приемами обобщения и геометризации пластических форм "Восточный примитив" близок условному языку народного декоративного искусства. Недаром мотивы флоры и фауны, уподобленные Волковым своего рода пластическим знакам-формулам, напоминают элементы узоров, встречающихся в среднеазиатских вышивках и ковровых изделиях. Это сходство усиливается еще и тем, что все предметные формы здесь одинаково распластаны на плоскости. Между живой и неживой природой окончательно стерты различия, и поэтому так непросто определить, декоративная завеса или пейзаж изображены на последнем плане.

В записных книжках Волкова круг его творческих интересов и проблем на рубеже 1910–20-х гг. определен хотя и кратко, но вполне конкретно: "...Восточный примитив", уплощение, цвет, ритм (ковры, сюзане, орнамент), течения западной живописи, конструктивизм, футуризм"<sup>6</sup>. Особого внимания в этом контексте заслуживают семь темперно-акварельных листов, объединенных в серию "Витражные композиции"<sup>7</sup>. Связанные с привычным для мастера кругом жанровых сюжетов (чаепития, мазары, караваны и т.д.), они отличаются крайней условностью изобразительного языка, стоят как бы на грани изобразительного и орнаментально-декоративного искусства. По сравнению с предыдущими работами, здесь Волков заметно преуспел в абстрагировании и геометризации предметных форм. Торсы и руки людей в "Витражных композициях" превращены в треугольники уже независимо от их ракурсов и положения в пространстве. Лики людей, обрамленные шлемовидными турбанами, уподоблены секторам. Все другие предметные формы преобразились в трапеции, полукружия, прямоугольники и неправильные многоугольники. Но в то же время в этих отвлеченных композициях всегда остается хотя бы какой-то намек, конкретно характеризующий

место или участников действия, и сохраняются сопутствующие бытовые реалии. В листе "У мазара" мы можем узнать мавзолей, в "Караванах" – верблюдов, в "Двух фигурах с осликом" – ослика, в сценах чаепития – чайники и пиалы, чалмы и полосатые узоры халатов. Все перечисленные мотивы, как уже говорилось, нередко можно увидеть в средне-азиатских тканях, ковровых изделиях, вышивках и керамике. Являясь неотъемлемой частью быта и жизни народов Средней Азии, они давно уже сделались ее своеобразными символами. Введение их в полу-абстрактные композиции позволяло художнику, не порывая полностью с натурой, придавать им подобие жизненной достоверности.

В "Витражных композициях" Волков достиг единства художественной формы и композиционно-пространственной цельности. Здесь нет перспективных построений: лишь в сцене "У мазара" архитектура изображена в ракурсе, произвольно истолковываются масштабные соотношения пластических форм, не учитываются их перспективные изменения, все показано с одной фиксированной точки зрения. Пространство в листах серии часто строится по принципу средневековой ближневосточной миниатюры: ярусами снизу вверх. При этом все планы вплотную прижаты друг к другу и словно вдавлены в плоскость листа. Так же уплощены здесь и предметные формы. Как бы уподобив геометризованные и геометрические изобразительные формы элементам орнаментального ряда, художник распределяет их на поверхности листа почти согласно ритмическим приемам орнаментального искусства. Композиционному построению большинства листов серии свойственен принцип свободной симметрии, характерный для произведений разных видов среднеазиатского прикладного искусства.

Вся изобразительная поверхность листов насыщена ритмической игрой как сходных, так и разнохарактерных геометрических форм. Повторяются вырастающие один над другим прямоугольные членения архитектуры, секторовидные лики людей, их шлемовидные турбаны и полусферические купола ("У мазара"). В ритмическое взаимодействие вовлечены треугольные пиалы, торсы и руки персонажей, а также круглые формы – турбаны, лики, фрукты и чайник ("В чайхане"). Более того, для усиления ритмического напряжения и орнаментализации композиции

художник намеренно увеличивает число рифмующихся геометрических форм. Тогда вокруг голов людей и куполов архитектуры возникают похожие на нимб обрамления ("У мазара"), а на переднем плане листа "В чайхане" появляется кольцо, повторяющее очертания чалмы, ликов людей и т.п. Варьируя ритмические приемы, Волков из небольшого числа одних и тех же исходных геометрических форм создает различные композиционные сочетания. Такой метод работы в своей сути восходит к узоротворчеству среднеазиатских орнаменталистов – наккошей, которые, в отличие от европейских мастеров-орнаменталистов, использовали не четыре, а множество осей симметрии. Плотным, почти без фоновых пустот заполнением поверхности листов, сопряженными формами и линиями "Витражные композиции" напоминают густую узорную вязь среднеазиатских орнаментальных композиций (кошм, "абровых" тканей, архитектурного декора и т.д.). В них, по существу, нет различий между фоном и узором – все взаимосвязано, подвижно и взаимопроницаемо. Волков учился у местного народного искусства умению ритмически организовывать композицию, соподчинять части и целое. Недаром он считал, что "в тканях больше Востока, чем в фотографических изображениях, ибо, создавая ткани, художник воспроизводит (видит) мир в его существенных особенностях"<sup>8</sup>.

Листы "Витражных композиций", посвященные теме каравана, подготовили появление в первой половине 20-х гг. трех больших живописных полотен на ту же тему. Благодаря стилистическим особенностям, эти работы воспринимаются как монументально-декоративные панно. Художник соединил здесь некоторые приемы кубо-футуризма, супрематизма и восточного орнаментализма. Пристрастие Волкова к одним и тем же геометрическим формам (треугольникам, кругам) прослеживается и в этих полотнах. В отличие от кубистов, он отдавал предпочтение не объемным, но плоскостным формам и не столько конструировал их, сколько, подобно восточным мастерам-орнаменталистам, упрощал и геометризвал реально существующие. Свои формальные эксперименты художник соотносил с натурой, которая всегда оставалась для него основным объектом творчества. Следуя логике поиска, Волков "пришел к трактовке человека в треугольнике как предельно простейшей форме"<sup>9</sup>. В больших "Караванах" в треуголь-

ник вписывается уже не только торс, как это было в "Витражных композициях", но полностью вся фигура человека. В сочетании треугольника и головы на длинной шее, превратилось изображение верблюда.

Треугольник — одна из самых лаконичных и выразительных геометрических фигур — не случайно являлась с древнейших времен пластическим символом человека в декоративном искусстве многих народов мира. Ее появление в волковских работах также имело под собой реальную основу — особенности силуэта местной среднеазиатской туникообразной, расширяющейся книзу мужской и женской одежды. Трансформация изображения верблюда у Волкова произошла тоже постепенно, в результате адаптации непосредственных жизненных наблюдений. В "Караванах" конца 10-х гг. силуэты этих животных сильно обобщаются, в "Восточном примитиве" они геометризируются. В "Витражных композициях" и больших "Караванах", в изображении верблюдов схематизируется и абсолютизируется самое характерное в их облике — горб и голова. В геометрической правильности и четкости форм волковских "Караванов" угадывается влияние технического черчения. Художник явно прибегал к помощи чертежных инструментов. Ценить строгую красоту правильных геометрических фигур Волков научился не только благодаря супрематистам и конструктивистам, но прежде всего благодаря восточному геометрическому орнаменту "герих". Косвенным подтверждением живого творческого отношения художника к традициям "гериха", раппорты которого составлялись из различных треугольников и многоугольников, является уже упомянутая выше ортодоксальность художника в выборе геометрических форм и приемов их стилизации. Сопряжение, пересечение и взаимопроникновение близлежащих контрастных и сходных прямолинейных и округлых геометрических форм в "Караванах" — треугольников, кругов и полукружий — вызывает оптический эффект их частичного искривления, выпрямления или расчленения на большое число других геометрических фигур, чем создается иллюзия богатства и многообразия пластических форм. С этим приемом, применявшимся в творческой практике кубизма и супрематизма для достижения "энергии диссонансов", Волков отчасти был знаком и по произведениям среднеазиатского декоративно-

прикладного искусства, например, по коврам и сизани.

С первого взгляда "Караваны" (I—III) поражают насыщенностью предметных форм. Кажется, что им тесно в рамках картин. Как и в раппортных тканях, ничто не препятствует их "выводу" за границы холста. Вверху головы верблюдов даже частично срезаны. То же самое наблюдается у нижней и боковых сторон полотен. Изменением толщины контурной обводки форм, их положением, взаимопересечением и проникновением художник достиг впечатления многоплановости пространственной среды. Кроме того, он прибегнул здесь к кубофутуристическому приему "кругового зрения" — показу предметных форм не с одной фиксированной точки зрения, а как бы в движении — с нескольких точек зрения. В то же время во всех работах пространство явно тяготеет к плоскости. Она подчеркивается немногочисленными вертикалями и горизонталями (шеи и головы верблюдов, стороны треугольников) и сжатным движением, направленным слева направо параллельно картинной плоскости. Той же цели служат незначительные просветы фона, обнажающие холст, а также плоскостно трактованные предметные формы.

Волковские "Караваны" — это условный двух-трехмерный мир, построенный по законам художественной фантазии. Характерный для кубизма анализ пластических форм Волкова здесь не волнует. Он не стремится к их развязию и деформации во имя постижения воображаемой конструктивной сути. Для него гораздо важнее и принципиальнее найти их органичное взаимоотношение и понять их декоративные возможности как элементов общей композиции. Художник сознательно уподобляет лаконичные изобразительные формы и ритмические приемы орнаментальным. Основополагающее значение в создании орнаментальной композиции здесь, так же, как и в ранних "Караванах" 10-х гг., играют ритмы линейных и пластических форм на плоскости. Сопоставление разнообразных разномасштабных и по-разному ориентированных треугольников на картинной плоскости уже само по себе создает своеобразный скачущий ритм линий, форм и пространственных членений.

Во всех трех полотнах рифмуются между собой стороны треугольников, имитирующих людей и животных, округлые очертания

ликов и турбанов погонщиков, серповидные дуги их бичей и изогнутые по-лебединому для усиления ритмической игры верблужьи шеи. При этом в каждой работе прослеживаются свои определенные ритмические закономерности. Благодаря им, имея по существу одни и те же исходные формальные данные, художник в каждом конкретном случае достигал совершенно иного пластического и образно-эмоционального впечатления. Думается, что асимметричные, с неожиданными паузами и перепадами композиционные ритмы "Каравана-I" возникли под впечатлением от "абровых" тканей<sup>10</sup>. Вместе с тем, монументальностью своего композиционного строя, мощью как бы объемно-пирамидальных форм, их строгим ритмом "Караван-III" скорее напоминает некоторые типы туркменских ковров. Обычно в этих произведениях народного искусства основная орнаментальная тема решается на плоскости центрального поля, где чередуются в прямом или шахматном порядке крупные многоугольники - розетки "гёли".

В картине "На арбе" 1925 г. Волков воспользовался любимым пластическим и сюжетным мотивом футуристов - колесом, но создал композицию по своей сути противоположную концепции футуристов. Воспевая красоту быстрого движения, супрематист К. Малевич писал: "Разве может понять человек, который ездит всегда в таратайке, переживания и впечатления едущего экспрессом или летящего в воздухе"<sup>11</sup>. Словно иронизируя над футуристическим пафосом скорости и мгновения, Волков своей старозаветной арбой утверждал неизбежность вечности. Одна из самых пластически совершенных геометрических фигур - окружность - потенциально является одной из наиболее динамичных. Вписав окружность арбы в квадрат холста - зрительно весьма устойчивую и уравновешенную форму, - художник тем самым ограничил возможность сюжетного движения. Арба у него находится в положении неустойчивого равновесия. В картине все кажется втянутым в нескончаемое круговое вращение в пределах нескольких пространственных планов, параллельных плоскости холста. Волков во имя передачи скорости не разлагает, как футуристы, пластические формы на составные части. Он смело изображает рядом близкие по рисунку мотивы, но располагает их, согласно футуристическим принципам, в самых неожиданных местах композиции. Прямые линии у него противопостав-

ляются округлым, рифмуются между собой аналогичные формы и вопреки реальности увеличивается число колес и дуг арбы. Художник делает так не столько ради передачи скоростного движения, сколько во имя орнаментально-ритмической организации композиции.

В отличие от кубистов, опирающихся в своем творчестве на объемные виды искусства, например, африканскую скульптуру, Волков пересмысливал приемы плоскостных видов орнаментально-декоративного искусства, характерных для Средней Азии.

Считается, что "Оплакивание" проникнуто воспоминаниями о Врубеле<sup>12</sup>. Вполне возможно, что врубелевский "Надгробный плач" из Кирилловской церкви в Киеве явился импульсом к созданию полотна Волкова. Однако его композиция явно восходит не к произведению Врубеля, а к "Оплакиванию Христа" XVI в. кисти неизвестного венецианского мастера круга Веронезе<sup>13</sup>. Хотя по размеру "Оплакивание" (97x146) несколько превосходит работу венецианца (98x118), оно имеет более компактную композицию: вместо пяти персонажей у Волкова изображено три. Помимо "Оплакивания Христа" он пересмыслил и композицию древнерусской "Троицы". Как и в "Троице", у Волкова она фронтально раздвинута и почти статична. Образующие пирамидальную группу плакальницы, их позы и жесты, а отчасти и расположение тела оплакиваемого, пересекающего почти по диагонали (снизу слева направо) два первых плана, несомненно, навеяны работой венецианского мастера. Но композиционный центр, находящийся в "Оплакивании" в месте соприкосновения рук плакальниц с левой ладонью усопшего, сюжетно и пластически более акцентирован, чем в итальянском полотне. В картине Волкова руки покойного касается не только крайняя справа женщина, как это имеет место в картине "Оплакивание Христа" неизвестного венецианского мастера, но и сидящая в центре женщина. От их рук, как от композиционного узла, расходятся подобно волнам в разные стороны ритмические токи.

Классическая в своей основе композиционная схема "Оплакивания" сочетается с условной изобразительной системой, близкой в главных принципах линии "Каравана" 1917 г. и "Восточного примитива". В картине преобладает не конкретный, но

символический характер изображения, условное сочетается с вымышленным, используются пластические ассоциации. Действие у Волкова происходит не в пейзаже, как в венецианском полотне, а некой условно обозначенной пещере – катакомбе, надежно отграниченной от внешнего мира гранено-рублеными сводами ниши. Живописное пространство здесь, как в "Беседах", сжато и замкнуто в пределах невысокой и неглубокой арки. По существу, оно здесь двухмерно: просветы фона между и за фигурами людей совсем незначительны, персонажи кажутся вплотную прижатыми друг к другу. Поскольку "Оплакивание" написано без учета закона прямой перспективы, естественные пропорции и размеры приближенных к зрителю персонажей нарушены и трактованы художником сугубо произвольно. Их рост явно не соответствует высоте и ширине ниши, которая кажется из-за этого особенно тесной.

Яркой особенностью "Оплакивания" являются контрасты условного и реалистического в трактовке действующих лиц. Объемное решение фигур людей сочетается с геометризацией их форм. Торсы плакальщиц как бы "закованы" в жесткий треугольный каркас, рисунок напоминающих античные хитоны одеяний женщин и погребальной пелены геометрически упрощен. В связи с этим особенно пластичными кажутся гибкие, плавно-округлые линии, рисующие объемные формы – лики, грудь и руки героинь. Для того, чтобы согласовать трехмерную натуру с двухмерным пространством, художнику пришлось почти запрокинуть на зрителя тело оплакиваемого, показав его как бы сверху и частично прикрыв треугольной, распластанной на картинной плоскости пеленой. Силуэты изображенных в полуоборот к зрителю женских фигур также ориентированы параллельно картинной плоскости и при том неправдоподобно лишены плеч. Чтобы бесконфликтно и органично вписать фигуры людей внутрь арки-многогранника, художник должен был рифмовать их очертания с линиями ее контура. Почти каждая из образующих арку граней находит себе отклик в линиях, из которых рождается изломанный контур складок одежды двух крайних плакальщиц, силуэта центральной женской фигуры и погребальной пелены.

Ритмический модуль задан уже как бы самим граненым обрамлением сцены. Возможно, что именно этим объясняется от-

сутствие в композиции "Оплакивания" вертикальных и горизонтальных членений. Сопоставлением многочисленных разнонаправленных диагоналей создается четкий и многосторонний динамичный ритм. Одновременно здесь, как в "Беседах" и "Караванах" чередуются, повторяются и сопоставляются прямые и округлые линейно-пластические формы как внутри каждой фигуры, так и в пределах всей изображенной группы. Все эти многочисленные ритмические параллели и противопоставления уравновешивают и монументализируют композицию "Оплакивания" и придают ее несколько усложненному рисунку своеобразную орнаментальную узорчатость.

В "Гранатовой чайхане" не только нашли завершение многолетние искания художника, но и осязимо проявился импульс нового. В дневниках Волкова сохранилась лаконичная запись о тех задачах, которые решались им в этой работе: "Синтез. Короче и проще. Четыре плана. 1) Подносы. 2) Пьющие фигуры. 3) Дутаристы. 4) Беданы в клетках. Кубизм. Насыщенный до предела цвет"<sup>14</sup>. Искусно соединив разнохарактерные формальные приемы, Волков создал классически ясное благодаря соподчиненности и слаженности всех элементов произведение.

Едва ли не впервые в творчестве мастера пространство картины было построено согласно закону прямой перспективы. В связи с этим здесь масштабы всех без исключения предметных форм постепенно уменьшаются по мере удаления от первого плана в глубину. Основная, почти фронтальная (чуть-чуть справа) точка зрения дает возможность увидеть все упомянутые и не упомянутые художником пространственные слои. Ближайший из них – первый – вмещает часть суфы и скатерть – дастархан с утварью и фруктами (в самом низу холста) и (чуть глубже) человека, сидящего справа у стола в полуоборот к зрителю. Этот относительно свободный от предметных форм пространственный план не закрывает последующих, позволяя сконцентрировать все внимание на совершающемся именно там главном сюжетном и пластическом действии картины. На втором плане слева от первого персонажа (находящегося как бы между первым и вторым планами) изображены еще два человека. Фигура центрального из действующих лиц расположена точно на средней вертикальной оси полотна. Сидящие в полуоборот к нему сотрапезники замыкают сцену по

краям. В то время, как третий план соответствует первоначальному авторскому замыслу, четвертый не ограничивается одними лишь упомянутыми выше клетками с перепелками – "бе-дана", но включает сдерживающую движение пространства в глубину стену комнаты с расписными подносами на ней. Добиваясь впечатления трехмерности живописного пространства, художник одновременно всемерно подчеркивает картинную плоскость. Несмотря на то, что фигура центрального персонажа расположена на средней оси картины, она кажется несколько сдвинутой вправо, так как на нее частично проецируется силуэт сидящего справа персонажа. Возникает ощущение некоторого зрительного перевеса пластических форм в правой части полотна. Чтобы не нарушить общей соразмерности композиции, Волков применил здесь пропорции золотого сечения. Его ось, отделяя левый персонаж от двух других, незримо проходит через угол дастархана, у которого сидит центральный персонаж. Хорошо обозримый левый край суфы, перерезая полотно энергичной диагональю (снизу слева и направо вверх), влечет за собой наш взгляд в глубину, а затем, преломляясь в горизонтальные торцовые стороны суфы, возвращает его из глубины вспять, к первому плану. Отказавшись от симметрии, художник создал композицию, характеризующуюся подвижным равновесием ритмически пульсирующих пластических форм. Их ритмическая игра имеет центростремительную направленность. Она постепенно нарастает от первого пространственного слоя, достигая апогея во втором, несколько ослабевает в третьем и почти затухает в четвертом.

