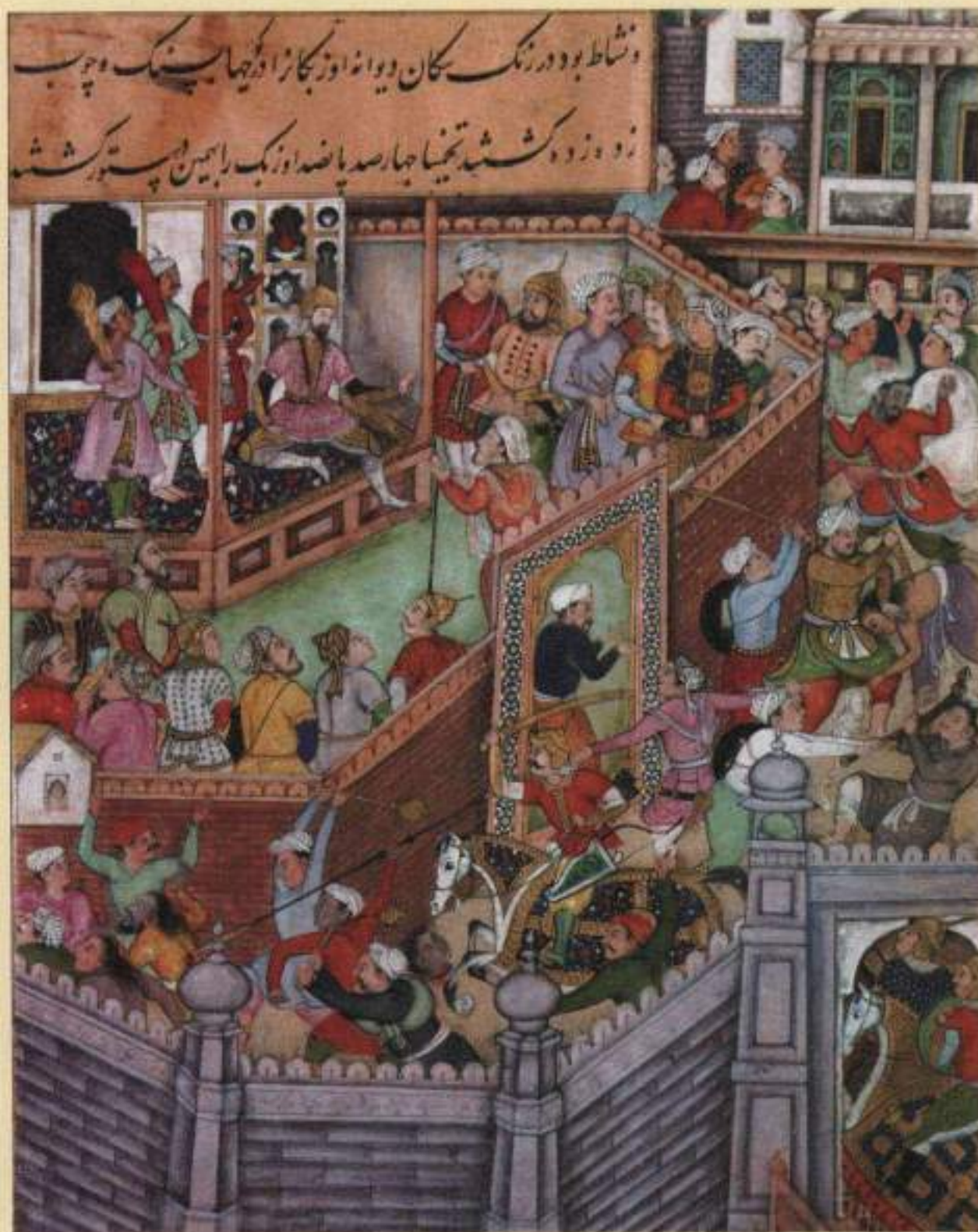


НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА



ББК 63.5(5)
Н 34

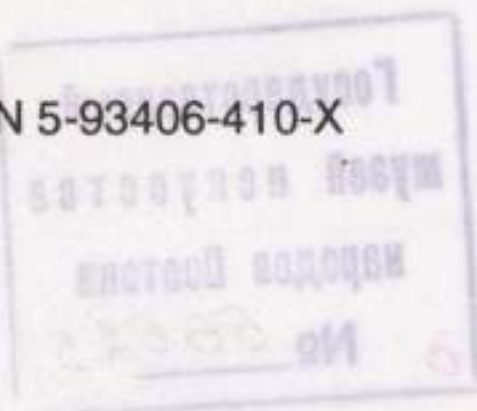
Печатается по решению
Редакционно-издательского совета
Государственного музея Востока

Редакционная коллегия:

И.И. Шептунова (ответственный редактор);
Н.А. Гожева (редактура, корректура и верстка текста);
П.К. Маслов (обработка и верстка иллюстраций);
Г.В. Ласикова (макет обложки)

Н 34 **Научные сообщения** государственного музея Востока.
Выпуск XXV. – М.: Компания Спутник+, 2002. – 336 с.: ил.

ISBN 5-93406-410-X



ББК 63.5(5)

На обложке: "Взятие Бабуром Самарканда. Событие 1500 г."
Миниатюра из "Бабур-наме". 1590-е гг. (фрагмент).
Тадж Махал. Индия. 1632–1649 гг.

ISBN 5-93406-410-X

© Государственный музей Востока, 2002

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	5
Памяти Эвелины Владимировны Ганевской.....	7
Памяти Марины Дмитриевны Горбушиной.....	9
Ганевская Э.В. Металлическая скульптура Непала 11–12 вв.	11
Горбушина М.Д. Две ипостаси Дэви на ритуальных панно из собрания ГМВ.....	38
Гожева Н.А. Сема и ограда лаосского вата.....	49
Альфонсо Н.Г. Модели субурганов в коллекции ГМВ.....	64