Композиционная схема "Гранатовой чайханы" явно тяготеет к кругу. Его ядром является трехфигурная группа у стола, а внешнее кольцо образуют фигуры из трех музыкантов – дутаристов, следующих друг за другом слева направо. Их движение не выливается за пределы холста, поскольку они изображены в трехчетвертном повороте (точно воспроизводя силуэт персонажа с пиалой, сидящего у стола слева) и ориентированы на обход вокруг стола и возвращение к изначальной позиции.

Идея круговой орнаментально-ритмической композиции картины возникла у Волкова, очевидно, в результате переосмысления иконографии древнерусской "Троицы" и знаменитых ташкентских "ядузупалыков" – декоративных вышитых панно с узором из

одинаковых вишнево-малиновых круглых розеток ("ядуза" – звезда или "ой" – луна), нередко ведущих хоровод вокруг большого центрального круга.

В "Восточном примитиве", "Витражных композициях" и "Караванах" эволюция изображения человека шла по линии крайнего упрощения и геометризации плоскостных форм. В "Оп-лакивании" художник впервые геометрически обобщает объемно трактованные фигуры персонажей. Обобщенные, частично геометризованные фигуры персонажей "Гранатовой чайханы", сочетающие в себе плоскостные и сферические элементы, в своей лаконичной выразительности приближены к пластическим формулам.

Гармоническая духовная связь персонажей "Чайханы", являющихся участниками некоего священного собеседования, выражена и посредством литературно-символических ассоциаций и пластически. Художник пластически акцентирует значение молчания, паузы и жеста. Восточная почва "Гранатовой чайханы" проступает в имперсональном иконно-византийском облике ее действующих лиц. Почти бесплотные и невесомые, они наделены не только унифицированной общечеловеческой пластикой, но передают полные изящной непринужденности и величавого достоинства манеры, свойственные жителям Азии. Истоки своеобразной пластики героев полотна Волкова можно обнаружить в ближневосточной миниатюре, в местном среднеазиатском бытовом укладе и образе жизни. Камертоном, задающим орнаментальный тон ритмическому строю картины, является число "три", периодически повторяемое в различных пластических ипостасях. Начале на первом плане внимание привлекают три объемных граната, лежащие на трех положенных один на другой подносах, и трехлепестковая розетка – скромный узор на чайнике. Затем число "три" обретает реальную значимость в лице трех сотрапезников и грех дутаристов. Далее на последних планах вновь появляются плоды гранатов, но уже в новом качестве – как декор на подносах.

Размеренно четким повторением тождественных пластических форм полотно Волкова переключается с орнаментальным построением палыков. Художник впервые воспользовался здесь принципами ритмической организации плоскостно-орнаментальных



декоративных произведений для создания орнаментально-пространственной композиции и станковой живописи. Именно в "Гранатовой чайхане" композиционно-пространственные искания А.Волкова воплотились в наиболее совершенной форме.

#### Примечания

1 Алленов М.М. Этюды цветов Врубеля, 1886-1887 - Советское искусствознание, 1977, 2. М., 1978, с.199-200.

2 Там же, с.200.

3 См. один из эскизов (1901 г.; акв.граф.кар., тушь, перо; ГРМ).

4 В связи с этим вспомним В.А.Серова, считавшего, что "без ошибок такая пакость, что глядеть тошно". См.: Сарабьянов Д.В. К определению стиля модерн - Советское искусствознание, 1978, 2. М., 1979, с.225.

5 Композиции некоторых работ имеют четырех или пятигранное (арочное) обрамление, напоминающее усеченные восьмигранные розетки, характерные для среднеазиатских ковров и вышивок.

6 Цит. по: Земская М.И. Александр Волков. Мастер "Гранатовой чайханы". М., 1975, с.25.

7 Такое название циклу было дано не автором. Оно появилось уже после его смерти в связи с тем, что листы цикла имели некоторое визуальное сходство с витражами. По свидетельству старшего сына художника, В.А.Волкова, сам мастер интересовался этим видом искусства и высоко оценивал виденные им в Киеве хорошие копии витражей Шартрского собора.

8 Цит. по: Земская М.И. Ук.соч., с.17.

9 Там же, с.25.

10 Свообразие "абровых" узоров во многом определялось технологией крашения тканей. Техника резервации, при которой перевязывались не подлежащие окраске нити основы, всегда несла в себе элементы случайности: возможны были свободные затеки краски под резервирующие пучки нитей и некоторое смеще-

ние уже окрашенных частей.

11 Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. М., 1916, с.14.

12 См., например, Халаминский Ю. Гранатовая чайхана (забытые имена). Творческий путь А.И.Волкова - Творчество, 1966, № 12, с.16.

13 В архиве художника, хранящемся в его семье, имеется первое издание "Путеводителя по музею Средней Азии", где есть репродукция с этой работы.

14 Цит. по: Земская М.И. Ук.соч., с.40.

## Графика И. Мазеля

Сегодня имя Ильи Мазеля не так уж много говорит читателю, хотя специалисты знают художника как одного из основоположников изобразительного искусства советской Туркмении. Произведения Ильи /Рувима/ Моисеевича Мазеля /1890-1967/ хранятся в ГТГ, в кабинете графики ГМИИ им. А.С. Пушкина. Особенно много их в нукусском Государственном музее искусств Каракалпакской АССР им. И.В. Савицкого. В бывший Музей восточных культур графические листы и картины художника стали попадать еще в 1930-е гг. прямо из его мастерской, а последняя партия акварелей и рисунков - совсем недавно.

Данная статья написана на материале, хранящемся в музее искусства народов Востока, хотя для сравнения привлекаются произведения из других собраний. Думается, будет правильным ограничить рассказ хронологическими рамками 1910-1930-х гг. - временем создания художником наиболее ярких графических произведений, посвященных Туркмении. Литература о графике Мазеля невелика<sup>1</sup>. Большая часть работ публикуется впервые.

Заслуживает внимания биография Мазеля. Родился в семье служащего 24 января 1890 г. в г. Витебске. Юношей учился у И.М. Пэна /1905-1907/, учителя Шагала. Затем поступил в школу Общества поощрения искусств в Петербурге /1907-1909/, а с 1910 г. постигал рисунок и живопись в Мюнхене в частных школах и Академии художеств. Первая мировая война вынудила его покинуть Германию. В 1915 г. призванный в армию, Мазель попал в Туркмению, где окончательно сформировался как художник. В 1924 г. Мазель по состоянию здоровья был вынужден покинуть Ашхабад и уехать в Москву. Тем не менее, все дальнейшее творчество художника связано с Туркменией, в которой ему удалось побывать еще дважды в 1930-е гг.

Анализируя работы Мазеля первых трех десятилетий творчества, можно отметить доминирующую роль графики.

Впечатления от Красноводска, Ашхабада буквально захлещивают художника, хотя ему, рядовому солдату, работать приходилось очень трудно. Сразу по приезде он чаще обращается к

карандашным и тушевым наброскам. Задачи здесь еще целиком натурные и этнографические. Возникают листы с пометками "караван-сарай № 1", "караван-сарай № 4" или "№ 8". Художника привлекают местные типы - "текинец", "курд", башмачник-чувячник, брадобрей, писец, грузчик-амбал, многочисленные персы - чайханщики и кузнецы. Создаются и работы, выполненные черной акварелью, по манере близкие традиционной китайской живописи - "гохуа" - правда, таких немного.

Произведения 1916-1918 гг. Мазель сводит в один альбом, несколько пышно названный им "Узоры персидского ковра". В книге "Искусство советской Туркмении", вышедшей более полувека назад, справедливо отмечается, что первые работы художника носили еще "эстетско-любительский характер"<sup>2</sup>. Туркмен знали мало, т.к. город /Ашхабад - Ю.Ш./ населен был персами и русскими. Экзотика местного восточного базара занимала главное место. Настоящая Туркмения находилась за городом, в песках, куда подневольному царскому солдату проникнуть было трудно<sup>3</sup>.

Красочности, декоративности в работах первого этапа творчества Мазеля не столь много. Это появится чуть позже. Формирование стиля художника, в котором особое место приобретает обращение к культуре туркмен и, в первую очередь, к туркменскому ковру, приходится на самое начало 20-х гг.

В потребности соединить традиции искусства Средней Азии с новыми видами творчества /какими стали для молодых среднеазиатских республик графика и живопись/ Мазель был не одинок. Приблизительно в это же время над серией "Восточный примитив" работал А.Н. Волков, Рубленый рисунок, мозаичность цветových пятен, близость произведениям декоративно-прикладного искусства были характерны и для его произведений, навеянных впечатлениями Средней Азии и прежде всего ее тканями и коврами.

Вместе со своими друзьями А. Владычуком и М. Либаковым Мазель организует первую туркменскую художественную студию /1920/, позже переименованную в Ударную школу искусств Востока. Замечательное начинание, выросшее из скромного кружка для красноармейцев, было одобрено А.В. Луначарским.

Именно в школе искусств получил начальные навыки живописи и графики первый туркменский художник Бяшим Нурали. Дружба двух художников, стоящих у истоков изобразительного искусства Туркмении, длилась долгие годы.

Под руководством Мазеля в 1922 г. учащимися Ударной школы искусств была исполнена роспись зала Обкома партии в Ашхабаде. Сделанный художником эскиз одной из стен хранится сегодня в Музее искусства Востока<sup>4</sup>; композиция ярусная, лишенная перспективы, близкая традиционной восточной живописи и произведениям народного искусства. На первом плане с левой и правой сторон рисунка, исполненного гуашью, группы туркмен и персов /типажи, изученные художником, пригодились/. В центре - Ашхабад, нарядно и плоскостно трактованный "ковровым языком". Декоративность решения соответствует общему замыслу.

К сожалению, сама роспись - коллективная работа учащихся Школы искусств - не сохранилась.

Красочная яркость работ этого периода означает новый этап в сравнении с первыми туркменскими работами. Точная фиксация сменяется поисками условных решений. В рисунках 20-х гг., сделанных акварелью, гуашью, тушью, складывается своеобразный язык, навеянный красотой Востока, декоративными традициями туркменского народного искусства. При всей мозаичности в этих работах есть чувство внутренней гармонии мира, осмысленного художником. Подчас свои рисунки Мазель сопровождает стихами. Так, о Туркмении художник пишет:

То огромный ковер, где зубчатые горы  
Из темных полос образуют кайму наверху.  
Середина - стада баранов и коз,  
Облепивших зеленые склоны,  
А внизу, на кибитках узоры и пятна цветных ковров,  
Только небо не крыто узором<sup>5</sup>.

Трактовка персонажей акварельных и гуашных работ Мазеля напоминает тканый рисунок. Фигуры джигитов на белых конях, туркменских женщин, верблюдов, ишаков плоскостны. Их контуры угловаты, отсечены от пространства. Художник без излишней повествовательности создает сцены занятий туркмен-кочевников. Применяемый Мазелем глубокий, насыщенный оттенками красный цвет, ассоциируется с цветовой гаммой туркменских ковров и традиционных вышивок.

В графике 20-х гг. Мазель тяготеет к созданию рисунков, объединенных какой-либо большой темой. Одной из таких серий стала группа рисунков, посвященных празднику Шахсей-Вахсей. Фигуры участников религиозной процессии, истязавших себя, изображены геометризированно-обобщенно. Графическими средствами художнику удалось передать атмосферу религиозного фанатизма. Особо выразительна фигура рослого барабанщика, окруженного рядами участников шествия с черным знаменем и обнаженными мечами.

Работы Мазеля этого времени перекликаются с произведениями художников "Мира искусства", более всего с тушевскими рисунками И.Вилибина. Таков мазелевский "Всадник"<sup>6</sup>, также исполненный тушью. В геометризованные формы художник облекает персонажи и окружающий пейзаж. Белый конь и папаха ездока смотрятся как аппликация. В декоративных ковровых элементах, рубленых силуэтах можно узнать знакомые по стихам автора "стада баранов и коз, облепивших зеленые склоны".

Работа Мазеля начала 20-х гг. была замечена критикой: "Гряд художников /Мазель, Владычук и др./ приходят сотрудничать с революцией. Они выполняют большую и полезную функцию организаторов художественного образования.

Ряд художников /тот же Мазель, Мизгирева, отчасти Р.Папо и др./<sup>7</sup>, выполняя полезную и серьезную работу на определенном участке, впадает в связи со своим обращением к орнаментальной форме ковра в своеобразное стилизаторство. Они не отражают национального строительства художественным языком, конкретно понятного массам", - так писали о нем Е.В.Журавлева и В.Н.Чепелев<sup>8</sup>.

Однако в рисунках Мазеля, в том, что ранее казалось искусственным формотворчеством, сегодня мы видим немалую долю романтики, искреннего стремления быть близким народу, его традиционной культуре.

Художественные обобщения, выверенные веками "голос ковра" созвучен монументальному искусству. Это отмечал Мазель, говоря о своей системе, работах данного времени: "Ковровые сказки" - это вольный перевод туркменского ковра - характернейшей формы восточного искусства - на фреску"<sup>9</sup>.

Поиски Мазеля, на наш взгляд, следует считать интересными и отнюдь не противоречащими "национальному строительству".

Не только "ковровыми сказками" характеризуется работа И. Мазеля. Сохраняя свою новую манеру, художник обращался к портрету, хотя по своей основе стиль мог нивелировать портретное содержание. В портрете Муратова рубленые черты лица, красочные пятна на носу и подбородке кажутся произвольными. В карандашном наброске портрета Бяшима Нурали /Нукусский музей/ художник тоже строит форму прямоугольными контурами. Несмотря на некоторую шаржированность, образ внушает симпатию. Еще более гротескно решен акварельный портрет Нурали из собрания Музея искусства Востока. Художник подчеркивает характерную форму головы портретируемого и довольно неожиданно орнаментально изображает ухо, "ломает" нос, выделяет красной линией абрис лица.

К таким портретам, близким кубистическим работам, возможно не следует подходить с привычной меркой психологического раскрытия образа. В их гротескности заключена теплота отношения к модели. Недаром портретируемые – близкие Мазелю люди, его ученики: Бяшим Нурали, Ольга Мизгирева. Не случайно, что именно акварельный портрет Мизгиревой вошел в небольшую коллекцию мазелевских работ, хранящихся в Третьяковской галерее.

Стиль Мазеля претерпевает мало изменений в середине 20-х гг., вплоть до начала московского периода жизни художника. Дрты, геометризованные мужские и женские изображения, орнаментально трактованные мотивы включаются им в удлиненные, напоминающие свитки рисунки. Собственно изображения лишь сопровождают текст, дополняя и конкретизируя его. Они достаточно изолированы друг от друга. Вот один весьма характерный стихотворный гимн, посвященный... рогам барана:

Баран – богатство Туркестана –  
Страны народов кочевых  
И вдоль границы гор Ирана  
За пеной дальней океана  
На солнце вьется рог барана  
По ширине степей родных и т.д. II

Художник-поэт разъясняет читателю-зрителю, что встречающийся так часто в ковровой кайме стилизованный мотив рога барана как символ понятен всем кочевникам среднеазиатских степей, независимо от их наречий. Рога украшают кибитку, кочевое жилище туркмена и его храм. Они кладутся на могилу как память о занятиях умершего и символическое воплощение его благосостояния.

Для Мазеля привычно создание графических альбомов: "Степь говорит", "Вокруг ковра туркмен"<sup>12</sup>. Несмотря на такое название, именно в последнем альбоме художник начал отходить от стилизованного "коврового языка". Двадцать пять несброшюрованных листов даны с короткими пояснениями: "Графические мотивы из быта народов и племен Туркменистана"; I часть – "Труд", 2 – "Отдых". Начато в Ашхабаде, закончено в Москве в 1925 г.

Миниатюрные сцены-заставки /каждая на отдельной странице/ требуют длительного рассмотрения. Формат тушевых рисунков не одинаков. В четкий, стройный квадрат вписана фигура джигита на скакуне; в удлиненный прямоугольник – сцена угощения пловом, а вертикальная прямоугольная форма дает возможность наблюдать сценку гуляния туркменских ребятишек возле юрты. Одним словом каждой сцене соответствует свой графический подход.

Как все работы Мазеля, альбом "Вокруг ковра" содержит много информации. В отличие от предыдущего свитка "Рога барана", связанного с наглядным рассказом об одном ковровом элементе, здесь художник обращается к созданию целой эпопеи жизни туркмен. Язык ковровых символов отступает перед живыми сценами. То это сугубо этнографические зарисовки /"Маслобойня", "Сбор кибитки у туркмен"/, то занимательные бытовые эпизоды /в сцене доения верблюдицы рядом с туркменкой стоит обездоленный верблужонок/. Композиционно персонажи хорошо связаны между собой. Для художника немаловажны тональные градации в тушевом рисунке. По своей трактовке альбомные рисунки приближаются к книжной графике.

В середине и конце 1920-х гг. Мазель выступает как художник – оформитель книги. Он иллюстрирует брошюры и академические издания, произведения классиков и современных писателей. И все же наибольшие успехи связаны у художника с оформ-

лением книг для детей, особенно младшего возраста, где действие происходит в Туркмении. Подчас художник выступает и как автор текста, поэт /"Бай-лентяй", "Теркинята" и др./. Иллюстрации сдержанны по цвету: возможно автор учитывал трудности полиграфии того времени. "Ковровый язык" не был подходящим для иллюстрирования книг для детей. Здесь он остался лишь в декоративных заставках. Художник вновь обращается к описательно-повествовательной манере. Порой в иллюстрациях он прибегает к гротеску. Например, рисуя "заграбастые" руки злого чайханчика, художник делает их гигантскими. Типы верны: сослужили добрую службу и ранние рисунки, сделанные с этих торговцев. Умело пользуется Мазель шрифтом - "персидской вязью".

Несмотря на большое количество иллюстрированного материала и несомненные его успехи, уже в конце 20-х гг. Мазель отходит от книжной и возвращается к станковой графике.

В рисунках, связанных с "воспоминаниями" о Туркмении, проявились лучшие черты Мазеля-рисовальщика. Воспавшие в памяти сцены, ожившие беглые старые наброски превращаются в полные поэзии картины.

Конечно, в большом графическом мазелевском наследии конца 20-х - начала 30-х гг. не все работы равнозначны. Изменилась манера: на смену декоративной условности пришла характерная для мастера, учившегося в Академии художеств, выявленность форм. Отдельные рисунки /например, "Четыре курда"/<sup>13</sup> могут соперничать с натурными штудиями. В коренастых мужских фигурах подчеркнуты плотность, весомость. Тщательная лепка объемов входит в задачу графика, хотя некоторая натуралистичность вносит и долю прозаизма в рисунок. Аналогичны этому и другие рисунки пером: "Туркмен" /1928/, "Курильщик" /1928/<sup>14</sup>.

Более интересными работами представляются акварели Мазеля, в которых он изображает Туркмению в глубокой древности, перенося туда место действия библейских персонажей.