Сергеева Т.В. Об изучении монгольской иконописи в России.....	75
Сазонова Н.В. Сюжетные ткани сефевидского Ирана.....	99
Сазонова Н.В. Сравнительный анализ иранских и турецких шелков конца 17 – первой половины 18 в. К атрибуции четырех экспонатов из собрания ГМВ.....	116
Кулланда М.В. Османские шелка и бархаты 16–17 вв. в собрании ГМВ....	128
Ласикова Г.В. Садовый праздник на тканях Сефевидов. Нюансы смысла.	150
Шептунова И.И. "Бабур-наме": текст и иллюстрация.....	160
Шептунова И.И. К вопросу атрибуции миниатюры могольской школы в собрании ГМВ.....	191
Воробьева С.Н. Нимб в могольской миниатюре.....	214
Ванслов В.В. Тадж Махал – восьмое чудо света.....	227
Гордейчук С.Т. Коллекция живописи мадхубани в собрании ГМВ.....	233
Стародуб Т.Х. Проблема стиля иранской керамики 11–14 вв.	249
Голенищева-Кутузова В.Е. Из истории "индийского отдела" в 1920–1950-е гг. (по документам архива ГМВ).....	270
Войтов В.Е., Зайцева Т.Б. Хроника научной жизни музея (1998–2001)....	292
Список сокращений.....	331
Summary.....	333

Эта книга жанру "популярная" тем – их авторам принадлежит и не только стадии исследования, предлагая новые интерпретации и не претендуя на окончательность выводов – это статьи И.И. Шептуновой, Г.В. Ласиковой,

CONTENTS

Foreword.....	5
To the memory of Evelina Vladimirovna Ganevskaya.....	7
To the memory of Marina Dmitrievna Gorbushina.....	9
Ganevskaya E.V. Nepalese Metal Sculpture from the 11 th to the 12 th Centuries.....	11
Gorbushina M.D. Two Aspects of Devi Image in the Ritual Paintings from the Museum Collection.....	38
Gozheva N.A. Sema and Enclosure of Lao Wat.....	49
Alfonso N.G. Models of Suburgan in the Collection of the State Museum of Oriental Art.....	64
Sergeeva T.V. Study of Mongol Iconography in Russia.....	75
Sazonova N.V. Figured Textiles of Safavid Iran.....	99
Sazonova N.V. Comparative Study of Persian and Turkish Silks (from the 17 th to the 18 th Centuries). Attribution of four Objects in the Museum Collection.....	116
Kullanda M.V. Ottoman Fabrics from the 16 th to the 17 th Centuries.....	128
Lasikova G.V. Garden Feast on the Safavid Textiles. Nuances of Sence.....	150
Sheptunova I.I. "Babur-Namah": Text and Illustration.....	160
Sheptunova I.I. An Approach to Identification of a Miniature of Mughal School.....	191
Vorobyova S.N. Nimbus in the Mughal Painting.....	214
Vanslov V.V. Taj-Mahal – the Eighth World Wonder.....	227
Gordeychuk S.T. Madhubani Painting Collection in the State Museum of Oriental Art.....	233
Starodoub T.H. The Problem of Style in the Development of the Iranian Pottery from the 11 th to the 14 th Centuries.....	249
Golenischeva-Kutuzova V.E. From the History of "Indian Department" in 1920–1950 (Materials of the Museum Archives).....	270
Voytov V.E., Zaytseva T.B. Chronicle of the Museum Scientific Life (1998–2001).....	292
Abbreviations.....	331
Summary.....	333

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемый вниманию читателей XXV выпуск "Научных сообщений" был задуман как издание, посвященное 50-летию республики Индия, в связи с чем не только статьи, но и архивные публикации были сосредоточены вокруг этой темы, а первым составителем сборника и отчасти его редактором стала Э.В. Ганевская. Однако уход из жизни двух индологов отдела – Э.В. Ганевской, хранителя фонда Южной Азии, а затем и сменившей ее на этом посту М.Д. Горбушиной, приостановили работу над этим сборником. Уже написанные статьи, утраченные вместе с кончиной составителя, пришлось восстанавливать заново. Изменения в составе Второго научно-исследовательского отдела, равно как и накопившиеся к этому времени новые неопубликованные исследования, заставили внести коррективы и в состав сборника, который включил статьи ученых разных отделов, а также исследователей, не являющихся сотрудниками музея, но работавших с нашими коллекциями. В него вошли статьи по изобразительному искусству, художественному ремеслу и даже архитектуре, а география изучения включает Иран, Турцию, Непал, Индию, Лаос, Тибет и Монголию. Тот факт, что ряд исследований образует близкие в тематическом и региональном отношении блоки, определил и структуру сборника. За статьями Э.В. Ганевской и М.Д. Горбушиной, образующими своего рода мемориальный раздел, идут тематически примыкающие к ним теоретические исследования по искусству Лаоса и Центральной Азии, второй блок посвящен культуре Ближнего Востока и Индии, завершают сборник публикации материалов из истории музея и хроники научной жизни за последние годы.

При том, что в подавляющем большинстве своем статьи сборника основаны на работе с архивами и коллекциями музея, они отличаются по своему характеру. Так, часть их написана по завершении работы над научным каталогом коллекции и, таким образом, представляет итоги исследования: это статьи Э.В. Ганевской, Н.В. Сазоновой, М.В. Кулланда, историографическое исследование Т.В. Сергеевой. К ним можно отнести и статью М.Д. Горбушиной, являющуюся разделом незавершенного каталога индийских ритуальных завес, а также статью и краткий каталог музейного собрания живописи "мадхубани", написанные аспиранткой Российского НИИ искусствоведения С.Т. Гордейчук. Часть статей принадлежит скорее жанру "поисковых" тем – их авторы находятся в начальной стадии исследования, предлагая новые интерпретации и не претендуя на окончательность выводов – это статьи И.И. Шептуновой, Г.В. Ласиковой,

С.Н. Воробьевой. Однако и те, и другие статьи фактически продолжают тему предыдущего выпуска "Научных сообщений" (XXIV), посвященного проблемам канона и атрибуции памятников искусства Востока: это либо первичное описание не изучавшихся ранее памятников (как живопись мадхубани), либо новые атрибуции уже известных вещей, наконец, уточнение или обоснование старых атрибуций. Так, Н.В. Сазоновой удалось вычлени в коллекции персидских тканей четыре фрагмента турецкого происхождения, а И.И. Шептунова приводит ряд доказательств могольского происхождения двустороннего листа из альбома-муракка.