В двух вариантах акварели "Продажа в рабство" возможны разные образные толкования сюжета. Данная сцена ассоциируется с библейским мотивом продажи Иосифа родными братьями. Недаром художник в это время неоднократно обращался к иллюстрированию Библии: "Каин и Авель", 1932 г., "Исаак и Яков", 1931-32 гг. и др. Все хранится в Нукусском музее/.

<sup>15</sup> В первом, меньшем рисунке "Продажи" Мазель создает почти фризovou композицию. Группы продающих и покупающих здесь соединены воедино. Главное внимание уделяется колористическому решению: широкая полоса темно-синего неба, сиреневые горы и сливающаяся с ними толпа, желто-охристая выжженная земля. Контрастные красочные сочетания передают настроение сцены. Само сюжетное действие выявлено не столь остро, как на втором рисунке,<sup>6</sup> который значительно больше по формату.

Здесь художник изменяет колорит и композицию вещи. Исчезают сиреневые тона. Зритель видит большие храмы, широкую даль горных гряд. Если в первом рисунке главный герой был подростком, почти юношей с удлиненными руками и ногами, то во втором - это беззащитный ребенок.

Печальная сцена воспринимается особенно ярко на фоне величественного пейзажа, напоминающего вид Нисы - древней столицы Парфии, расположенной в окрестностях Ашхабада.

Тема продажи в рабство получает более психологическую трактовку в акварели "Среди толпы"<sup>17</sup>. Противопоставление юнши толпе людей вызывает человеческое сочувствие, утверждает гуманистические идеалы красоты и добра.

В акварелях на библейские темы Мазель больше внимания уделяет реальному окружению и меньше - мифологической подоплеке. Особенно это проявилось в сцене, которую можно трактовать как эпизод вручения Ревекке драгоценностей. Художника в первую очередь интересует картина парящего зноя, остановка каравана верблюдов в пустынной местности /акварель "Караван", ГМИНВ/<sup>18</sup>.

Из графического наследия Мазеля следует выделить произведения конца 1920-х гг., как наиболее яркие и глубокие, в конечном итоге сформировавшие туркменскую школу изобразительного искусства. К ним, например, относится акварель "Скачки"<sup>19</sup>. Главная сцена, давшая название работе, помещена на втором плане. Фланкированная справа и слева двумя группами - мужчин, детей и женщин, - она хоть и привлекает внимание цветом и центральным положением, воспринимается как характерный, но обыденный эпизод туркменской кочевой жизни. Композиционная находка художника заставляет внимательней взглядываться в персонажи групп. Маленькая девочка в характерной остроконач-

ной шапочке, седые аксакалы в папахах и тибетейках, пешие и конные, взрослые и маленькие – все захвачены зрелищем скачек. Художник умеет подметить верным глазом еще десятки разных подробностей: здесь и удлинённая форма головы туркмен, и фигура прекрасной, на минуту оторвавшейся от приготвления пиши туркменки в традиционном платке... Прекрасное знание быта и любовь к народу помогали Мазелю в работе, и "Скачки" являются тому свидетельством. Свою позицию сам художник сформулировал очень четко: "Искусство в Туркестане базируется на красочном быте его народов, так что вся его своеобразная фантастичность имеет почти всегда реальную основу, и сказочность подчеркивается и оттеняется элементами быта. Самые величественные мотивы природы и легенды настолько перевиты с действительной жизнью людей, что сами, так сказать, реализуются в чудесной гармонии"<sup>20</sup>.

В красочных работах "Вечереет"<sup>21</sup> и "Сбор кибитки у туркмен"<sup>22</sup> /обе из ГМИИВ/ множество сцен из народной жизни. Однако художник выступает не хроникером, сухим фиксатором событий. Его взгляд прежде всего рожден проникновением в глубокую красоту самобытного уклада. Органичное слияние деятельности человека и природного окружения складывается у Мазеля в верное и поэтическое повествование о Туркмении. Основное достоинство этих работ заключено в умении обобщать виденное. Как говорил в таких случаях В.А.Фаворский: "Мы получаем возможность видеть цельность в натуре"<sup>23</sup>. Говоря о Туркмении, Мазель высказал такую же мысль несколько иначе: "Чтобы узнать этот край, нужно раствориться в нем, что достигается доверием к его значительности"<sup>24</sup>.

В начале 30-х гг. Мазель от графики переходит к созданию живописных произведений. Завершая рассказ, можно сказать, что путь первых трех десятилетий определил творческое лицо Мазеля (больше всего работы 20-х гг. – программные для художника).

Для ГМИИВ работы Мазеля имеют большое значение. Его графика с большим успехом экспонируется на музейных выставках. Среди них особо можно выделить выставку "Искусство Средней Азии", показанную летом 1990 г. в Пакистане. Произведения художника вошли в постоянную экспозицию отдела искусства советского Востока. Музеем запланирована ретроспективная выставка И. Мазеля, которая даст возможность широкому кругу зрителей познакомиться

с творчеством выдающегося графика и живописца, представителя первого поколения советских художников, посвятивших свое творчество Средней Азии.

#### Примечания

<sup>1</sup> Журавлева Е.В., Чепелев В.Н. Искусство советской Туркмении. М., 1934; Ерлашова С.М. Каталог отдела Советского Востока ГМИИВ. М., 1971; Савицкий И.В., Панжинская В.А. Государственный музей Каракалпакской АССР. М., 1976.

<sup>2</sup> Журавлева Е.В., Чепелев В.Н. Указ.соч., с.42.

<sup>3</sup> Там же, с.42.

<sup>4</sup> Инв.9420 Ш, ГМИИВ.

<sup>5</sup> Савицкий И.В., Панжинская В.А. Указ.соч., с.245.

<sup>6</sup> Инв.9417 Ш.

<sup>7</sup> Мизгирева О., Папо Р. – художники, учащиеся Ударной школы, последователи Мазеля.

<sup>8</sup> Журавлева Е.В., Чепелев В.Н. Указ.соч., с.30.

<sup>9</sup> Савицкий И.В., Панжинская В.А. Указ.соч., с.246.

<sup>10</sup> Инв.9419 Ш.

<sup>11</sup> Рисунок со стихотворением хранится в Гос.музее искусств Каракалпакской АССР им.И.В.Савицкого.

<sup>12-19</sup> Инв.11122 Ш, 8892 Ш, 9409 Ш, 10880 Ш, 10882 Ш, 10893 Ш, 10879 Ш, 1642 Ш.

<sup>20</sup> Мазель И. Ковровые сказки. Предисловие к форме. Рукопись, с.6. Неопубликованный альбом стихотворений и рисунков. Находился в семье И.Мазеля. В 1989 г. передан автору настоящей статьи.

<sup>21-22</sup> Инв.1643 Ш, 1644 Ш.

<sup>23</sup> Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М., 1986, с.40.

<sup>24</sup> Мазель И. Указ.соч., с.6.

О живописи Минаса Аветисяна

Творчество Минаса Аветисяна (1928-1975) длилось полтора десятилетия - с 1960 по 1975 г.г. Этот период оказался весьма продуктивным для всей новейшей армянской живописи. В 60-е г.г. еще продолжал активно работать Мартирос Сарьян, переживший в самом конце жизни новый подъем, а также ряд других крупных живописцев, родившихся еще в прошлом столетии (таких как А.Бажбеук-Меликян, Е.Кочар, А.Коджоян, И.Каралян, Г.Григорян). Но в эти же годы на смену уже уходящему поколению приходят новые мастера. Эпигонскому подражанию Сарьяну, имевшему место в последние десятилетия жизни мастера, они противопоставили творческое освоение его опыта и всей уходящей вглубь веков традиции национального искусства. Для многих художников, начавших свой путь в искусстве в 60-е г.г., было характерно именно это стремление утвердить в армянской живописи глубинную "связь времен" в сочетании с ярко выраженной современностью видения и художественного языка.

Среди живописцев этого поколения ведущая роль принадлежит, безусловно, Минасу Аветисяну. Именно он открыл новый этап армянской живописи и повел за собой художников самой разной творческой индивидуальности ("за собой", естественно, не значит тем же путем). При этом при всех отличиях от Сарьяна и в размахе творчества, и в его характере (мажорное, исполненное гармонии и полета искусство Сарьяна и внутренне напряженное, "тяжелое" и драматичное - Минаса) он больше, чем кто-либо другой, может считаться преемником патриарха современной армянской живописи. Их сближала прежде всего укорененность в народную и национальную почву. Именно народность искусства Минаса Аветисяна - народность в подлинном смысле слова, означающая не только демократичность и национальную окраску, но воплощение духовного опыта поколений, нравственную высоту образов, - обусловила популярность художника в современной Армении и за ее пределами. Романтическому ореолу, которым окружено имя Минаса, во многом способствовали и трагические обстоятельства его жизни - гибель в

самом расцвете творческих сил, сопровождавшаяся утратой из-за пожаров в мастерской большей части произведений.

В творчестве Аветисяна место его рождения и окружающая с детства природная и человеческая среда играли решающую роль.

Художник родился в глухой армянской деревушке Джаджур, еще сохранившей в годы детства Минаса нетронутость ландшафта и определенную патриархальность жизненного уклада. Родители Аветисяна вобрали в себя многие лучшие качества крестьянской культуры, неразрывно связанной с природой и основанной на прошедших сквозь века нравственных устоях. И хотя интерес к живописи проснулся у Минаса довольно поздно - в старших классах средней школы, - семнадцать лет, проведенных в Джаджуре, чрезвычайно много значили для его искусства. Последнее не просто вырастает, подобно дереву, из родной почвы, но почти не выходит из круга образов, связанных с Джаджуrom и родительским домом. Впоследствии постоянные поездки из Еревана в Джаджур являлись для художника необходимым условием творческой деятельности.

Начальное художественное образование Аветисян получил в Ереванском художественном училище, куда он поступил в 1945 г. Затем он проучился два года ремеслу театрального декоратора в местном театрально-художественном институте - приобретенные здесь профессиональные знания позже пригодятся ему в многочисленных театральных работах - и в 1964 г. переехал в ленинградскую Академию художеств.

Исходный момент творчества армянского художника - 1960 год, время окончания Академии. В этом году он пишет такие, во многом программные картины, как "Джаджур" и "Автопортрет". При всей их прямолинейности, недостаточной еще внутренней зрелости, эти произведения содержат верно всего последующего творчества Минаса. Мы видим здесь, прежде всего, две его главные темы - тему родины, родного дома, "истоков" и тему художника, его исповеди перед зрителем. Здесь уже проявлены также характерные особенности его стиля - живописного по преимуществу. Главные средства выражения армянского мастера на протяжении всего его творческого пути не объемно-пространственные построения и не контур, хотя все это, естественно,

присутствует в его живописи, а чистая стихия цвета, рождающая и форму, и пространство. Аветисян не аналитик и не визионер в живописи. Его образы всегда продиктованы непосредственным переживанием, рождены жизнью и землей родной страны. Сама субстанция, из которой созданы эти образы, подчеркнута материальна, но материя расплавляется и одухотворяется в них благодаря внутреннему горению, превращаясь в свет и духовность. В двух граничных картинах Минаса мы ощущаем, наконец, ту драматичность на грани трагизма, которая была присуща мироощущению и самосознанию Минаса и которая была неотделима у него от чувства красоты и неразгаданной глубины жизни.

В творчестве Минаса Аветисяна, как в творчестве многих других современных мастеров, не существует резкой границы жанров, поскольку все изображенное является в конечном счете объективацией в образах внешнего мира единого потока внутренней жизни художника. Внешний и внутренний мир, природа и человек, художник и модель трудно разделимы в его искусстве. Пейзаж незаметно переходит в фигурные композиции, портрет – в имперсональное изображение модели, сравнительно камерные работы – в монументально-эпические. Существуют не обособленные жанровые области, а как бы жанровые полюса единого творчества. Такими полюсами являются, в частности, портреты и многофигурные композиции эпического плана. Хотя Минас говорит везде одинаково обобщенным языком, в портретах он передает внутреннюю жизнь конкретной личности, в то время как в композициях – жизнь народа. Оба эти жанра занимают большое место в творчестве армянского художника, так как духовная жизнь человека и как личности, и как части народного целого – главная тема его искусства.

Уже упоминался самый ранний автопортрет Минаса 1960 г., выполненный в характерной для него в те годы "синтетической" манере. Художник изображает себя на фоне природы, которая кажется продолжением его внутреннего мира. Сам его образ сумрачен, полон тяжелой, хочется сказать, провидческой печали. Драматизм и напряженность чувства здесь переданы и изобразительными средствами, и контрастами утяжеленных красок – синих, красных, зеленых и желтых.

В более поздних работах внимание художника в основном сосредотачивается на самом образе человека.

Так, например, в "Автопортрете в красном" (1964) модель показана на абстрактном золотисто-красном фоне, причем сама фигура уже не кажется плоскостной, как в раннем автопортрете, а мощно вылеплена. Полный внутренней силы и упорства, со скорбным изгибом рта, художник противостоит судьбе и утверждает в борьбе с ней свою творческую волю.

Три автопортрета конца 1960-х – начала 70-х гг. – это разные аспекты духовного облика и одновременно этапы его живописной эволюции.

В "Автопортрете с ключочкой" (1967) подчеркнута спокойная, уверенная сила художника-творца, которая сродни величию горы на заднем плане. Однако динамичность самого пластического языка картины, напряженное горение красок выдают скрытый драматизм духовной жизни модели.

"Автопортрет в берете" (1969) содержит в себе более отрешенный и просветленный образ. В колорите картины преобладают холодные и разбеленные тона, сквозь которые проступают более теплые и даже горячие. Переходы многочисленных красочных оттенков создают размытый, но полный красоты и свежести мир природы, на фоне которого четко вырисовывается погрудное изображение. Моделированное со скульптурной четкостью, оно как бы вбирает в себя разлитый по холсту свет.

Наконец, в более позднем "Автопортрете" 1970 г. изображение и фон созданы из одной текучей живописной субстанции. Поток огнеподобной цветовой материи, в которой сверкают красные и золотые тона, прямо выражает жизнь человеческого духа, сплавления воедино радость и страдание, красоту и драматизм жизни. (Здесь ясно видно тяготение художника в поздний период творчества к таким мастерам, как Рембрандт и Руо).

В том же стиле написаны лучшие портреты 70-х гг., изображающие людей с богатой внутренней жизнью, представителей армянской творческой интеллигенции, по большей части друзей художника – "Портрет Ю.Хачатряна" (1971), "Скульптор Е.Годжабашян" (1972), "Портрет Е.Косуни" (1962), "Портрет художника" (1972), "Портрет К.Бейлерян" (1972).



Из многих подобных работ возникает образ Художника, как его понимал Минас. Этот образ отражает присущее армянскому мастеру романтическое понимание творчества и миссии художника. Миссия эта и возвышенна, и гибельна. Творчество по самой своей сути – самоотдача и самосгорание, художник призван выразить через личное общенародное и как бы вместить в себя судьбу народа. Он является в мир наподобие мессии и гибнет, сгорая в огне своего искусства. Этот подтекст автопортретов и портретов найдет более развернутое воплощение в целом ряде картин и фресок, в которых художник уже прямо уподоблен евангельскому персонажу.

С автопортретами тесно связана серия портретов родителей Минаса. Он писал их с глубокой нежностью на протяжении всей жизни, поднимая их образы, как и собственные, от индивидуального плана до эпического.

В собрании ГМИИВ есть два минасовских портрета отца и матери 1963 г. Они конкретны по образной трактовке, сдержанны по колориту и поэтичны. С особой любовью написан портрет матери, отличающийся свежестью и благородством колорита. В более раннем парном портрете родителей их изображения более декоративны и метафоричны, хотя в этом раннем произведении образная обобщенность еще не поддержана соответствующей глубиной. Но характерно, что художник объединяет здесь родителей с образом родного края. Высвеченные солнцем, горящие яркими красками фигуры тождественны по форме с джаджурскими горами на ваднем плане. Все вместе воплощает ключевую для Минаса тему народных и личных истоков, связи поколений, преемственности с прошлым, составляющих, по убеждению художника, основу существования каждого человека и всей нации. Но в портретах родителей звучит и другой мотив, ведь они родители именно художника, обреченного своим призванием на трудное существование и даже гибель. Их образы овеяны печалью, в них слышна нота жертвенности, связанная также с личной и общенародной памятью о трагедии геноцида. В одной из картин "Посвящается матери" /погибшей во время пожара/ Минас изобразит родителей, стоящих рядом со своим распятым сыном, а во фресках они присутствуют в сценах оплакивания "у хачкара", выражая уже общее горе.

Как уже было сказано, тема "истоков" неотделима у Минаса от образов его родной деревни. На протяжении всей своей жизни художник постоянно писал виды Джаджура и поэтические вариации на его тему. В его творчестве Джаджур становится как бы моделью Армении и в некоторых отношениях всего мироздания. Здесь, в частности, проявляется коренное отличие творческого метода Минаса от сарьяновского. В основе последнего лежал синтез, включающий в себя многообразие. Сарьян создавал панорамные виды Армении, в то время как Минас сводил все к неким символическим первоэлементам. Не выходя за пределы частного мотива, он придавал этому мотиву и всем его компонентам универсальное, архетипическое значение. Сама живописная материя при этом уподоблялась космическому веществу, из которого на наших глазах рождаются оформленные начала мира.

Почти к каждому из видов Джаджура подходит название одной из картин – "Дома, деревья, горы". Почти на всех них мы видим мощные конусы и овалы гор, величественные стволы деревьев и монолитные объемы домов с черными проемами дверей и окон. Дома эти сродни и горам, и земле, и средневековым армянским храмам. Они как бы являют в своей первозаданной простоте некий изначальный образец человеческого жилища. В этом первообразе "Дома" сходятся многие мотивы творчества Минаса. Дом – символ укорененности, связи с землей, родины и национального единства. В его черных проемах скрывается глубокая тайна. Дом – самая одушевленная часть пейзажа, он неразрывно связан с человеком, и на его пороге художник почти всегда изображает стоящую женскую фигуру – обительницу и душу дома, связующее звено между ним и большим миром, воплощение ожидания и терпения. Следует отметить также, что, помещая на пороге женскую фигуру, армянский живописец бессознательно воспроизводит при этом один из самых древних символов человечества, соотносящих женское начало с дверью и воротами.

Характерная особенность видов Джаджура – сгущенность их субстанции и сжатость пространства, способствующие общему впечатлению напряженности и сдержанной силы. На картинах Минаса редко изображается небо, кажется, что из четырех природ-

ных стихий художнику ближе всего земля и огонь. Его работы кажутся непосредственно связанными с армянской каменистой, "гонимой", по выражению О. Мандельштама, землей, несравненными по мощи каменными средневековыми храмами, стелами хачкаров и, наконец, с палящим армянским солнцем – недаром Минаса называли "солнцопоклонником из Джаджура", а Сарьян говорил, что он "сделал еще один шаг в сторону солнца". При этом специфически армянской чертой у Минаса являлось как раз сочетание солнечности с монументальной тяжеловесностью, как бы преодолеваемой изнутри духовностью.