Наряду с этим в сборник включены статьи, решающие некоторые теоретические вопросы художественной культуры – это тема "благородного собрания", развитая в статье Г.В. Ласиковой, или концепция божественного света, получившая специфическое выражение в могольской миниатюре – в статье С.Н. Воробьевой. Выходит за пределы обычной музейной публикации и статья Н.А. Гожевой, посвященная малым формам лаосской архитектуры. Обращает на себя внимание исторический диапазон исследования: автор, в духе последних тенденций в изучении религиозного искусства, прослеживает развитие монастырско-храмовой традиции вплоть до второй половины 20-го столетия.

Несмотря на то что авторы статей не стремились к системному исследованию искусства Востока, блок статей, посвященных искусству Турции, Ирана и Индии, взаимно дополняя друг друга, дает совокупный очерк художественной культуры ислама, а разнообразие подходов их авторов позволяет увидеть в нем различные аспекты и стилевые отличия. Так, хотелось бы отметить сквозные мотивы мусульманского искусства – тему райского сада, возникающую в миниатюре, орнаменте тканей и керамики, или идеальный образ правителя, воплощенный в метафорических композициях, – а также принцип совершенства исполнения как знак божественной природы художества в эстетике суфизма.

В сборник включены также две статьи ученых Института теории и истории искусства, членов Ученого совета ГМВ В.В. Ванслова и Т.Х. Стародуб в авторской редакции.

Особое место занимают в сборнике публикации, продолжающие традицию издания архивных материалов музея. Статья В.Е. Голенищевой-Кутузовой, описывающая историю "индийского отдела", вводит в научный оборот незаслуженно забытые имена и даты. Хроника научной жизни, представленная В.Е. Войтовым и Т.Б. Зайцевой, впервые дает столь обширный и строго систематизированный по разным рубрикам материал, охватывающий многообразные формы научной и просветительской деятельности музея.

И.И. Шептунова

ПАМЯТИ

ЭВЕЛИНЫ ВЛАДИМИРОВНЫ ГАНЕВСКОЙ



1933–2000

Этот выпуск "Научных сообщений" музея был задуман Эвелиной Владимировной Ганевской. Она была его первым составителем, отдавшим немало сил работе с молодыми авторами, своими младшими коллегами. Однако закончить этот труд Эвелине Владимировне не удалось. 22 июля 2000 года ее не стало.

Ее уход был внезапным, оборвавшим не только биение самой жизни, но и множество незавершенных дел и планов. Остались осиротевшие, застигнутые капитальным ремонтом экспонаты фонда Южной Азии, которые она хранила многие годы, статьи, которых ждали в Бомбее и Лос-Анджелесе, неосуществленные выставки.

Одна из них, самая большая и важная, должна была стать итогом многолетней исследовательской работы по атрибуции собрания буддийской бронзы в музее Востока. В 1985 году первые результаты этих исследований были представлены в кандидатской диссертации Э.В. Ганевской. Разработанный ею комплекс стилистических признаков лег в основу атри-

бутивной экспертизы буддийской скульптуры. Работу Эвелины Владимировны отличает особая основательность и широкая эрудиция, а также удивительная способность объединять в исследовательском процессе усилия многих коллег. Плодотворность такого подхода сказывалась неоднократно в творческих контактах Э.В. Ганевской как с коллегами-исследователями, так и с художниками, педагогами, коллекционерами – всеми, кого интерес к искусству и культуре Востока приводит в музей.

Объемный труд – каталог предполагавшейся выставки "Пять семей Будды" – был только что завершен и рекомендован в печать Ученым советом музея, когда Эвелина Владимировна Ганевская ушла из жизни. Около 200 памятников 12–18 вв., подробно описанных и всесторонне исследованных, вместе с комментариями, глоссарием и иллюстрациями, должны войти в книгу, которая ныне готовится к изданию ее ближайшими соратниками и соавторами – А.Ф. Дубровиным, Е.И. Желтовым, Е.Д. Огневой.

Через год после кончины Э.В. Ганевской издающийся в Мумбаи (Индия) журнал "Marg" опубликовал ее статью, посвященную атрибуции скульптуры из собрания ГМВ – "The Portrait of Kunga Gyaltzenpel Sanpo" (Marg, vol. 53, No. 1, 2001).

Одной из любимых тем в исследованиях Э.В. Ганевской было искусство Непала. Путешествие в эту страну позволило ей найти интересные памятники, пополнившие впоследствии коллекции музея, стало началом работы над новой книгой о скульптуре. Эвелина Владимировна планировала серию статей о буддийской бронзе Непала: одна из них вышла в XXI выпуске "Научных сообщений" ГМВ, вторая публикуется в этом сборнике. В памяти нашей и прекрасная выставка искусства Непала, проходившая в 1992 году, и конференция, посвященная культуре Непала, в которой также принимала участие Э.В. Ганевская (Металлическая скульптура Непала и северобуддийская художественная традиция. – Культура Непала. Традиции и современность. М., 2001, с. 172–195).

Эвелина Владимировна, отдавшая музею без малого 40 лет, как и многие музейные работники, начинала с педагогической работы – с экскурсий и лекций по искусству Востока, и прежде всего Индии. Однако мало кто знает, что первый педагогический опыт ее состоялся в деревне Горбенки Калужской области, куда она добровольно поехала по окончании педагогического института. Ее последний педагогический труд – участие в коллективной программе Российского Государственного гуманитарного университета по созданию электронного курса о культуре Востока. Во "всемирной паутине" осталось жить ее творение – лекция "Янтра и образ", с заглавной страницы которой неустанно мерцает древняя мандала – образ Вселенной.

ПАМЯТИ

МАРИНЫ ДМИТРИЕВНЫ ГОРБУШИНОЙ



1962–2001

Безвременная кончина Марины Дмитриевны Горбушиной отняла у нас обаятельную женщину, славного товарища, серьезного индолога. Ученица А.А. Вигасина, писавшая о городской жизни древней Индии по текстам "Камасутры", Марина Дмитриевна пришла в музей с опытом работы библиографа ИНИОН. Знание санскрита позволило ей с первых дней работы заняться исследованием коллекции ритуальных завес тантрического круга, изобилующих надписями и символическими знаками. Не ограничиваясь изучением литературы, М.Д. Горбушина искала контактов с практикующими тантриками, стремясь понять назначение и формы бытования хранящихся в музее экспонатов.

Результаты ее исследований были представлены на научных конференциях в Российском НИИ искусствоведения и на XXX Випперовских чтениях в ГМИИ им. А.С. Пушкина, а позднее вылились в статьи о тантрических образах первочеловека Пуруши и богини Дэви. Научный каталог

коллекции из 90 завес, включающих 10 сюжетов, остался незавершенным, а часть его – статья о Дэви – публикуется в настоящем сборнике.

Легкое перо Марины Дмитриевны позволяло ей писать романтические эссе о *ганиках* – городских куртизанках древней Индии, статьи о театральных танцах и храмовой скульптуре. Рядом с серьезными исследованиями в научных изданиях появлялись статьи в газете "Искусство" и "Юном художнике". Объемная статья по иконографии индуизма была опубликована в энциклопедическом словаре "Индуизм. Джайнизм. Сикхизм" (М., 1996, с. 194–200).

Всегда отзывчивая и готовая помочь коллегам и перенять их опыт, Марина Дмитриевна участвовала в подготовке постоянной экспозиции Центральной Азии, организации выставок искусства Ирана и Турции. Огромная работа была проделана ею и при подготовке юбилейной выставки "Мела. Традиционное искусство Индии" (1998).