Длинный ряд видов Джаджура открывается уже упомянутой картиной 1960 г. Этот пейзаж полон юношеской энергии, почти ослепляет интенсивностью цвета и смелостью цветовых сочетаний. Но колорит кажется еще недостаточно сгармонизированным, краски – диковатыми и мало разработанными тонально, недостаточно "углубленными". В последующих пейзажах Минас пробует разные манеры, меняет точки зрения, то придвигая изображения к зрителю, то прибегая к более панорамным видам. При этом он неуклонно обогащает и усложняет образное содержание и цветовую структуру пейзажей, добываясь все большей пластичности и одухотворенности. Наиболее выразительные и содержательные работы относятся к концу 60-х – первой половине 70-х гг. Это такие картины, как "Здесь мы жили" (1970), "Забытая окраина" (1970), "Окраина деревни" (1970), "Тревожный день" (1970), "Осеннее мгновение" (1972), "Красное утро" (1972), "Высохшее дерево" (1972), "Золотистая осень" (1972), "Старое село" (1972). Большинство этих картин напоминает горящие костры, их затопляют массы красного, оранжевого и золотисто-желтого цвета в сочетании с интенсивно синим, зеленым и черным. Минас часто показывает природу крупным планом, причем "дома и горы" объединяются в компактную массу, почти заполняя полотно; их горизонталям обычно противопоставляется мощная вертикаль дерева. Цветовая материя, состоящая из наплывов и слоев краски, разбивает границы формы. В поздних работах Аветисяна на первый план выступает бытие именно красочной субстанции, ее драгоценное сверкание и свечение, переходы оттенков, в которых как бы сливаются воедино горение армянского солнца и души художника.

Пейзажи у Минаса часто населены людьми, которые оттесняют порой природу на второй план, хотя она всегда остается как неизменный видимый или подразумеваемый компонент их бытия. Главную роль в этих фигурных композициях, как правило, играет женщина. Именно женщина олицетворяет в искусстве Минаса лирическое, духовное и созидательно-охраняющее начало жизни. Она полна строгой, чисто армянской красоты (образы художника порой пробуждают в памяти строки Мандельштама из его армянского цикла: "...как детский рисунок чисты, здесь жены проходят, даруя от лавины своей красоты"), овеяна печалью и как бы воплощает душу самого народа. В основном с помощью женских образов Минас разрабатывает ведущие темы своего искусства:

тему труда, всегда крестьянского или ремесленного, посвященного созданию настоящих, а не мнимых ценностей; тему человеческой близости, "встречи", духовного общения и "разговора", а также противоположный мотив одиночества, замкнутости, внутреннего созерцания; тему женской охраняющей и жертвенной любви, материнства, а также сострадания и оплакивания.

По преимуществу с помощью женских образов художник передает такой важный для него мотив ожидания, вслушивания в себя и в окружающий мир, состояния "на пороге" некой тайны (иногда этот мотив воплощается с помощью простого изображения окна, открытого из замкнутого интерьера в мир природы, причем зритель находится здесь уже не снаружи, а внутри).

Женщины участвуют также в качестве матерей или подруг художника или "свидетельниц" происходящего, своеобразного античного хора в многофигурных композициях – мистериях на тему творчества, рождения художника или его гибели.

В трактовке всех перечисленных тем Минас исходит из современных реалий, но отбрасывает "шелуху быта", стремясь показать простые и вечные основы бытия. Выпекание лаваша, сбивание масла, ткань ковра приобретают ритуальный характер. В той или иной мере ритуальным становится вообще всякое действие или состояние человека, так как в нем раскрывается вневременная первооснова происходящего.

В ряде работ армянский мастер прибегает к прямым мифологическим парафразам. Так, жизнь художника и его миссия на земле, как уже упоминалось, передаются в категориях евангельской легенды – его рождение уподоблено приходу в мир Спасителя ("Рождение Тороса Рослина"), а смерть – распятию ("Посвящение матери"). Композиция "Встречи" повторяет традиционную иконографическую схему "Встречи Марии и Елизаветы", напоминая знаменитую картину Пикассо, восходящую к тому же источнику.

В искусстве Аветисяна очевидны его увлечения различными мастерами мирового искусства, старыми и современными (Пикассо, Руо, ранним Кандинским и др.). Но, естественно, наиболее прямо он связан с традициями национального искусства – с армянским средневековым и Возрождением, миниатюрами, монументальной пластикой и архитектурой. И сам он, и его герои постоянно читают Григора Нарекаци и других выдающихся поэтов армянского средневековья, слушают древние песнопения.

Как все по-настоящему одаренные художники, Аветисян понимает традицию как именно духовную, а не стилистическую преемственность, как обращение к накопленным народом в прошлом и актуальным в наше время духовным ценностям.

Далекий от стилизации под древние образцы, он создает миф из обиденной современной действительности, находя в ней то, что не обиденно и не только современно.

Как известно, мифологизация жизни была характерна в той или иной мере для многих художников XX в. Каждый из них делал это по-своему, в своем стилевом ключе. Для Минаса Аветисяна такой самой общей стилистической особенностью всегда являлась монументальность, фресковый размах ритмов. Форма станковой картины часто кажется тесноватой для его композиций, они требуют большего простора. Поэтому вполне логичным выглядит обращение художника в последние годы жизни к росписи стен. В 1971–74 гг. он создал два фресковых цикла в Доме культуры в Ленинакане<sup>х</sup> и Ереванском машиностроительном техникуме на общие темы созидательного труда народа, близости людей, родного дома и родителей, оплакивания погибших и прихода в мир художника.

<sup>х</sup> Фрески в Ленинакане, по-видимому, погибли во время землетрясения 1988 г.

Автору статьи довелось увидеть фрески Минаса в Ереванском машиностроительном техникуме. Расположены они там на двух этажах – на первом, в помещении двух открытых раздевалок направо и налево от входа, и на втором – в большом фойе.

Фрески, размещенные на первом этаже слева от входа, посвящены темам материнства, любви и создания основ жизни. На большей продольной стене здесь написана сцена приготовления лаваша, повторяющаяся в ряде предыдущих работ художника, а рядом с этой сценой – мать с ребенком. На торцовой стене изображены на фоне пейзажа "встреча" девушки и мужчины с косой, а также женщина с прядкой.

Тема росписей, расположенных справа от входа, – родители, изображенные в национальных костюмах на фоне дома, а также – оплакивание погибших "у хачкара" – большая композиция на продольной стене. Таким образом, если левые фрески по своему содержанию обращены в будущее, то в правых подчеркивается связь с прошлым.

В 1915 г. турки убили в ущелье недалеко от Джаджура несколько тысяч армянских крестьян. Родители Минаса, чудом спасшиеся, были очевидцами этой трагедии. Свои воспоминания они передали сыну, который сумел воплотить их в символические художественные образы. Как все, что создавал он, сцена оплакивания явилась претворением в эпос глубоко личного переживания, соединением исповеди и размышления о народных судьбах.

В левой части композиции среди деревьев, на фоне холма и строений изображена коленопреклоненная у хачкара (в предыдущих работах она имеет имя – Ануш), в правой – пять стоящих женских фигур. Три девушки объединены в компактную группу, четвертая, приближенная к хачкару, указывает жестом на скорбящую Ануш. Все четыре кажутся покими песнь, мелодия ее – скорбно-лирическая и просветленная. Стоящая обособленно крайняя правая женская фигура, замыкающая композицию, напротив, бесстрастно-иератичная и "иконная", обращенная к зрителю, она говорит ему о значении происходящего.

На втором этаже, в просторном и высоком фойе с большой торцевой стеной, освещенной рядом окон, Минас поместил одну масштабную, почти "ренессансную" по размаху фреску на тему "Рождение Тороса Рослина". Как и предыдущая, она является вариацией росписи, выполненной в Ленинакане, а также предшест-

вующих станковых работ на тот же сюжет. При этом ереванская фреска кажется завершением всех предыдущих поисков, самым совершенным и законченным произведением Минаса на тему "рождение Художника".

В центре композиции – женщина, протягивающая ребенка, перед которым склонилась на колени другая женщина. Справа от этой центральной группы – две "предстоящие" с дарами, обращенные к зрителю и застывшие, подобно статуям. Слева – две девушки – свидетельницы происходящего, "чуждые смущенной душой" его высокий смысл.

Как и во всех других композициях Ереванского техникума, Минас соединяет в данной фреске обобщение с тонкостью психологических характеристик. В образах женщин читаются разные оттенки чувства – мечтательность, молитвенная сосредоточенность, отрешенное бесстрашие, смущение, устремленность вдаль, созерцание и погруженность в себя – и все это в сочетании с иконной вневременностью, "сакральностью". Рождение художника, так же, как выпечка хлеба, встреча влюбленных или оплакивание погибших, трактовано как жизненная мистерия.

Во фресках в машиностроительном техникуме впечатляет колористическое мастерство армянского художника. Фрески очень богаты и разнообразны по цвету, причем краски тонко сгармонированы и обладают пастельной бархатистостью. Неровная поверхность стены с вмятинками, трещинами, незакрашенными белыми кусками объединяет все и как бы приводит к общему знаменателю, создает впечатление живой вибрации, серебристого мерцания. Когда падают лучи света из боковых окон, краски начинают светиться изнутри охристыми, оранжево-красными, лимонно-желтыми, сиреневыми, синими, голубыми, оливковыми, зелеными, серыми и черными оттенками.

Здесь понимаешь, что Аветисян по призванию был именно фрескистом. В поздних росписях – кульминация и итог всего его предшествующего творческого пути, мысль художника достигает здесь подлинно философской зрелости и находит адекватное пластическое и колористическое воплощение. Не впадая в преувеличение, можно сказать, что поздние фрески Минаса выдерживают сравнение со многими произведениями эпох расцвета этого вида искусства.

Трудно сказать, как развилось бы творчество армянского художника, если бы его не постигла преждевременная гибель, ясно одно: именно монументальная живопись занимала бы в нем ведущее место.

Антропоморфная скульптура древних эскимосов  
Чукотки: опыт типологического анализа

В 1987 г. Государственный музей искусства народов Востока возобновил археологические раскопки одного из крупнейших древнеэскимосских памятников Берингоморья – Эквенского могильника<sup>ж</sup>. В ходе раскопок были обнаружены два статуарных женских изображения и маскоид, обладающие очевидным сходством с аналогичными находками, сделанными ранее. Сравнительный анализ данных произведений свидетельствует, на наш взгляд, о существовании в древнеэскимосской антропоморфной пластике устойчивых стилистических и иконографических традиций. Изучение этих традиций представляется весьма актуальным. В настоящее время на материковом побережье Чукотки выявлено около 60 древнеэскимосских антропоморфных скульптурных изображений. Часть произведений описана в научной литературе<sup>1</sup>. Отметим их наиболее характерные историко-культурные и художественные особенности, исследователи, вместе с тем, не ставили перед собой задачу обобщить материал и, в частности, дать его типологический анализ. Не претендуя на полноту освещения вопроса, обратимся к некоторым типологическим вариантам антропоморфной скульптуры древних эскимосов Чукотки.

Женские статуарные изображения, обнаруженные экспедицией музея (погребения 220, 229), представляют собой обнаженные фигурки из моржового клыка высотой в 9,7 и 14 см. Для обеих скульптур характерны круглая голова, короткая шея, удлинненное массивное туловище, округлый, выступающий живот. Ноги фигурок укорочены, слегка согнуты в коленях, ступни скрещены.

<sup>ж</sup> Археологическое исследование Эквенского могильника было начато в 1961 г. экспедицией ИЭ АН СССР и продолжалось до 1974 г. Руководили раскопками Д. А. Сергеев и С. А. Арутюнов. В 1987 г. член Ученого совета ГМИИВ С. А. Арутюнов участвовал в работе археологической экспедиции музея в качестве научного консультанта. Возглавлял экспедицию Т. А. Габуев.

Практически те же иконографические черты мы находим в двух скульптурах из эквенских погребений 8 и 154 (раскопки С. А. Арутюнова и Д. А. Сергеева)<sup>2</sup> и двух фигурках из Чинийского могильника (захоронения 40, 56; раскопки Н. Н. Дикова)<sup>3</sup>.

У всех рассматриваемых скульптур сходны не только пропорции тела и положение ног, но и положение рук: в 4 случаях из 6 руки находятся под грудью или на животе (эквенские погребения 8, 154, 229, чинийское погребение 40), у двух скульптур (Эквен – 220, Чини – 56) левая рука на бедре, правая – за спиной.

Скульптуры имеют и некоторые индивидуальные особенности: у фигурки из эквенского погребения 220 голова резко повернута назад, фигурка из чинийского погребения 40 изображена с длинной косой, скульптура из эквенского погребения 154 выполнена не из моржового клыка, как все остальные скульптуры, а из дерева, фигурка из погребения 8 (Эквенский могильник) заметно уступает другим изображениям по высоте. Отмеченные индивидуальные черты не носят, однако, принципиального характера и не препятствуют, на наш взгляд, выводу о несомненном типологическом сходстве рассматриваемых произведений.

Таким образом, можно констатировать, что у древних эскимосов Чукотки существовал определенный иконографический тип женских скульптурных изображений. Иконографическая традиция, по-видимому, допускала некоторые отступления от "канона", но в целом достаточно жестко регламентировала изображение.

Каковы культурная и хронологическая характеристики данного иконографического типа, территория его распространения, происхождение, семантика?

Культурная принадлежность эквенского погребения 154, чинийских захоронений 40, 56 определена: их относят к древнеберингоморской археологической культуре, распространенной в конце I тыс. до н.э. – I тыс. н.э. на побережье Чукотки и островах Берингова пролива<sup>4</sup>. Анализ погребального инвентаря из захоронений 220 и 229 (Эквенский могильник) позволяет утверждать, что данные погребения также являются древнеберингоморскими: в одном из них обнаружена костяная накладка в виде нерпы, в другом – скульптура медведя из моржового клыка, покрытые характерными для древнеберингоморцев графически-

ми узорами<sup>5</sup>. Древнеберингоморским следует, по-видимому, считать и эквенское захоронение 8. На это указывают характерный состав погребального инвентаря, а также тот факт, что данное захоронение находилось над типично древнеберингоморским погребением 9 и частично использовало его кладку<sup>6</sup>.

Таким образом, все имеющиеся данные свидетельствуют о древнеберингоморской принадлежности рассматриваемого типа женских скульптурных изображений. Попытаемся выяснить, был ли он характерен для всех древнеберингоморских субкультур (ранней, средней и поздней), либо данные изображения следует связывать с отдельными локальными культурными традициями?

Анализ графических композиций, обнаруженных в тех же погребениях, что и интересующая нас скульптура, — орнаментальная гравировка древнеберингоморцев является наиболее надежным критерием разграничения субкультур<sup>7</sup> — позволяет утверждать следующее. Скульптурные изображения женских обнаженных фигур создавались на всех трех стадиях эволюции древнеберингоморской этнокультурной общности. Обнаруженная экспедицией музея скульптура с повернутой назад головой относится к раннедревнеберингоморской субкультуре, вторая женская фигурка из раскопок 1987 г., а также обе чинийские скульптуры принадлежали среднедревнеберингоморцам, скульптуры из эквенских захоронений 8 и 154 были созданы носителями позднедревнеберингоморской этнокультурной традиции.

Опираясь на принятые в науке представления о хронологическом соотношении основных этапов древнеберингоморской культуры, а также на имеющиеся у нас данные радиусуглеродного анализа<sup>8</sup>, можно с большой степенью вероятности утверждать, что раннедревнеберингоморская скульптура датируется III—II вв. до н.э., среднедревнеберингоморские изображения — рубежом новой эры (I в. до н.э. — I в. н.э.), позднедревнеберингоморские — III—IV вв. н.э.

Вопрос о территории распространения изучаемого типа антропоморфной скульптуры является более сложным, чем это может показаться вначале. На первый взгляд, эта территория ограничена севером-востоком Чукотки, там, где на относительно небольшом удалении друг от друга — около 50 км — находятся Эквенский и Чинийский могильники. Однако есть основания полагать, что

данная иконографическая традиция была известна и в других районах распространения древнеберингоморской культуры. В частности, на острове Св.Лаврентия и Пунукских островах, расположенных в 100—150 км к востоку от южной оконечности Чукотского полуострова. Найденные здесь женские и мужские скульптурные изображения обнаруживают очевидное сходство с описанной выше пластикой<sup>9</sup>. Фрагментированность выявленных на островах скульптур затрудняет их безоговорочное отнесение к рассматриваемому в статье иконографическому типу, однако стилистическая связь женских фигурок Эквена и Чини с антропоморфной пластикой древних эскимосов острова Св.Лаврентия и Пунукских островов представляется несомненной.

Выяснить происхождение изучаемого типа антропоморфных скульптурных изображений достаточно трудно, поскольку в настоящее время не известны какие-либо скульптурные формы, предшествовавшие раннедревнеберингоморским. Вместе с тем сопоставляя рассматриваемую скульптуру и антропоморфную пластику археологической культуры оквик, возникшей на той же этнокультурной основе, что и древнеберингоморская общность и длительное время существовавшей с ней синхронно на островах Берингова пролива и северо-восточном побережье Чукотки, мы получаем возможность прийти к определенным выводам.

Оквикские антропоморфные изображения существенно отличаются от древнеберингоморских. Для них характерны значительно большая условность и схематизм образа. Скульптура, как правило, имеет геометризованную кунсовидную форму, лишена конечностей. Детально разработаны лишь голова и черты лица. В то же время оквикские антропоморфные изображения в отличие от древнеберингоморских практически всегда покрыты графическим орнаментом, выполненным в большинстве случаев весьма тщательно<sup>10</sup>.

Судя по целому ряду признаков, в оквикской культуре сохранились многие черты исходной палеоберингоморской этнокультурной общности. И поскольку нет оснований полагать, что оквик является деградентным, утратившим культурные достижения предшествовавшего периода вариантом, достаточно вероят-

ной представляется следующая ситуация. У палеоберингоморцев были антропоморфные скульптурные изображения. Их отличала упрощенная геометризованная манера исполнения. В дальнейшем эти пластические формы, получив декоративное оформление (графический орнамент), сохранились в культуре окив. В древнеберингоморской же этнокультурной среде сформировался иной тип антропоморфной скульптуры, отличающийся более близкой к натуре манерой изображения.

Обратимся к семантике скульптуры. По всей вероятности, древнеберингоморские женские фигурки были связаны с кругом наиболее значимых для носителей данной культурной традиции представлений. Этот вывод подтверждается следующими наблюдениями. Иконография женских изображений практически не меняется на протяжении длительного исторического периода, в течение которого другие древнеберингоморские художественные формы — графический орнамент и рельефный зооморфный декор — претерпевают заметные изменения. В том, что данные представления носили религиозно-мифологический характер, сомневаться не приходится: все погребения, в которых были обнаружены скульптурные изображения женщин, принадлежали взрослым и, следовательно, у нас нет оснований считать скульптуру детской и игрушкой.

К разгадке конкретной семантики образа нас приближают следующие факты. Во-первых, все шесть изучаемых скульптур были обнаружены в женских захоронениях, что, по-видимому, позволяет отнести их к числу специфически женских божеств. Во-вторых, положение рук и ног эквенских и чинийских фигурок полностью соответствует положению конечностей у погребенных: в подавляющем большинстве древнеберингоморских захоронений Эквенского, Уэленского и Чинийского могильников кисти рук покойников находятся на тазовых костях, либо, как у скульптур из эквенского погребения 220 и чинийского захоронения 56, одна рука лежит на бедре, другая под тазом. (Именно такое положение рук зафиксировано у женщины из эквенского погребения I54). Ноги костяков из древнеберингоморских погребений вытянуты, но в большинстве случаев слегка согнуты в коленях. В значительной части раскопанных нашей экспедицией эквенских захоронений на дне могильной ямы прослеживалась подсыпка, благодаря которой колени погребенного располагались несколько

выше уровня стоп и тазовых костей. Обращает на себя внимание и положение стоп: весьма часто они скрещены, что также находит соответствие в иконографии большинства женских скульптурных изображений.

Учитывая эти обстоятельства, можно, на наш взгляд, утверждать, что рассматриваемая скульптура имела непосредственное отношение к бытовавшим у древнеберингоморцев представлениям о загробном мире. Отметим и такую любопытную деталь: у женских фигурок в ряде случаев увеличен живот. Не означает ли эта характерная особенность женских изображений, что в их семантике нашли отражение не только широко распространенные представления о "прародительнице рода", но и не менее универсальные идеи о сакральном единстве актов рождения и смерти?

Возможно также, что существует определенная связь между рассматриваемой скульптурой и ритуальными танцами. Согласно гипотезе С.А.Арутюнова и Д.А.Сергеева, фигурка сидящего человечка со скрещенными ногами и находящейся за спиной рукой, обнаруженная в одном из древнеберингоморских погребений Эквена, интерпретируется как изображение танцора<sup>11</sup>. Поза, близкая описанной выше, — соединенные, слегка согнутые в коленях ноги, отведенная за спину рука — характерна для традиционных эскимосских танцев. В Уэлене в 1987—89 гг. нам неоднократно приходилось наблюдать некоторые из этих танцев, исполнявшиеся пожилыми наукаскими эскимосами.

После исчезновения древнеберингоморской этнокультурной традиции рассматриваемый тип женских скульптурных изображений некоторое время сохранялся в культуре пунук, эволюционировав в сторону еще более тщательной разработки отдельных деталей. Однако в дальнейшем в эскимосской антропоморфной пластике утверждается прямопротивоположная тенденция, и в XIII—XIX вв. у эскимосов Чукотки и Аляски получают распространение достаточно схематичные, упрощенные женские изображения<sup>12</sup>.

Обнаруженный экспедицией музея маскоид — он находился в погребении 216 — имеет заметное сходство со скульптурными изображениями человеческого лица, выявленными ранее в эквенских захоронениях 8 и I5, а также в погребениях 22(58), I0(59) и I9(59) расположенного в 20 км от Эквена Уэленского могильника<sup>13</sup>. Сравнительный анализ данных скульптур — их общее число

равно 6 – позволяет объединить их в один иконографический тип, наиболее характерной особенностью которого является форма изображений, повторяющая в миниатюре маску-личину. (Высота маскоида из эквенского погребения 216 – 3,7 см, скульптуры из погребений 8 и 15 имеют в высоту соответственно 4,5 и 6,5 см.)<sup>14</sup>

Все маскоиды выполнены из одного материала – клыка моржа. Для каждого из них характерна тщательная моделировка черт лица. В скульптурах из эквенского погребения 216 и узленского захоронения 19(59) отчетливо прослеживается стремление резчиков передать антропологические особенности персонажей – широкоскулость, удлинённый разрез глаз. По своим конкретным иконографическим характеристикам маскоиды в целом весьма близки друг другу, вместе с тем практически каждая скульптура имеет свои отличительные черты. Наиболее заметны они в маскоиде из эквенского погребения 15, обладающего завитками на лбу и графическими знаками на щеках.

Анализ погребального инвентаря, сопровождавшего маскоиды, указывает на их принадлежность к древнеберингоморской культуре. Как и в случае с женскими фигурками, данный тип изображений существовал на всех основных стадиях этнокультурной эволюции древнеберингоморцев. Наиболее архаичными его образцами следует считать скульптуру из узленских погребений 10(59) и 19(59), относящуюся к раннедревнеберингоморской традиции и датируемую III–II вв. до н.э. Маскоиды из погребений 8 и 15 Эквенского могильника следует отнести к позднедревнеберингоморской субкультуре и датировать III–IV вв. н.э. Маскоид, обнаруженный экспедицией музея, может быть датирован I в. до н.э. – I в. н.э. – он был создан, судя по особенностям нашедшегося в том же погребении орнамента, в начале среднедревнеберингоморского периода. Вероятно, к рубежу новой эры относится и скульптура из узленского захоронения 22(58).

О территории распространения скульптурных изображений рассматриваемого типа, их происхождении и семантике можно судить в настоящее время весьма приблизительно. Фактически маскоиды обнаружены лишь на крайнем северо-востоке Чукотки – в Узленском и Эквенском могильниках. Однако вывод о том, что подобные изображения были распространены только на этой тер-

ритории, носил бы, на наш взгляд, поспешный характер. Маскоиды обладают заметным стилистическим сходством с многочисленной группой рельефных изображений человеческого лица, выполненных на различных изделиях из кости – штампах для керамики, "крылатых предметах", модели каяка, сверле, буксировочном карабине и т.д. Данные рельефы были выявлены на различных участках морских побережий Берингова пролива, включая юго-восточную Чукотку, остров Св.Лаврентия, острова Диомиды<sup>15</sup>. Учитывая это обстоятельство, а также слабую археологическую изученность региона, можно, на наш взгляд, предполагать, что территория распространения маскоидов была более обширной.

О происхождении и семантике маскоидов могут быть высказаны следующие предварительные соображения. По-видимому, маскоиды представляли собой уменьшенные копии масок-личин, существование которых у древних эскимосов Берингоморья подтверждается серией находок 1940–60-х гг.<sup>16</sup> Обычай использования масок был, вероятно, известен и резчику, создавшему обнаруженный экспедицией ГМИНВ маскоид. В то же эквенское погребение 216, принадлежавшем, по всей вероятности, молодой женщине, находилась уникальная по своим художественным достоинствам двулика антропоморфная скульптура, которая может быть трактована как изображение человека с маской, закреплённой на затылке. Подобный способ ношения масок был зафиксирован у сибирских шаманов XIX в.

На существование взаимосвязи между личинами и маскоидами указывает очевидное иконографическое сходство маскоида из погребения 216 и известной деревянной маски "хозяина", обнаруженной С.А.Арутюновым и Д.А.Сергеевым в том же Эквенском могильнике (погребение 154)<sup>17</sup>. Весьма вероятно, что данное сходство было обусловлено близостью семантики этих двух выдающихся произведений древнеэскимосского искусства, и, следовательно, маскоид может рассматриваться как изображение духа, олицетворяющего природу. Возможна связь маскоидов и с представлениями иного круга. Иконографические особенности маски "хозяина" позволяют, по мнению исследователей, сопоставить ее с изображениями покровителей тайных союзов<sup>18</sup>. Маскоиды, таким образом, тоже могут иметь отношение к символике этих специфических организаций архаичного общества. Вместе с



тем необходимо отметить, что материалы раскопок не дают пока оснований для соотнесения маскоидов с определенной категорией древнеэскимосского населения Чукотки: они обнаружены как в женских, так и в мужских погребениях, не имеющих в целом заметных отличий от основной массы древнеберингоморских захоронений по составу погребального инвентаря и конструкции перекрытий.

Как было отмечено выше, наиболее ранние из известных в настоящее время эскимосских маскоидов датируются IУ-III вв. н.э. Можно ли считать этот исторический период временем возникновения изображений данного типа или их генезис следует отнести к более древней эпохе?

На наш взгляд, современная наука не располагает фактическими данными, которые указывали бы на существование маскоидов в культуре, предшествовавшей древнеберингоморской. Маскоиды, по всей вероятности, отсутствовали у оквикцев. Не выявлены они и у ипиутакцев – носителей одной из древнеэскимосских этнокультурных традиций северо-западной Аляски, основой для формирования которых послужила исходная для древнеберингоморцев и оквикцев палеоберингоморская историкокультурная общность. Вместе с тем достаточно вероятным представляется наличие в палеоберингоморском искусстве изображений головы и лица человека. Большинство произведений оквикской антропоморфной статуарной пластики характеризуется детально проработанными чертами лица. У ипиутакцев помимо масок существовали миниатюрные объемные изображения человеческих черепов<sup>19</sup>. Исходя из этого, можно предполагать, что маскоиды как самостоятельный тип скульптурных изображений появились в результате развития древнеберингоморцами предшествующих палеоберингоморских пластических форм. Вероятно, одна из причин появления маскоидов – усложнение социальной организации древних эскимосов Чукотки, по-видимому, имевшее место в период становления и последующего развития древнеберингоморской культуры.

Точных данных о бытовании маскоидов в культурах, пришедших на смену древнеберингоморской, нет. Однако в традиционном искусстве американских эскимосов бытовали миниатюрные изображения человеческого лица, близкие по своим стилистическим характеристикам маскоидам древних эскимосов Чукотки<sup>20</sup>.

Многообразие древней антропоморфной скульптуры азиатских эскимосов не исчерпывается описанными вариантами. Выше было отмечено наличие многочисленных рельефных изображений человеческого лица. По нашим подсчетам, на материковом побережье Чукотки выявлено не менее 20 подобных рельефов. Особенности иконографии позволяют подразделить их на два-три самостоятельных подтипа. Особую группу антропоморфных изображений составляют скорченные фигурки. Их известно в настоящее время 6. Три изображения практически идентичны, хотя есть основания полагать, что они были созданы в различное время и, по-видимому, в разных, весьма отдаленных друг от друга пунктах.

Среди антропоморфной пластики древних эскимосов Чукотки встречаются также миниатюрные статуарные изображения, не имеющие признаков пола – две скульптуры этого типа были обнаружены экспедицией ГМИНВ в погребении 222 Эквенского могильника. В качестве самостоятельных типологических вариантов антропоморфной скульптуры могут рассматриваться поясные фигурки, маски и полиэikonичные изображения. Каждая из перечисленных разновидностей древнеэскимосской антропоморфной скульптуры нуждается в специальном изучении, что, однако, выходит за рамки настоящей статьи.

В целом, анализ антропоморфной пластики древних эскимосов Чукотки позволяет утверждать, что образ человека занимал в их искусстве одно из центральных мест. В количественном отношении антропоморфные скульптурные изображения лишь немногим уступают статуарным зооморфным: первых, как было отмечено выше, около 60, вторых, по имеющимся у нас данным, – 69.

Древняя антропоморфная скульптура азиатских эскимосов обнаруживает весьма заметную вариативность, обусловленную, по-видимому, прежде всего различной этнокультурной принадлежностью ее создателей. Вместе с тем некоторые типы антропоморфной круглой скульптуры остаются неизменными на протяжении длительного исторического периода, что заметно отличает их от большинства графических изображений, являющихся индикаторами локальных субкультур. Устойчивость скульптурных образов, по всей вероятности, находится в самой прямой связи с их семантической, отражавшей, на наш взгляд, основные, наиболее важные

религиозно-мифологические представления древнеэскимосского населения Чукотки.

В художественном отношении древнеэскимосские антропоморфные изображения не уступают зооморфным, а в ряде случаев, вероятно, и превосходят их. Древнеэскимосские резчики по кости и дереву владели разнообразными приемами изображения лица и тела человека, изображали персонажи в сложных позах — нарочито статичных, либо, напротив, напряженных и динамичных. Многие произведения древней антропоморфной пластики азиатских эскимосов — выдающиеся памятники первобытного искусства. К их числу могут быть отнесены и обнаруженные в 1987 г. экспедицией ГМИНВ женская фигурка с повернутой назад головой, маскоид, двуликая скульптура. Наличие у древних эскимосов Чукотки антропоморфных скульптурных изображений, отличающихся многообразием форм, необычностью композиционного построения, высоким исполнительским мастерством, является одним из убедительных свидетельств зрелости их художественной культуры.

#### Примечания

<sup>1</sup> Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Древние культуры азиатских эскимосов (Уэленский могильник). М., 1969; они же. Проблемы этнической истории Берингоморья (Эквенский могильник). М., 1975; они же. Научные результаты работ на Эквенском древнеэскимосском могильнике (1970—1974 гг.) — На стыке Чукотки и Аляски. М., 1983, с.206—226; Диков Н.Н. Чинийский могильник. (К истории морских зверобоев Берингова пролива.) Новосибирск, 1974; он же. Древние культуры Северо-Восточной Азии. Азия на стыке с Америкой в древности. М., 1979.

<sup>2</sup> Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Проблемы этнической истории Берингоморья, рис.50(3), 56(2).

<sup>3</sup> Диков Н.Н. Чинийский могильник, Табл.27(19), 32(9).

<sup>4</sup> Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Проблемы этнической истории Берингоморья, с.129; Диков Н.Н. Чинийский могильник..., с.99.

<sup>5</sup> Габуев Т.А. Отчет Чукотской археологической экспедиции ГМИНВ за 1987 г. (Архив ИА АН СССР), с.25—27, 41—44.

<sup>6</sup> Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Проблемы этнической истории Берингоморья..., с.14.

<sup>7</sup> Бронштейн М.М. Типологические варианты древнеэскимосского орнамента (К проблеме этнокультурной истории Берингоморья I тыс. до н.э. — I тыс. н.э.) — СЭ, 1986, № 6.

<sup>8</sup> В 1988 г. в лаборатории радиологических исследований Института эволюционной морфологии и экологии животных АН СССР была осуществлена по нашей просьбе датировка 5 костяков из различных погребений Эквенского могильника (ИЭМЖ-674,678, 689,698,705). Полученные результаты позволяют удревнить возраст древнеберингоморской культуры на 2—3 столетия.

<sup>9</sup> Wardwell A. Ancient Eskimo Ivories of the Bering Strait. N.-Y. 1986. Fig.6, 8, 58—61, 115, 117.

<sup>10</sup> Ibid., fig.1, 2, 9, 12, 16, 31, 37—39, 48.

<sup>11</sup> Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Проблемы этнической истории Берингоморья, с.127.

<sup>12</sup> Collins H. Archeology of St.Lawrence Island, Alaska. W., 1937. Pl.83(12); Fitzhugh W., Kaplan S. Inua. Spirit World of the Bering Sea Eskimo. W., 1982. Fig.188, 190.

<sup>13</sup> Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Проблемы этнической истории Берингоморья..., рис.50(2), 80(8); они же. Древние культуры азиатских эскимосов..., рис.99(1,3,4).

<sup>14</sup> Габуев Т.А. Отчет Чукотской археологической экспедиции ГМИНВ за 1987 г., с.18; Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Проблемы этнической истории Берингоморья... Рис.50(2), 80(8). Данные о размерах маскоидов из Уэленского могильника не опубликованы.

<sup>15</sup> Руденко С.И. Древняя культура Берингова моря и эскимосская проблема. М.—Л., 1947, табл.38(6); Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Проблемы этнической истории Берингоморья..., рис. 47(10), 48(5), 48(5), 52(4), 65(6), 72(1), 80(6), 92(1); Collins H. Archeology of St.Lawrence Island, Alaska... Pl.12(3), 14(3,4); Wardwell A. Ancient Eskimo Ivories of the Bering Strait... Fig.27, 79, 88, 89, 98, 135.

16 Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Проблемы этнической истории Берингоморья..., рис.94; Диков Н.Н. Древние культуры Северо-Восточной Азии... Рис.74; Larsen H., Rainey F. Ipiutak and Arctic Whale Hunting Culture. New York, 1948. Fig.39, pl.54, 55.

17 Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Проблемы этнической истории Берингоморья..., рис.94, с.129.

18 Арутюнов С.А., Крупник И.И., Членов М.А. "Китовая аллея". Древности островов пролива Сенявина. М., 1982, с.148-153.

19 Larsen H., Rainey F. Ipiutak and Arctic Whale Hunting Culture... Pl.55(1-5).

20 Fitzhugh W., Kaplan S. Inua. Spirit World of the Bering Sea Eskimo... Fig.62, 165.

Древнеуэленский орнамент  
/к проблеме историко-этнографической интерпретации  
древнего искусства эскимосов/

Древнеэскимосская коллекция Государственного музея искусства народов Востока пополнилась серией ценных экспонатов, переданных в музей известным художником и коллекционером, автором ряда работ, посвященных искусству народов Чукотки, И.П.Лавровым. Среди собранных им произведений мы хотим выделить скульптурное антропоморфное изображение, имевшее, вероятно, ритуальное назначение, и 5 рукояток женских ножей для разделки охотничьей добычи (№ 8439, 8452, 8454, 8455, 8456, 8457 гзк). Выполненные из моржового клыка, миниатюрные, покрытые тонким графическим орнаментом, они представляют собой замечательные образцы косторезного искусства древних эскимосов Берингоморья рубежа новой эры. Особый интерес вызывает характер однотипной орнаментальной гравировки рассматриваемых произведений. В известной в настоящее время древнеэскимосской графике подобные композиции встречаются достаточно редко. Введение в научный оборот новых материалов позволяет конкретизировать представления о данной разновидности древнеэскимосского орнамента и высказать некоторые соображения относительно ее происхождения и последующего развития.

Графический декор рассматриваемых художественных изделий состоит из сплошных, тонких, параллельных линий, коротких, слегка утолщенных отрезков и пунктира из мелких клиновидных штрихов. В научной литературе аналогичный орнамент определяется как характерный для археологической культуры оквик, распространенной на островах Берингова пролива и в отдельных районах материкового побережья Чукотки в конце I тыс. до н.э. - начале I тыс. н.э.<sup>1</sup>.

Действительно, гравировка на новых экспонатах эскимосской коллекции ГМИНВ близка к классическому оквикскому орнаменту благодаря наличию в узоре коротких утолщенных отрезков, считающихся основным индикатором графики оквикцев<sup>2</sup>. Однако изучаемый графический декор включает в себя, как было отмечено выше, другой орнаментальный мотив - пунктир из клиновидных

штрихов, в оквикском орнаменте никогда не встречающийся. При чем в рассматриваемых графических композициях (как находящихся в музейном собрании, так и встреченных нами в публикациях советских и зарубежных исследователей) он неизменно помещается в центр узора<sup>3</sup>.

Проведенные нами в 1983-84 гг. изучение материалов древнеэскимосской коллекции Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого позволяет утверждать, что аналогичный пунктир присутствует в орнаментальных рисунках на гарпунных наконечниках, головках гарпунного древка, "крылатых предметах", принадлежащих к другой археологической культуре - древнеберингоморской<sup>4</sup>. Будучи, как и оквик, эскимосской по своей этнической принадлежности, данная культурная традиция прослеживается в тот же исторический период - I тыс. до н.э. - I тыс. н.э. - на всей территории Западного Берингоморья, включая районы распространения оквикской культуры.

Исследуемый орнамент может быть сближен с древнеберингоморским, имеющим выраженный линиарный характер, и по наличию в нем сплошных тонких параллельных линий. На антропоморфной скульптуре из коллекции ГМИНВ их число достигает четырех - столько же тонких параллельных линий бывает на многих древнеберингоморских косторезных изделиях, датируемых переходным периодом от средней к поздней стадии в развитии этой культуры<sup>5</sup>.

Таким образом, господствующая в настоящее время точка зрения о чисто оквикском характере рассматриваемого графического декора представляется весьма уязвимой для критики. Не менее спорным, однако, и несправедливо игнорирующим оквикские черты данного орнамента было бы и альтернативное категорическое утверждение о его принадлежности к древнеберингоморской гарвировке. На наш взгляд, орнамент, являющийся предметом изучения, несмотря на беспорядную близость к двум орнаментальным традициям - оквикской и древнеберингоморской, - представляет собой самостоятельную графическую систему. В пользу этого предположения могут быть приведены следующие аргументы.