Открытию постоянной экспозиции Индии в апреле 2000 года предшествовала большая работа по отбору и описанию экспонатов. По завершении ее М.Д. Горбушина стала хранителем постоянной экспозиции, а вскоре, после кончины Э.В. Ганевской, начала принимать на ответственное хранение фонд экспонатов Южной Азии. Эту работу ей не удалось завершить...

Э.В. ГАНЕВСКАЯ

МЕТАЛЛИЧЕСКАЯ СКУЛЬПТУРА НЕПАЛА 11–12 вв.

Настоящая статья является второй в цикле очерков, в которой автор предполагает проследить историю металлической скульптуры Непала от времени появления в долине Катманду первых, известных в настоящее время, памятников и вплоть до второй половины 20 в. В первой публикации, осуществленной в XXI выпуске "Научных сообщений" музея [16], рассматривался ранний период истории металлической скульптуры, хронологические рамки которого были определены 6 – концом 10 в.

Предлагаемая в данном исследовании периодизация не совпадает с пограничными датами непальской истории, соответствующими времени правления королевских династий – Личчхавов (4–9 вв.) и Тхакуров (9–12 вв.). Не совпадает она и с периодизацией в целом истории непальского искусства, представленной в данные периоды в основном каменной скульптурой¹. Так, эпоха Личчхавов, начиная со второй половины царствования династии – с 6 в., считается временем классического искусства, сопоставимой по значению для этой страны с классикой античной Греции, когда были созданы образцовые произведения и в полной мере проявился творческий дух народа, уже имевшего многовековой опыт художественной деятельности в русле развитых идеологических систем индуизма и буддизма.

В изобразительной традиции Непала время правления Тхакуров принято считать переходным от классики предшествующей эпохи к искусству средневековья, со всеми сложностями промежуточной фазы и неопределенностью общей тенденции развития. Для металлической скульптуры переходный период, по нашему мнению, сдвинут во времени к середине правления Тхакуров и начинается лишь с конца 10 – начала 11 в. Однако металлическая скульптура оказывается более активной в своей реакции на новые идеи, и к концу 12 – началу 13 в. ее хронология входит в общие рамки с хронологией всего искусства Непала.

Политическая история Тхакуров отмечена междоусобными войнами различных представителей династии друг с другом и с представителями других знатных родов, претендовавших на центральную власть в стране. Периоды стабилизации были недолги, и к концу 12 в. внутренние раздоры привели страну к упадку. Новое объединение было достигнуто с воцарением династии Маллов, знаменовавшей начало нового периода в истории страны.

Сведения о королях династии Тхакуров в большинстве своем ограничиваются одними именами, содержащимися в колофонах манускриптов, но некоторые из них удостоились особого внимания хронистов. Так, Гунакамадеви, правившему в 10 в., приписывается основание города Катманду, современной столицы Непала, осуществленное путем объединения поселений ранее существовавших в месте слияния рек Багмати и Вишнумати. Таким образом, завершилось формирование триады основных городов долины – Патана, древней столицы Личчхавов, Бхактапура, обретшего свое имя в 9 в., и Катманду. Тхакурам приписывается основание и других городов долины – Харипура и Киртипуре [11, с. 9–10]. Определяется специализация городов как культурных центров. Особое значение приобретает Патан, в котором сформировался монастырско-университетский комплекс по типу буддийских центров Северо-Восточной Индии. Его авторитет в буддийском мире возрастает в 12–13 вв., когда усиливается приток индийских беженцев из Бенгалии и Бихара, подвергшихся мусульманскому завоеванию.

Несмотря на политическую нестабильность, религиозная и культурная жизнь страны шла своим чередом. В краткой, но емкой характеристике переходного периода П. Пал отмечает: "Переходный период свидетельствует даже о более высоком подъеме духовного уровня, чем предшествующий период. Не только большое число сохранившихся книг, показывающее библиографический интерес образованных жителей долины, но и многочисленные алтари, храмы, водоемы с их богатым скульптурным оформлением, так же как прекрасное качество сохранившейся бронзы, ясно отражают экономическое процветание и щедрое патронирование художников в это время. Хотя период не был особенно плодотворен в области каменной скульптуры, но, безусловно, лучшие из сохранившихся бронз были созданы в это время" [8, с. 18].