Рассматриваемый графический декор, судя по материалам музейной коллекции и публикациям других находок, обладает четко фиксируемым набором мотивов. Этот набор орнаментальных форм - сплошные параллельные линии, короткие отрезки, пунктир

из клиновидных штрихов - характерен в полном объеме только для него и в других разновидностях древнеэскимосской гарвировки не встречается.

В изучаемом орнаменте может быть выделено несколько типологически однородных, но отличающихся по некоторым второстепенным признакам вариантов (наличие отдельных специфических элементов узора, композиционных приемов и т.п.). Данные варианты, по-видимому, отражают отдельные этапы его развития и сам факт их существования представляется показательным, свидетельствующим о длительном бытовании данной орнаментальной традиции. На это указывает и следующее обстоятельство: интересующие нас орнаментальные композиции фиксируются на различных по назначению и форме предметах - скульптуре, рукоятках ножей, наконечниках гарпунов, ручках ритуальных сосудов. Принципиально важно, что образцы изучаемого орнамента обнаружены в различных, достаточно удаленных друг от друга пунктах - Уэлен, Эквен (Чукотка), острова Диомида и Св.Лаурентия (Берингов пролив), побережье залива Коцебу и мыс Хоп (Аляска)<sup>6</sup>.

Наиболее часто рассматриваемый орнамент встречается среди уэленских находок. Близ Уэленского могильника - одного из крупнейших памятников древнеэскимосской культуры I тыс. до н.э. - I тыс. н.э. - были обнаружены и экспонаты, переданные в музей И.П.Лавровым. Учитывая эти обстоятельства, мы считаем возможным, несмотря на то, что количественно в погребениях Уэленского могильника преобладают образцы древнеберингоморской гарвировки, именовать изучаемый орнамент "древнеуэленским" по аналогии с имеющими географическое происхождение названиями "оквикский", "бирнирский", "пунукский" и т.п.

Чем объяснить оформление древнеуэленской графики в самостоятельную художественную традицию? Исходя из представлений об этнодифференцирующей функции орнамента в архаичных обществах, можно предположить, что на рубеже новой эры в среде эскимосского населения Берингоморья сформировалась локальная общность, обладавшая определенным культурным своеобразием, и, по-видимому, осознававшая свое отличие от древнеберингоморского, оквикского и иных этнокультурных массивов. Появление такой общности представляется, на наш взгляд, весьма вероятным. От-

личительной чертой древнеэскимосской культуры является выраженный поисковый характер. Будучи морскими арктическими зверобоями - охотниками на моржей, тюленей, китов, - древние эскимосы Чукотки и Аляски вели постоянный целенаправленный поиск новых промысловых районов, усовершенствовали, приспособляли к новым экологическим условиям охотничье вооружение. В научной литературе уже высказывалось предположение о достаточной сложности социальной структуре древнеэскимосского общества<sup>7</sup>. Проведенный нами анализ особенностей погребального инвентаря 300 погребений Уэленского и Эквенского могильников подтверждает эту гипотезу. Он свидетельствует также о том, что древние эскимосы Берингоморья в целях оптимального приспособления к суровой природе Арктики и максимально полного использования промысловых ресурсов выработали особый социальный механизм, облегчавший контакты представителям различных этнокультурных общностей. (Отметим, что многообразие произведений древнеэскимосского искусства, их исключительно высокий художественный уровень были, по-видимому, в значительной степени обусловлены именно этой особенностью социальной организации морских арктических зверобоев.) В этих условиях формирование новой этнокультурной группы могло быть связано с освоением нового района охоты, с созданием нового поселения, с этноразделительными, миграционными процессами и т.п.

Вопрос о характере гипотетической древнеуэленской этнокультурной общности выходит за рамки настоящей статьи. Тем не менее нам хотелось бы высказать некоторые соображения на этот счет, поскольку изучение традиционного орнамента не может проводиться без обращения к этнической и культурной истории его создателей.

Имеющиеся археологические источники, несмотря на относительно малочисленность, позволяют прийти к некоторым предварительным выводам. Культурное своеобразие древнеуэленской локальной группы проявлялось как в идеологической, так и в производственной сферах. На это указывают следующие факты. Среди скульптур с древнеуэленским орнаментом преобладают отличающиеся от оквикских и древнеберингоморских женские изображения с геометризированной, выполенной в виде треугольников грудью<sup>8</sup>. Частая повторяемость и устойчивая иконография

данного образа позволяют предполагать наличие определенной, известной только древнеуэленцам мифологии. Значительная часть гарпунных наконечников, покрытых древнеуэленской гравировкой, имеет заметные конструктивные отличия от наконечников других древнеэскимосских культур региона<sup>9</sup>.

Обладая известной спецификой, древнеуэленская культурная традиция обнаруживает и очевидное сходство с другими типологическими вариантами древнеэскимосской культуры. Причем не только с оквикским и древнеберингоморским, как было отмечено выше, но и с ипиутакским, распространенным в конце I тыс. до н.э. - начале I тыс. н.э. на северо-западе Аляски. (На близость к ипиутакскому указывают, в частности, особенности конструкции древнеуэленских гарпунных наконечников).

Период существования древнеуэленской этнокультурной общности был, по-видимому, сравнительно продолжительным: начиная со стадии перехода от раннего к среднему древнеберингоморью (II в. до н.э.) и вплоть до начала периода бирнирка и пунука (III-IV вв. н.э.). Основанием для данного вывода является наличие образцов изучаемого графического декора в уэленских погребениях I8a(59), I2(58), в захоронениях Эквенского могильника 40, II4, I29, I83, I84, а также среди т.н. "куригитавицких находок" (Западная Аляска)<sup>10</sup>.

Формирование древнеуэленской общности происходило, по-видимому, в северной, наиболее узкой части Берингова пролива, где зафиксированы в материалах Уэленского Эквенского могильников активные межкультурные контакты и где с наибольшей вероятностью могла возникнуть локальная группа морских зверобоев, вобравшая в себя носителей различных древнеэскимосских этнокультурных традиций Чукотки и Аляски. Данная общность, на наш взгляд, выработала синкретичный культурный код, который со временем приобретал, вероятно, все большую самостоятельность, удаляясь от развивавшихся по своим направлениям исходных культурных традиций.

Высказанные соображения о специфике этнокультурного развития древнеэскимосского населения прибрежных районов Берингова пролива позволяют объяснить некоторые стилистические особенности изучаемого графического декора. Одна из них заключается в том, что на отдельных художественных изделиях, таких, например, как рукоятки ножей (№№ 8454-55 гэк) выгравированы два

различных набора орнаментальных мотивов. На одной стороне рукояток помещен узор, состоящий в основном из коротких утолщенных отрезков, характерный для оквикской традиции; на другой — орнамент, включающий в себя пунктир из клиновидных штрихов и определяемый нами как древнеуэленский. Подобное явление может быть определено, используя термин, предложенный С.А.Арутюновым и Д.С.Сергеевым<sup>11</sup>, как "орнаментальный билингвизм".

Своеобразное "двуязычие" древнеуэленского орнамента проявлялось и в заимствовании отдельных мотивов других графических систем. Так, на одном из типично древнеуэленских женских скульптурных изображений мы находим сетчатый узор, встречающийся в ипшутакской гравировке и в графическом орнаменте палеоиндейской культуры Хопузэлл, распространенной в I в. до н.э. — III в. н.э. на современной территории штата Огайо в США<sup>12</sup>.

Другая особенность древнеуэленского орнамента, заключающаяся в вариативности ряда графических композиций, обусловлена, по-видимому, такими факторами, как активные инокультурные контакты его создателей и обособленность отдельных древнеуэленских территориальных групп друг от друга, вызванная их расселением в различных географических пунктах Чукотки и Аляски. Определенную роль сыграла, вероятно, и длительность существования древнеуэленской этнокультурной традиции, что само по себе не могло не привести к известной трансформации ее черт.

Одной из основных особенностей древнеуэленского орнамента является, как мы не раз отмечали, характерный пунктир, размещаемый обычно в центре композиции. Было отмечено также совпадение данного орнаментального мотива с одним из ведущих мотивов среднедревнеберингоморской гравировки. Правомерен вопрос: в какой из двух графических систем пунктир из клиновидных штрихов появился раньше? (Синхронное и независимое возникновение в древнеберингоморском и древнеуэленском орнаментах такого достаточно специфического мотива представляется крайне маловероятным. Можно было бы также предположить, что он проник в гравировку древнеберингоморцев и древнеуэленцев из какой-то третьей графической системы, однако в настоящее

время нет ни одного факта, указывающего на существование иной орнаментальной традиции, кроме названных, в которой присутствовал бы пунктир из клиновидных штрихов.)

На приоритет древнеберингоморского орнамента указывает, пожалуй, только одно обстоятельство: данная орнаментальная традиция представляется значительно более мощной и поэтому, возможно, именно она повлияла на древнеуэленскую графику, а не наоборот.

Что же касается остальных соображений, которые могут быть высказаны по данному поводу, то они свидетельствуют, на наш взгляд, о первоначальном возникновении пунктира в древнеуэленском орнаменте. Его графическим истоком в данной орнаментальной традиции мог стать оквикский мотив расположенных вдоль одной оси коротких отрезков. Этот мотив, как отмечалось выше, присутствует во многих древнеуэленских композициях. В раннедревнеберингоморском орнаменте подобные элементы отсутствуют, ни одна из его форм, по-видимому, не может рассматриваться как предшествующая пунктиру из клиновидных штрихов. В древнеуэленской гравировке данный мотив играет ведущую роль на протяжении всего периода ее существования; в древнеберингоморском же орнаменте он исчезает на следующей, поздней стадии его развития, трансформируясь, по-видимому, в мотив прерывистых линий.

Если наши рассуждения верны, и пунктир перешел в древнеберингоморский орнамент из гравировки древнеуэленцев, то, вероятно, в лице последних мы находим ту этнокультурную общность, контакт с которой послужил одной из причин изменения древнеберингоморской культуры, трактуемого обычно как переход от ее ранней стадии к средней. Как нам уже приходилось отмечать, возможность таких контактов, игравших роль важных, стимулирующих развитие факторов, представляется весьма вероятной. Имеющиеся материалы свидетельствуют как о скачкообразном, дискретном характере развития данной этнокультурной традиции, так и об активном проникновении в нее на среднем этапе элементов других культур, в частности, оквикской и ипшутакской<sup>13</sup>.

Признание возможности влияния древнеуэленской культурной традиции на древнеберингоморскую приводит нас к другому выводу: в этнокультурной истории морских зверобоев Берингова пролива древнеуэленцы должны были играть достаточно заметную роль.

В противном случае они едва ли оказали бы воздействие на носителей одной из наиболее мощных арктических культур — древнеберингоморцев.

Вещественных данных, непосредственно подтверждающих это предположение, в настоящее время нет. Однако нам представляется, что дальнейшие археологические исследования и в особенности возобновленные ГМИИВ с 1987 г. раскопки Эквенского могильника, находящегося в непосредственной близости от района обнаружения рассматриваемых в настоящей статье артефактов, могут дать такой материал.

#### Примечания

<sup>1</sup> Диков Н.Н. Древние культуры Северо-Восточной Азии. Азия на стыке с Америкой в древности. М., 1979, с.169-170.

<sup>2</sup> Там же, с.170.

<sup>3</sup> Wardwell A. Ancient Eskimo Ivories of the Bering Strait. N.-Y., 1986. Fig.3, 6, 36, 46.

<sup>4</sup> Музей антропологии и этнографии им.Петра Великого. №№ коллекций: 6479, 6508, 6588.

<sup>5</sup> Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Проблемы этнической истории Берингоморья (Эквенский могильник). М., 1975, рис.45(1), 61(17).

<sup>6</sup> Yama'ura K. Toggle Harpoon Heads from Kurigitavik, Alaska. // Bulletin of the Department of Archaeology. The University of Tokio. 1984. N 3. P.213-262.

<sup>7</sup> Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Научные результаты работ на Эквенском древнеэскимосском могильнике (1970-1974) — На стыке Чукотки и Аляски. М., 1983, с.224.

<sup>8</sup> Wardwell A. Op.cit., fig.3, 6, 36.

<sup>9</sup> Yama'ura K. Op.cit., fig.22, 45, 46.

<sup>10</sup> Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Древние культуры азиатских эскимосов (Уаленский могильник). М., 1969, рис.38(157), 29(52); они же. Проблемы этнической истории Берингоморья..., рис.35(13), 81(6), 74(12), 62(4-5).

<sup>11</sup> Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Проблемы этнической истории Берингоморья..., с.175.

<sup>12</sup> Феест К. Искусство коренных народов Северной Америки. М., 1965, с.44.

<sup>13</sup> Бронштейн М.М. Типологические варианты древнеэскимосского орнамента (к проблеме этнокультурной истории Берингоморья в I тыс. до н.э. — I тыс. н.э.). СЭ, 1986, № 6, с.48-49.

Фольклорные сюжеты в чукотско-эскимосской  
резной кости

Материал по данному вопросу отчасти освещался в литературе<sup>1</sup>. Первые публикации показали его значимость и масштабность и во многом обусловили новое обращение к теме.

Образцы чукотского фольклора были впервые записаны В. Г. Богоразом в начале нашего столетия<sup>2</sup>. Буквально вслед за этой работой исследователь аннотировал первую большую этнографическую коллекцию, собранную Н. А. Гондатти на Чукотке<sup>3</sup>. Два ее экспоната – фигуры, вырезанные из моржовой кости, имеют отношение к теме статьи. Первая – антропоморфное изображение, миниатюрная скульптура человека с тремя парами дельфинов на груди. В. Г. Богораз определил ее как изображение великана Лельгыльна, героя записанное им чукотской сказки<sup>4</sup>. Скульптура предполагаемого персонажа близка эскимосским пластинам и рукояткам ритуальных ведер, украшенным вереницами китовых хвостов, – своеобразными символами "морского плодородия". Аналогичное плоскорельефное решение с полными фигурами китов автор видел на карабине для транспортировки охотничьей добычи, найденном на месте эскимосского селения Наукан<sup>5</sup>.

Второй экспонат коллекции Гондатти – анималистическая фигура, по предложению В. Г. Богораз, изображение чукотского чудовища – кыраныр. Этому мифологическому персонажу присущ огромный хвост, похожий на суму, и вывороченные ноздри, что могут при вдыхании втянуть человека. Скульптура чудовища сходна по внешнему виду с костяной фигуркой щенка из коллекции Н. П. Сокольниковой, собранной в эскимосских селениях. Это и ряд других собраний чукотско-эскимосской резной кости начала XX в. ныне хранится в Государственном музее этнографии народов СССР. Опубликовавшая их уже в советское время Е. П. Орлова<sup>6</sup> выделила в специальную группу миниатюрные костяные скульптуры на сказочные сюжеты: лисица-человек, женщина-пятнистая нерпа, сказочный медведь-птица. По предложению Е. П. Орловой, связанные жильной нитью три костяные фигурки из этой подборки представляют собой "иллюстрацию к сказке о жадном

вороне, который заставил собаку и птицу везти себя на нарте, за что обещал хорошо кормить"<sup>7</sup>.

Соответствие этой группы данной сказке, на наш взгляд, сомнительно: на нарте нет фигуры ворона, а привязанная птица, в которой Е. П. Орлова увидела изображение гагара, распространенная в XIX и начале XX вв. детская игрушка-оберег, называемый по-чукотски "вороном". Это обстоятельство противоречит факту сказки.

В целом же в перечисленных выше, весьма обобщенных по форме антропоморфных и зооморфных костяных фигурках можно предполагать изображения сказочных персонажей. Костяные миниатюрные скульптуры не выпадают из общего строя произведений чукотской мелкой пластики начала нашего века, хотя подчас в деталях несколько отличаются от несказочных персонажей. Так, в отличие от фигурки обычной собаки /весьма распространенной в чукотской скульптуре данного времени/ в предполагаемом кыраныре сильно преувеличена голова, подчеркнуты ноздри. Вместе с тем следует заметить, что данная скульптура могла быть связана с ритуально-обрядовой практикой, предметами охотничьего снаряжения. Не случайно указанная нами выше близость ее трактовки украшению охотничьих карабинов и ритуальных ведерок.

Данные миниатюрные фигурки являются первыми произведениями, соединенными с фольклором в чукотско-эскимосской народной пластике начала XX в.

Этнографы и археологи С. А. Арутюнов и Д. А. Сергеев посвятили главу монографии "Проблемы этнической истории Берингоморья" и специальную статью одного из авторов /Д. А. Сергеева/<sup>8</sup> взаимосвязи фольклора и произведений древнего эскимосского искусства резной кости. Исследователи отметили, что система повествовательного и пластического фольклора имеет сходные черты. К примеру, сюжет перевоплощения животных в людей и людей в животных, весьма популярный в чукотских и эскимосских сказках, переключается в резьбе по кости с антропоморфными образами.

Археологи смогли расшифровать ряд своих находок исключительно благодаря привлечению фольклорного материала. Именно обращение к чукотскому фольклору помогло известному археологу Н. Н. Дикову в научной интерпретации отдельных древних петрогли-



фов, где были изображены человеческие фигуры, увенчанные грибами-мухоморами<sup>9</sup>.

Прежде чем приступить к разбору произведений современной чукотско-эскимосской резной кости, связанных с фольклорными темами, следует в самых общих чертах остановиться на особенностях фольклора этих народов, в первую очередь чукчей.

Исследователями<sup>10</sup> выделяются основные жанры чукотского устного народного творчества:

1. Рассказы "космогонического и мифологического" содержания.
2. Сказки о келе.
3. Шаманские сказки.
4. Бытовые сказки.
5. Предания о войнах чукчей с соседними племенами и пришельцами-русскими.
6. Сказки о животных.
7. Заговоры.
8. Песни.

Причем В.Г.Богораз произведения о келе, шаманские рассказы и бытовые сказки объединял в один раздел.

Е.М.Мелетинским<sup>11</sup> была подчеркнута возможность разделения всех сказочных повествований на две категории: первая "космогоническая", та, в которой выступает творец мир, это либо ворон, либо брат и сестра, создавшие дождь и грозу, или человекоподобный творец, от которого зависит жизнь; вторая, более широкая по охвату категория, где участвует безымянный герой /либо героиня/, "один человек", ведущий жизнь обычного охотника, но сражающийся с сильными духами-келе, великанами, попадающий в чрезвычайные обстоятельства и выходящий из них с честью.

Фольклор отображает самые широкие пласты народного мировоззрения, быта, вековые традиции, национальную психологию. Он служит соединительным звеном между поколениями. Велико значение фольклора в среде народов, до революции не имевших письменности, к которым, как известно, относятся чукчи и эскимосы. Для чукотско-эскимосского фольклора характерны сцены из жизни полярных охотников и оленеводов. Народный опыт воплотился в своеобразную форму, включающую представление о северной природе и человеке. Вторая категория фольклора /бытовые и

шаманские сказки, легенды о борьбе простого человека с великанами и злыми духами/ не только более распространена, но и особенно близка традиционной резьбе по кости.

Первые записи чукотско-эскимосского фольклора хронологически совпадают с появлением гравированных клыков на Чукотке /началом XX в./. Как относительно самостоятельный вид художественного творчества, гравированные клыки особенно близки фольклору прежде всего своей повествовательностью, возможностью подробного рассказа. Они становятся иллюстрациями фольклорного произведения. Художники-сказочники иногда знают, но чаще всего и не подозревают об известности определенной легенды, сказки. Гравированные клыки в этом случае являются фиксацией фольклорного произведения. Легенда, сказка записываются позже или вообще не записываются.

Традиции изобразительного фольклора, прослеженные на примерах скульптур начала XX в., наиболее ярко проявились в гравированных клыках, начиная с 1930 г. Если приведенные выше образцы чукотской народной пластики во многом еще смыкались с магическим назначением предмета, то гравированные клыки тридцатых годов свидетельствуют об изменении в сторону большей повествовательности, переходу от условно-символической обобщенной трактовки к искреннему, подчас наивному рассказу.

Среди гравированных клыков следует выделить группу, где охотничьи и бытовые зарисовки даны особенно развернуто и по существу складываются в самостоятельный жанр. Назовем его жанром "охотничьего рассказа". Его наиболее характерным мастером был чукотский резчик Рошилин /1866-1940/<sup>12</sup>, известный как художник-гравер. Одной из работ, ярко иллюстрирующей жанр, является гравированный клык "О росомахе"<sup>13</sup> из собрания загорского Государственного историко-художественного музея-заповедника. Композиция представляет несколько живых эпизодов охоты росомахи на разных животных: нападение на горного барана, поединки с медведем. "Тросомаха, очень сильны", - поясняет автор в специальном разъяснительном тексте, строчки которого зритель может видеть возле отдельных персонажей и групп. О смысле некоторых пояснений приходится подчас только догадываться, но значительно более интересными кажутся смелые ракурсы в изображении животных, масса охотничьей информации. Вот

упавшая на спину россомаха лапами повреждает брюхо медведю /"Росомахи ногти очень крепки; медведь сиски ломает"/, одновременно с рассказом о россомахе ведется "репортаж" об охоте волка на северного оленя, способах его нападения. Как опытный наблюдатель повадок зверей /Рошилин был осевшим на берегу тундровым чукчей/, автор гравированного клыка рассказывает в рисунках, что волки преимущественно нападают, хватая жертву за ноги или за горло, а россомаха, выследив добычу, бросается ей на спину. Сцен много, гравированный клык предполагает долгое его рассматривание. Повествовательность рассказа Рошилина близка устному творчеству. В другом гравированном клыке из того же собрания<sup>14</sup> зритель буквально может проследить за развитием действия: вот охотник устанавливает в небольшой полынью сеть на нерпу, затем следует эпизод обнаруживания человека белым медведем, далее сцена нападения на человека и т.п. Мотив двойной охоты — "охоты на охотника". Не всегда сцены, знакомые полярному охотнику, столь легко читаются. Мастера старшего поколения косторезов Чукотки — тончайшие знатоки повадок животных, известных только им охотничьих секретов. У того же Рошилина можно увидеть, как "когтит" зайца полярная сова, вонзая одну лапу в него, а вторую — в кочку; как охотится чукча на белого медведя, подбрасывая вверх рукавицу, и колет поднявшего морду медведя в единственное уязвимое место — шею.

Одним из самых интересных произведений Рошилина является гравированный клык, где создается полусказочное повествование о рождении китенка. Сохранился рассказ методиста Чукотского художественного промысла резной кости в 1930-е гг. А.Л.Горбункова о своеобразной пантомиме, исполненной косторезом после завершения своей работы. Рошилин с помощью жестов, танца и кратких пояснений воссоздал сцены, изображенные на клыке<sup>15</sup>.

Первым образцом гравированного клыка со сказочным сюжетом считается работа мастера Рышкиргина "Келе и девки. Сказка колымских чукоч" /1934 г./. Известны два идентичных гравированных клыка Рышкиргина. Один хранится в музее Арктики<sup>16</sup> в Ленинграде, второй — в музее-квартире М.Горького в Москве. Гравированный клык со сказкой "О келе" многократно публиковался и представляет особый интерес тем, что в течение нескольких де-

сятилетий этот рассказ был наиболее популярным сюжетом уэленских косторезов. Повторяя композицию Рышкиргина в более упрощенных редакциях, другие авторы работали над сказочным сюжетом с 1940 по 60-е гг. и, по-существу, создали свои прочтения сказки.

В середине 1930-х гг. складывается тип гравированного клыка-сказки: повествование ведется отдельными сценами-кадрами, следующими друг за другом, являющимися продолжением, развитием сюжета. Во многом подобная композиция диктуется формой клыка, но сводить ее только к этому моменту было бы неверным. В 1930-е гг. под руководством А.Л.Горбункова чукотскими мастерами, как художниками-граверами, так и резчиками, создавались карандашные эскизы для гравировки сказок на клыках: Онно, Ренвидь. "На земле был великий голод", Рошилин "Силач Гипеты" /"Сильни Гипеты"/, Вуквол "Сказка о Ынхкысхате".

Для работ 1930-х гг. особо характерна большая точность каждой детали, велика этнографическая их значимость. В хабаровском краеведческом музее хранится плоскорельефный клык мастера Вуквола (1914-1941) по рисунку Онно "Свадьба у кочующих чукоч"<sup>17</sup>. Будучи в поселке Ваеги Анадырского района в 1972 г., автор этих строк решил обратиться за якими нужным разъяснением к местным жительницам старшего поколения с целью проверить "читабельность" запечатленного на кости текста. Две семидесятилетние чукчанки совершенно точно повторили по фотографии клыка записанные Богоразом и вырезанные Вукволом сцены. Не обошлось без комических ситуаций. Одна из ваегских старушек поинтересовалась у переводчицы, молодой учительницы Анадырского педучилища народов Севера: "Этот русский не собирается ли на тебе жениться по нашим старым обрядам?!". Вторая, подробно прокомментировала изображения на клыке, заметила, что скрепленные таким образом брачные узы "были крепкими, не то, что нынче". Наконец, третья, которая была немного младше двух предыдущих информаторов, отказалась комментировать сцены, заявив, "что она еще не старушка".

Еще на одном своеобразном гравированном клыке 1930-х гг. следует остановиться — работе мастера Ичеля /1898-1958/ "Сказка о Якунине, худо убивающем"<sup>18</sup>. Сказка записана В.Г.Богоразом<sup>19</sup>. Под Якуниным, по свидетельству исследователя, подразуме-

мевался майор Павлудский, убитый 21 марта 1747 г. при военном столкновении русских казаков и чукчей. К подобным легендам /образцам позднего фольклора/ реже, чем бытовым и волшебным сказкам, обращались мастера-косторезы. Исследователи фольклора отмечают и их меньшую красочность, яркость образов. Вместе с тем легенда, записанная Богоразом, отнюдь неординарна. В ней много диалогов, верных сравнений, гипербол: Якунин с приемным сыном в белых панцирях похожи на чаек; Якунин, обладающий огромной силой, может подпрыгнуть на высоту лиственницы и т.д. Возможно, что Ичеля привлек интереснейший сюжет, но скорее все же мастер шел от своего понимания легенды. Художник не раскрывает сюжет, рисуя отдельные равнозначные сцены, а подходит к работе более по-своему. Одна сторона клыка изображает поход русских казаков с подневольными соканиками /коряками и юкагирами/ и жителей береговых чукотских поселков, ожидающих нашествия.

На другой стороне клыка - сцена боя, читающаяся символично: в центре два военачальника, выделяющиеся огромным ростом, бьются на копьях. За спиной чукотского богатыря стойбище с чукотскими ярангами и землянками эскимосов, за русским великаном - стреляющие из луков коряки, нарты и даже православный священнослужитель. Язык сказки Ичеля замечательно наивен. Завоевателя Якунина чукотский художник рисует в виде полуобнаженного великана с крестом на шее и гириями /гантелями/ в руках. Автор многократно подчеркивает стремление русского царизма навязать чукчам православие: перед зрителем предстают крестящиеся чукчанка, большой крест водружен на корякскую нарту, там же на нарте укреплен икона. Если в тексте, записанном Богоразом, русские воины шли облаченные в панцири, то Ичеля рисует Якунина одетым подобно петровскому солдату в шляпу-треуголку, шинель с погонами и португеей... Наивные рисунки отвечают духу сказки. Рисованная сказка имеет преимущество перед записанной: воссоздает обстановку - чукотские яранги, женщин, одетых в керкеры, коряков с большими луками, грузовые нарты и т.п. Но бытовые детали в данном клыке отнюдь не столь интересны и определяющи, как в предыдущем, и главные художественные достоинства в композиционном построении, разномасштабности персонажей. Художественный язык Ичеля близок ма-

нере Рошилина и типичен для мастеров 20-30-х гг. Ичеля можно по праву считать особо одаренным мастером фольклорного жанра. Им создан другой вариант легенды о Павлудском, гравированный клык о продаже живых оленей американским купцам и т.д.

Для художников-косторезов характерно свое прочтение сказки, связанное с избирательностью моментов и вариантами фольклорного произведения. Подчас, работая над сказочным сюжетом, мастер, подобно сказочнику-импровизатору, добавляет от себя детали, звучащие в рисунке значительно выразительней, чем в записанном рассказе. Например, Рышкиргин в гравированном клыке "О келе и девушке" /ранее упоминавшейся работе из музея Арктики/ воспроизводит забавный случай, который существует только в его прочтении: одна из трех героинь при падении с дерева зацепилась за сук своей камлейкой и повисла; другой автор в работе на тему "Сказка о Лельгылыне" от себя прибавляет такой эпизод: великан раскурил трубку, а дым от нее очень мешает сидящим в гигантской рукавице охотникам<sup>20</sup>. Как отмеченные, так и многие другие подробности, созданные художниками-граверами, раскрывают еще одну характерную особенность чукотского фольклора - чувство юмора.

Чукотский народный фольклор - явление емкое. Замечательно сказал о нем В.Г.Богораз<sup>21</sup>: "Сравнительная простота чукотских сказок несколько не исключает оригинального величия описываемых картин и положений, которые часто свидетельствуют о высоком напряжении творческой фантазии и прекрасно гармонируют с мрачной, но величественной природой полярного океана, с его ледяными скалами, вечно дующими ветрами и таинственными сияниями".

Привычная жизнь художественного промысла резной кости 1940-х гг. изменилась с приходом на работу в Уеленскую мастерскую женщин-чукчанок. Резьбой и гравировкой испокон веков на Чукотке занимались только мужчины, делом женщин оставались домашние заботы - шитье меховой одежды, приготовление пищи, да уход за детьми. Первой, кто нарушил вековую традицию, была дочь старого мастера Аромке Вера Эмкуль (р.1919). Она стала работать в мастерской с 1935 г. и уже спустя несколько лет зарекомендовала себя как талантливая художница. Вслед за Эмкуль

гравировать по кости стали Энмина, Н.Краснова, Кмеймит, Натаукуна, Тату. Появление женщин-художниц было новым явлением в жизни Чукотки. Среди чукотских мастеров гравировки именно Эмкуль создала наибольшее количество гравированных клыков на сказочные темы, работая в Уэленской мастерской на протяжении более чем трех десятилетий. Художницы 1940-х гг. выступали со своими вариантами сказок о Лельгыльине и "Келе". Работы Тату, Кмеймит, Натаукуны ныне хранятся во многих музеях.

Из признанных мужчин-сказочников продолжал работать Ичель. В его гравированном клыке со сказкой "О диком существе Терки"<sup>22</sup>, известной в позднем кратком пересказе Л.Тютюной<sup>23</sup> (р.1945) можно уловить близость охотничьим рассказам. В первую очередь, она проявляется в эпизодах двойной охоты - "охоты за охотником". В малой пластике она встречается в скульптурных группах Хухутана.

В 1950-е гг. количество гравированных клыков с фольклорными сценами значительно выросло. Только в коллекции Загорского музея хранятся пять оригинальных работ сказочного жанра, датированных этим периодом. Ведущими художниками в первую очередь выступают женщины: Эмкуль, Янку (р.1930), Тынатваль (р.1930). Для 1950-60-х гг. характерно преобладание волшебного-бытовой сказки и сказки о животных. В пережитках древних анимистических представлений, в сохранении значения фольклора для всей жизни берегового чукчи следует искать объяснение этого явления. Кроме того, можно подчеркнуть, что волшебные сказки были ближе женской половине чукотского населения. В сказочных гравированных клыках фигурируют чудесные превращения людей в животных и животных в людей, между людьми и животными возникают дружеские, а чаще родственные связи: сказки "Сын медведя", "Сказка об охотнике и его жене-медведице", "Жених-локтак" и другие. Все гравированные клыки - работы женщин-художниц.

Большинство уэленских мастеров-мужчин работали как резчики. В 1950-е гг. скульптурных групп на сказочные сюжеты не создавалось. Среди гравированных клыков работы художников-гравировщиков выделяются "Сын солнца"<sup>24</sup> /автор Ано, р.1912/ и но-

вая композиция Ичеля сказки "О Якунине"<sup>25</sup>. Космогоническая тема и сюжет военных столкновений.

В работах на фольклорные темы 1950-60 гг. можно отметить большую композиционную перегруженность гравированных клыков. Многочисленные фигуры и детали обстановки подчас мешают общему впечатлению, снижают естественную красоту кости и всего декоративно-художественного произведения. Однако в целом уровень произведений чукотского художественного промысла остается высоким. В качестве примера можно взять два гравированных клыка ведущих художниц 50-60-х гг. В.Эмкуль и Янку на одну тему - сказки "О хитром вороне"<sup>26</sup>.

Необходимо сказать несколько слов о фольклорных тенденциях образа ворона. В сказках "космогонического характера" ворон предстает творцом всего живого, вероятно, здесь проявились пережитки древних тотемистических представлений. В сказках о животных и волшебного-бытовых он трансформируется в смешного персонажа, обманщика или обманутого. Ворон в сказках носит имя Куркыль /производное от карканья/, имеет свою семью /жену Мити, детей-воронят/, свою ярангу и т.д. Сказки о Куркыле популярны как в устном народном творчестве, так и в народном изобразительном искусстве. Настоящая сказка про Хитрого ворона - одна из многих.

И в устном творчестве, и в изобразительном искусстве мастера не обращаются к космогоническим сюжетам, наиболее популярными являются сказки о проделках Куркыля. Их содержание сводится к случаю обмана Куркылем целого поселка чукчей. Приехав на байдаре в поселок, он сумел увезти к себе домой много припасов, причем люди сами складывали их в байдару Ворона. В клыках гравировано много общего: повествование ведется на фоне чукотского пейзажа, сцены-эпизоды не имеют четких членений, авторы уделяют много внимания цельности общего впечатления, ритмично повторяя отдельные детали. Однако художники выбирают для изображения разные эпизоды. У Эмкуль в рассказе упор делается на то, что Ворону нужны были шкуры для обтяжки байдары, а для Янку интереснее комический рассказ о поертвовании людьми своей одежды для Куркыля.

В вариативности изложения сказки на клыке залог подлинного художественного творчества. Глядя на гравированные клыки

Эмкуль или Янку, можно говорить и о некотором различии их художественного языка. Манера работы Янку динамична, Эмкуль много внимания уделяет колориту. Ее вещь выдержана в теплых коричневых тонах.

В гравированных "сказочных" кликах 1960-х гг. в отличие от работ мастеров 1930-40-х гг. более разработанным представляется окружающая обстановка, пейзаж. В клике "О келе" Рыпкиригина, в некоторых работах Кмеймит и Н.Красновой действие так же, как у Эмкуль и Янку, развивается на пейзажном фоне. Однако рисунок, изображающий деревья в лесу у Кмеймит, Н.Красновой, Тату условней и суше. А Эмкуль и Янку, раскрывая сюжет, стремятся создать картину природы: у нее мы видим всхолмленную поверхность, так называемый "мелкосопочник", свободно разбросанные изображения камней-кекуров, кочек, трав.

Художники-граверы нашего времени выступают замечательными знатоками устного народного творчества. По просьбе автора этих строк Эмкуль рассказала сказку "О лисятах и вороне Куркыля". Вместо ожидаемого простого пересказа автор услышал замечательную сказку о животных, которые своими поступками и разговорами были похожи на людей. Все персонажи характеризовались особыми интонациями голоса рассказчицы: злыми, каркающими у Куркыля, нежными, слегка насмешливыми у лисят. Жена Куркыля называлась полным именем, которое автор не встречал в фольклорных текстах, Митинеут. А распространенное в чукотских сказках "Мити" звучало как ласковое сокращенное производное от Митинеут: "Мити, налей-ка мне, что осталось поесть с вечера". Не менее замечательными сказочницами являются М.Гемауги, дочь Эмкуль - Л.Тевтина, Г.Тынатваль, Е.Янку. Чтобы лучше сохранить колорит сказки, Елена Янку иногда избегает пересказывать по-русски, а записывает ее сама по-чукотски. Так, были ею представлены сказки "О калянавыскатын" /чукотской ведьме/, "Хитрый ворон". Вариант этой сказки, восстановленный в одной из работ Эмкуль, нами разбирался выше.

В 1970-е - начале 80-х гг. количество гравированных кликов на фольклорные темы значительно возросло. Складываются мастера со своим своеобразным почерком. Прежде всего к ним следует отнести эскимоса В.Емрыкаина /1925-1989/. Как художник-гравер он стал выступать еще в 1940-е гг. Его дарование наиболее ярко проявилось в работах последних двух десятилетий.

Почерк Емрыкаина построен на строгих ритмах, суровой монументальной обобщенности. Темный, слегка утолщенный контур линий выразителен. Художник избегает многоцветия. Особо отлична манера гравера в сопоставлении с другими работами уэленских мастеров. Так, В.Емрыкаин и Г.Тынатваль самостоятельно в 1970-е гг. работали над одной темой - "Сказкой о китенке"<sup>28</sup>.

У Г.Тынатваль сюжет раскрывается со множеством подробностей бытовой обстановки и пейзажа. Ее работе присуща яркость цвета: серебристо-голубые холодные тона моря, теплые пятна коричневых яранг, меховой одежды. В гравированном клике В.Емрыкаина бытовые детали сведены к минимуму, персонажи кажутся проще, грубее. Штриховке рифелем /металлической кисточкой/ мастер предпочитает коготок - вагылгын, для заштрихованных поверхностей используются пунктирные линии. Манера мастера кажется более свободной, обобщенной и соответствующей фольклорной теме. В отдельных произведениях к почерку В.Емрыкаина приближается Л.Тевтина.

В целом в художественной форме гравировки на моржовых кликах в 1970-е - начале 80-х гг. намечаются некоторые изменения: рисунок становится более крупным, мастера оставляют на клике больше свободного пространства, тем самым подчеркивая изображение, творчески перерабатываются традиции художников начала 30-х гг.

Есть еще одна форма чукотского фольклора, запечатленного на моржовой кости. Речь идет о произведениях, где сам мастер является творцом легенды, сказки. Основание традиции положил Вуквол своей "Легендой о Ленине"<sup>29</sup>, ныне хранящейся в Центральном музее В.И.Ленина в Москве. С наивной непосредственностью народной сказки Вуквол изобразил Ленина, едущим на оленьей нарте и выступавшим перед зверобоями; как на трибуне, стоит вождь у огромного китового черепа, окруженный внимательными слушателями. Вуквол, следуя древней традиции, выполнял гравировку одним "коготком" без рифеля, к подобному приему прибегают и нынешние художники.