В переходный период большое распространение получили тантрические учения с их культом женского божества – Шакти, которому отводилась более значительная роль, чем мужским божествам. Тантризм был принят как в индуистской, так и в буддийской среде, но буддийские монастыри, являвшие собой более строго организованные и подчиненные дисциплине религиозные общины, имели больше средств для распространения новых идей. К тому же буддизм укреплял свои позиции благодаря постоянным контактам с буддийскими центрами в Бихаре и Бенгалии. В Непале действовали индийские проповедники, наиболее известный среди них монах Атиша Дипанкара посетил долину в 1040 г. Вместе с тем Непал становится одним из тех мест, откуда тантризм распространяется в Тибет, что укрепляет его авторитет в соседней стране.

Об искусстве эпохи Тхакуров мы можем судить по сравнительно более широкому кругу памятников, чем о личчхавском времени. До нас

дошли крупные архитектурные памятники, сохранились произведения живописи в виде миниатюр рукописных книг 11–12 вв. Двенадцатым веком датируются несколько деревянных скульптур, вернее горельефов, выполненных на узких балках, служивших консолями. Их и сейчас можно видеть на одном из строений Патана [7].

В конце эпохи древности наметился упадок стиля каменной скульптуры, выразившийся в упрощении форм, общем утяжелении скульптурной массы. Истощение классического идеала ощущали, очевидно, и сами непальские мастера. Один из путей выхода из кризиса они видели в обращении к древним сюжетам и образам. Тенденция к архаизации значительно усложняет датировку памятников, примером чему могут служить разногласия в определении времени рельефа "Рождение Будды" из Део Патана, колеблющимся между 11 в. (М. Сингх) [13] и 10–13 вв. (П. Пал) [9, с. 2]. Между тем этот памятник имеет ключевое значение в исследовании эволюционных процессов в непальском искусстве в переходный период. Произведение, выдающееся по своим художественным достоинствам, выполнено на житейный сюжет о рождении царицей Майей чудесного ребенка, который с первых минут жизни проявляет необыкновенные качества. Для буддистов это событие имеет вселенское значение, определившее дальнейшую судьбу человечества. В то же время народная традиция и буддийская мифология наполнили рассказ о появлении на свет будущего учителя описанием конкретных жизненных чувств и переживаний участников событий, с одной стороны, и многочисленными подробностями сверхъестественного свойства, – с другой.

Воплощение этого сюжета в рельефных композициях известно со времен Гандхары. В самом Непале, в пределах его современных границ, существует храм царицы Майи в Лумбини, месте рождения Будды, в предгорьях Гималаев. В целле храма находится стела с изображением сцены рождения Будды. Рельеф сильно пострадал от времени, тем не менее различима многофигурная композиция: справа стоит царица Майя, обхватившая поднятыми вверх руками ветви дерева, слева персонаж, идентифицируемый как бог Индра, держащий в руках продолговатый предмет, соединенный с бедром царицы, – очевидно, сильно разрушенная фигурка младенца-Будды, за спиной Индры различимы еще две фигуры (боги?, сестра Майи Махапраджапати?). В верхнем регистре композиции расположен ряд фигур небожителей. Таким образом, сюжет повествовательно развернут, что в большей мере свойственно буддийским скульптурам древности, чем средневековья.