Вукволоскуор "Легенду о Ленине" неоднократно повторяла Галина Тынатваль<sup>30</sup> с некоторыми отклонениями от авторского оригинала. Неудовлетворенная изображением отдельных эпизодов, показывавших новую жизнь (изображение кочевой школы с кероси-

новой лампой, поселка с ярангами), мастер представила и свой вариант сказочного путешествия Ленина по Чукотке 1960 г. на вертолете.

Мастер Татьяна Печетегина (р.1948), обращаясь к теме истории своего края, выполнила гравировку на сюжет сочиненной ею легенды об одном из первых коммунистов Чукотки уэленце Тыгренкеу /1970-е гг./. Творческая судьба Т.Печетегиной характерна для нынешних уэленских художниц<sup>31</sup>. Государственным музеем искусства народов Востока приобретен гравированный клим "Быль о танойгайкотльет" /дословно - о людях, живущих на нерпичьих шкурах/ работы Т.Печетегиной. Весьма типичным для 80-х гг. является тот факт, что эту работу трудно отнести к определенному "жанру" чукотского устного фольклора. Тема военных столкновений сплилась здесь с бытовыми преданиями, кровавые поединки обернулись спортивной борьбой<sup>32</sup>.

Нынешним чукотским художникам-мужчинам отнюдь не чужда тематика волшебных сказок о животных. Среди успешно работающих в настоящее время особо можно выделить Сергея Тегрылку-та, мастера с очень широким творческим диапазоном. Картины природы у него соседствуют со сценами традиционной охоты, космологическая тема сменяется сказочными сюжетами, которые, по словам костореза, он изменяет по-своему или придумывает<sup>33</sup>.

Утвердившаяся традиция и специфика гравировки на моржовых клыках дает широкую возможность воплотить новые темы, связанные с фольклором и литературными произведениями, близкими устному народному творчеству, фантазии художника.

Иначе обстоит дело в традиционной скульптуре малых форм, хотя именно с нее и начинается рассказ о фольклорных мотивах. Произведений на сказочные темы в малой чукотской пластике советского времени мало. В 1960-е гг. заслуженным художником РСФСР Туикаем /1911-1973/ была создана скульптурная композиция "Сказка о девушке-нерпе" /хранится в фонде Уэленской косторезной мастерской/. Резчик отказался от отдельно вырезанных и смонтированных на общую подставку фигур. Группа вместе с подставкой выполнена из единого моржового клыка. К сожалению, скульптурная композиция оказалась статичной, образы мало выразительными. Мастер, привыкший к созданию скульптурных групп, изображающих борьбу животных, а также "реальных" оленеводов, зверобоев, не смог добиться ощущения сказки.

В 1970-е гг. Анатолий Тымнетагин /1939-1980/ создал оригинальные скульптуры на сказочные сюжеты: "Лактак-женех", "Спор Кита и Наваги" /хранятся в Чукотском окружном музее/ и "Поединок за жену" /Магаданский музей/<sup>34</sup>. Последняя представляет собой три группы с эпизодами сказки о храбром и могучем человеке, который пришел в поселок медведей и победил их вожака в состязании с мячом - головой моржа - и битве на копыях. Следуя фольклорному сюжету, А.Тымнетагин одевает зверей-персонажей в чукотскую одежду. Вожак-медведь, подобно мужчине-чукче, имеет поясной нож.

В создании серии из трех скульптурных групп на тему одной сказки в трактовке образов, на наш взгляд, отразилось влияние гравировки на моржовых клыках. Но мастер смог найти в своей работе пластически-выразительное решение фольклорной темы. Скажем к примеру, чукотскому фольклору присущи такие подробности, как в данной сказке "мяч - голова моржа". Эта деталь придает пластическую выразительность скульптурной сказочной композиции.

Сказка "Спор Кита и Наваги" несет информационную нагрузку. "Когда начинается ход наваги, все береговые поселки сыты", - выносят свой приговор спорящим Кита и Наваге судья Нерпа и ворон Куркыль. Персонажи вновь одеты автором скульптурной композиции в чукотские камлейки. Как и в первом случае, А.Тымнетагину удается сказочный мотив представить достаточно выразительно.

Скульптурные группы, аналогичные данным, прочно базируясь на фольклоре, свидетельствуют о возможности продолжения традиций сказочной темы в малой чукотской пластике.

В заключение сформулируем некоторые выводы:

1. Эволюционные процессы этнической культуры четко отразились в чукотско-эскимосской скульптуре малых форм и гравировке.
2. Близость устного фольклора народному изобразительному искусству чукчей и азиатских эскимосов отмечалась В.Г.Вогоразом уже в начале XX в., когда появились первые записи чукотских легенд, сказок и начала формироваться музейные коллекции резной кости палеоазиатов и эскимосов Чукотки.
3. В 20-30-х гг. в искусстве гравировки существовал жанр "охотничьего рассказа", своей повествовательностью близкий

устному сообщению, фольклору.

4. С 1930-х гг. фольклорные мотивы широко распространены в гравировке на моржовых клыках, специфичной форме народного искусства береговых чукчей и азиатских эскимосов.

5. К середине 1930 г. складывается тип гравированного клыка на фольклорную тему. Чукотские художники-граверы создавали свои варианты фольклорных произведений, трактуя сюжет в зависимости от знания легенды, сказки, творческого выбора эпизодов сюжета. Варианты одних и тех же произведений устного творчества, исполненные на гравированных клыках, многократно записываются. Разночтения легенд, сказок, авторские импровизации служат определенным стимулом бытования жанра сказки в гравированных клыках.

6. Произведения космогонического характера в устном фольклоре и народном изобразительном искусстве чукчей в количественном отношении значительно уступают другим жанрам. С 1940-х гг. наиболее распространенными типами фольклорных гравированных клыков становятся изображения волшебного бытового сказки и сказки о животных.

7. Мастера-косторезы выступают как знатоки чукотского фольклора, информаторы.

8. В 1970-80 гг. количество гравированных клыков на фольклорные темы значительно увеличивается, в последние десятилетия появляется стремление художников-граверов к большей обобщенности, монументальности, изучению опыта чукотских художников 1930-х гг.

9. В создании фольклорных сюжетов чукотская гравировка оказывает влияние на искусство малой пластики. Миниатюрная скульптура чукчей и эскимосов имеет свои традиции в жанре создания произведений с фольклорными мотивами.

Фольклорные мотивы в резьбе и гравировке по кости чукчей и азиатских эскимосов – один из древнейших и интереснейших пластов этнической культуры. Народы, не имевшие до революции письменности, создали и продолжают создавать рисованную летопись своих охотничьих секретов, представлений о природе, героических поступков и человеческих отношений, уклада жизни. Народное изобразительное искусство чукчей и азиатских эскимосов занимает особое место в традиционной культуре народов Сибири и является ярким проявлением художественного творчества.

## Примечания

<sup>1</sup> Почти одновременно, независимо друг от друга опубликованы на данную тему две работы: Широков Ю.А. Фольклорные мотивы в резьбе и гравировке по кости в искусстве чукчей и азиатских эскимосов. Генезис и эволюция этнических культур Сибири. Новосибирск, 1986; Митлянская Т.В., Карахан И.Л. Новая жизнь легенд Чукотки. Магадан, 1987.

Настоящая статья является расширенным вариантом публикации, изданной в Новосибирске, включившим материал, собранный автором во время его длительного проживания на Чукотке и участия в 1987 г. в экспедиции музея в Чукотский автономный округ.

<sup>2</sup> Богораз В.Г. Материал по изучению чукотского языка и фольклора чукчей, собранный в Колымском округе. Ч. I–II. СПб, 1900.

<sup>3</sup> Он же. Очерк материального быта оленных чукчей, составленный на основании коллекций Н.Л.Гондатты. СПб, 1901.

<sup>4</sup> Он же. Материал по изучению..., с.176.

<sup>5</sup> Находилась в коллекции заведующего Уэленской косторезной мастерской И.А.Радова /1978/.

<sup>6</sup> Орлова Е.П. Резная кость. Новосибирск, 1964.

<sup>7</sup> Там же, с.21.

<sup>8</sup> Сергеев Д.А. Мотивы эскимосского фольклора в древнеберингоморской скульптуре /первые века нашей эры/ – фольклор и этнография. Л., 1970; Арутюнов С.А., Сергеев Д.А. Проблемы этнической истории Берингоморья. Эвэнский могильник. М., 1975, с.179–183.

<sup>9</sup> Диков Н.Н. Наскальные загадки древней Чукотки. /Петроглифы Пегтымеля/. М., 1971, с.21–26, 60.

<sup>10</sup> Данная классификация В.Г.Богораз приводится Г.А.Меновщиковым как сохраняющая поныне свою силу. Меновщиков Г.А. Об устном повествовательном творчестве народов Чукотки и Камчатки. Сказки народов Чукотки и Камчатки. М., 1974, с.15.

<sup>11</sup> Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. М., 1958.

<sup>12</sup> Даты жизни чукотских косторезов здесь и в других ссылках собраны и опубликованы Т.Б. Митлянской. Митлянская Т.Б. Художники Чукотки. М., 1976, с.195-198.

<sup>13</sup> Опубликован. Ефимова А.К., Клитина Е.Н. Чукотское и эскимосское искусство из собрания загорского государственного историко-художественного музея-заповедника. Л., 1981, КП И1853.

<sup>14</sup> Опубликован. Там же, КП 199.

<sup>15</sup> Рассказ А.Л. Горбункова приводится Т.Б. Митлянской. Там же, с.83, 86:

"Рошили привез мне клык, на нижней узкой половине которого выгравировал хорошо известную сцену. Комментировал он, стоя у большого обеденного стола, покрытого клеенкой. На столе ничего не было. Когда Рошилил дошел до "идеи плодородия" /по Н.Н. Дикову/, он положил свою шапку на конце стола и, сняв с вешалки мою шапку, положил ее рядом со своей. Шапки обозначали Наукан - яранги эскимосов на высокой скале. Потом из нагрудного кармана своей камлейки он вынул очки в футляре, с которым не расставался. Он пояснил, что его рука - мама кита, очешник - маленький китенок. С этими словами он вложил очешник в рукав со стороны кисти руки, которой придал форму хвоста китихи... Заклочив со мною такую "конвенцию", Рошилил перешел к пантомиме. Сначала он выплескивал "хвост" в некотором отдалении от стола, поясняя, что плывет китиха и ее "сестра"... Перебежав на другой конец стола с шапками, он мгновенно превратился в эскимосов, которые очень внимательно следят за движением китов...". Думается, что данное описание характеризует пантомиму, рассказ и в конечном счете гравированный клык Рошилила как явления, близкие фольклору чукотских морских охотников.

<sup>16</sup> Опубликован. Митлянская Т.В. Указ. соч., инв.205.

<sup>17</sup> Опубликован. Широков Ю.А. Чукотский художник Буквол - Записки Чукотского краеведческого музея. Вып. VI. Магадан, 1973; Подготовительные рисунки, эскизы для гравировки опубликованы. Ефимова А.К., Клитина Е.Н. Указ. соч., с.12-13.

<sup>18</sup> Опубликован. Широков Ю.А. Гравированные клыки в собрании Государственного музея Революции - Записки Чукотского краевед-

ческого музея. Вып. V. Магадан, 1968, с.87-90.

<sup>19</sup> Богораз В.Г. Материалы по изучению..., с.91-94.

<sup>20</sup> Гравированный клык не публиковался. Хранится в музее Арктики, инв.4682.

<sup>21</sup> Богораз В.Г. Материалы по изучению..., с.6.

<sup>22</sup> Опубликован. Антропова В.В. Современная чукотская и эскимосская резная кость - МАЭ. Т. XV. Л., 1953, инв.6010-45. Из бесед с жителями Уелена /1987/ автор пришел к выводу, что стройной фольклорной фабулы этого поверья нет. Информаторы не отрицали, что дикий человек - теркы - существовал, и легенды о нем бытуют среди чукчей. Так, один из опрошенных сослался на своего деда, якобы видевшего дикого человека. Теркы бросал легкое копье, находясь на большом расстоянии, так, что его фигура была едва видна на горе. По словам другого информатора, известный в 1930-е гг. уеленский охотник Сейгутегип-старший убил теркы; дикий человек промахнулся в него копьем и сам попросил смерти.

Подобные версии подтверждают мнение автора о выделении жанра "охотничьего рассказа", и гравированный клык "О теркы" 1945 г. работы Ичеля может быть присоединен к предыдущим разобраным произведениям.

<sup>23</sup> Пересказ и повторная публикация варианта "Сказки о существе теркы". Митлянская Т.Б. Указ. соч., с.183.

<sup>24</sup> Опубликован. Ефимова А.К., Клитина Е.Н. Указ. соч., с.174 КП 44180.

<sup>25</sup> Опубликован. Широков Ю.А. Гравированные клыки в собрании музея Революции..., с.87-90.

<sup>26</sup> Опубликованы. Гравированный клык работы Эмкуль, см.: Ефимова А.К., Клитина Е.Н. Указ. соч., с.174, КП 44212. Неточно назван "Сказки Чукотки". Вариант Е.Янку см.: Митлянская Т.Б. Указ. соч., с.256, запись сказки, с.184-185.

<sup>27</sup> Опубликована. Широков Ю.А. Чукотско-эскимосская резная кость в Анадырском музее /каталог/ - Записки Чукотского краеведческого музея. Вып. IV. Магадан, 1967, с.51.



<sup>28</sup> Опубликованы. Гравированный клык Танатваль Г. См.: Митлянская Т.Б. Радуга на снегу. М., 1972, ил.4-5. Работа В.Вирькаина, см.: Карахан И., Митлянская Т.Б. Народное искусство Чукотки. Каталог выставки. М., 1977.

<sup>29</sup> Вуквол. Легенда о Ленине - Народное творчество. Вып. I. М., 1938, с.10-13. Гравированный клык опубликован: Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX - начала XX вв. М.-Л., 1954.

<sup>30</sup> Опубликован. Широков Ю.А. Чукотский художник Вуквол..., с.19-20.

<sup>31</sup> Татьяна Александровна Печетегина родилась в Уэлене в 1948 г. Отец, Печетегин резчиком себя не считал, в мастерской не работал, хотя и резал из кости небольшие скульптуры. Мать, Амак, хорошо шила и учила дочь традиционному искусству шитья по меху и коже. Среди уэленских косторезов немало родственников Печетегиной: Наус - мастер-резчик, сестра; Гемауги - известный резчик, дядя. С 1966 г., закончив Уэленскую среднюю школу, Печетегина работает в мастерской, где первоначально училась гравировке по кости у Г.Танатваль. Печетегина - участница областных, Всесоюзных и Международных выставок. Член КПСС с 1971 г. Делегат XIX Всесоюзной партконференции. Т.А.Печетегина - одна из ведущих художниц Уэленской косторезной мастерской.

<sup>32</sup> Сказка записана со слов Печетегиной Ю.А.Широковым в 1988 г. Это была о нашем роде. Конечно, многое уже не помним, но эта была - настоящая правда. Действие это совершилось еще наверно раньше, чем родился мой прадед, имени которого я не знаю. А деда звали Тутай, у него были сыновья - мой отец - Печетегин, да братья отца - Гемауги, Кагье, Кайнитегин, Ымулин, Кейгуги. Эту была я слышала от Векет Валентины Кагьевны, что очень хорошо шьет и знает много легенд. Она тоже из нашего рода. Давно жил в Уэлене охотник. Случилась с ним на охоте беда, провалился под лед. Еле выбрался. Домой пришел и долго болел. А семья дружная, но бедная. Три сына и жена ухаживали за больным. Выходили они отца, стал он на охоту снова ездить, подолгу пропадал в тундре и на ледяном припае. А сыновья росли

сильными, хоть мать и кормила их одним копальхином /несвежим моржовым мясом из мясных ям - Ю.Широков/, да и то маленькие кусочки могла только дать. Подстилками для постели у них были тонкие нерпичьи шкуры, как у всех бедных. Сыновья много времени уделяли развитию силы: перетягивали ремни, поднимали тяжелые камни. И вскоре, несмотря на молодость, стали настоящими богатырями. Однажды пришел из другого поселка человек и рассказал, что напали на чих враги: "Скоро и у вас будут!". Тогда пошли братья навстречу противнику. Встретились с врагами и сказали: "Побеждать нужно честно. Окажитесь сильнее нас, тогда берите нас в плен, берите все, что у нас есть". Согласились враги, уж больно молодыми показались им трое братьев. Но братья оказались сильнее и в борьбе, и в стрельбе из лука, и в беге. Один из врагов даже крикнул: "Убейте меня, мне стыдно!" Но братья его не тронули, а с позором прогнали, а отец с матерью ими гордиться стали.

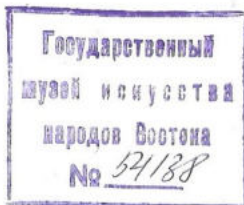
<sup>33</sup> Сергей Александрович Тегрылькут родился в 1957 г. в с.Яндагай Чукотского района. Закончил среднюю школу в п.Лаврентия, районном центре. Служил в армии, работал кочегаром и в милиции. В 1982 г. прошел ученичество в Уэленской мастерской, до этого учился у эскимосского мастера Кергина в п.Нунамо. Участник областных и Всесоюзных выставок. Произведения Тегрылькута приобретены Государственным музеем искусства народов Востока. В настоящее время работает в Лоринском филиале Уэленской косторезной мастерской, один из ведущих чукотских художников.

О нем подробнее см.: Широков Ю.А. Косторез. Ремесел древних новизна. - Северные просторы. Вып. I. М., 1988, с.32-33.

<sup>34</sup> Опубликованы. Широков Ю.А. Чукотско-эскимосская резная кость в Магаданском областном краеведческом музее. - Краеведческие записки. Вып. XI. Магадан, 1977, с.90-91.

С о д е р ж а н и е

А.М.Лидов. О главном мастере росписей Ахталы .....	5
Н.В.Апчинская. О художественном методе Нико Пироманишвили .....	19
М.Л.Хомутова. Самаркандский период в творчестве К.С.Пет- рова-Водкина (иллюстрации к очерку "Самаркандия")...	36
М.Б.Мясина. Композиционно-пространственные принципы живописи Александра Волкова .....	44
Ю.А.Широков. Графика И.Мазеля .....	64
Н.А.Апчинская. О живописи Минаса Аветисяна .....	74
М.М.Бронштейн. Антропоморфная скульптура древних эски- мосов Чукотки: опыт типологического анализа .....	86
М.М.Бронштейн. Древнеузленский орнамент (к проблеме историко-этнографической интерпретации древнего искусства эскимосов) .....	99
Ю.А.Широков. Фольклорные сюжеты в чукотско-эскимосской резной кости .....	108



Подписано к печати 04.02.91  
Усл. п.л. 8,0. Усл. кр.-отг. 8,13. Уч.-изд. л. 6,84  
Печать офсетная. Тираж 295 экз. Зак. 72. Цена 1 р. 40 к.

Издательство "Наука"  
Главная редакция восточной литературы  
103051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21  
3-я типография издательства "Наука"  
107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

1 р. 40 к.