Рельеф из Део Патана, напротив, представляет только двух участников – Майю и младенца Будду. Фигуры небожителей, изливающих на новорожденного цветочный дождь, имеют стаффажный характер. Младенец стоит на невысокой лотосовой подставке, мать – в правой части

стелы, около дерева. Фигуры никак не связаны между собой. Будда идентифицируется благодаря младенческим формам тела, характерной причёске и нимбу вокруг головы; Майя – благодаря позе женщины, держащейся за ветви дерева. Сюжет распознается не через повествовательную развернутость сцены, а через иконографию персонажей. Картина на религиозный сюжет, призванная толковать события божественной истории, служить напоминанием, нравоучением, приобретает качество иконы – объекта молитвенного сосредоточения, богопочитания и медитации. Именно в иконизации религиозных сюжетов и состояла основная тенденция времени.

Эволюция религиозных учений в их средневековые формы имела своим следствием расширение пантеонов буддизма и индуизма, усложнение иконографии и культовой практики. Сложный ритуал включил в себя магические действия, в процессе которых использовались культовые предметы, произносились молитвенные тексты – *мантры* и *дхарани*, совершались установленные жесты – *мудры*, принимались соответствующие позы – *асаны*. В полном объеме обряд понимался как *садхана* – целостный комплекс действий, характер и порядок которых не мог быть нарушен. Конечной целью обряда было "вызывание" определенного персонажа пантеона, которого поклоняющийся (*садхака*) должен был увидеть во всех подробностях его иконографии и осуществить полную идентификацию себя с избранным божеством. Процесс во многом внутренний, ориентированный на повышение психофизического статуса адепта, поддерживался внешними объектами и, в первую очередь, иконными изображениями божественных персонажей. Достоверное воспроизведение иконографии единичного персонажа становится главной задачей культового изображения.

В духе новых требований в каменной скульптуре исполняются сюжеты, известные нам еще по предшествующему периоду. Меняется сама форма стел, несущих рельефные изображения, приобретая очертания широкой килевидной арки, основания становятся более массивными. На увеличившихся таким образом площадях размещаются аксессуары, имеющие символическое значение, фигуры сопутствующих персонажей, также служащие для идентификации главного божества. Одновременно усложняется и становится более обильным декор скульптурных композиций. В орнаментальном характере решаются отдельные детали изображений: оперение Гаруды, солнечного орла Вишну, хвосты фантастических существ – *киннара* и *макара*.

Вместе с тем пантеон каменной скульптуры 11–12 вв. в целом мало отличается от пантеона предшествующего периода. Лучше богатство иконографических типов этого времени представлено в миниатюрах буддийских манускриптов [4; 8, P1, P2, P3, P4, P5, с. 185-187; 14]. На узкой

полоске пальмового листа, заменявшего в то время бумагу, для миниатюры оставлялось лишь незначительное пространство – квадрат или удлинённый прямоугольник с высотой, равной ширине листа. Маленькая картинка смотрится декоративной заставкой, пересекающей горизонтальные строки текста. Однако она притягивает к себе внимание не только красочностью рисунка. Каждая миниатюра – это или единичное изображение персонажа в условном обрамлении ореолов и нимбов, или "жанровая" сцена из повествований о жизни Будды и его прежних перерождениях, из рассказов о делах подвижников веры. Первые вводят в идеальное пространство иконического изображения, вторые привлекают внимание выразительной динамикой фигур. Особо следует говорить о росписи на деревянных обложках манускриптов. На их не имеющей текста поверхности разворачиваются многофигурные композиции, выполненные, как правило, с большей тщательностью, чем в самом тексте манускрипта. Замечательна роспись на обложках манускрипта 12 в. "Праджнапарамита". На них представлено несколько персонажей пантеона, расположенных в ряд, никак не связанных между собой композиционно, но объединённых общностью иконографического сюжета: "Будда и бодхисаттвы", "Праджнапарамита и сопутствующие женские персонажи" [8, Р4, с. 198]. Подобное суммарное представление персонажей отвечает структуре живописной иконы северного буддизма, при этом единичные изображения точно соответствуют композиции фигуры главного персонажа иконы. Сама живописная икона до сих пор известна только после 12 в., однако миниатюры рукописей могут служить свидетельством уже сложившейся в это время концепции живописного медитативного образа.

В силу самого характера искусства миниатюра имела больше возможностей запечатлеть пантеон, чем любой вид скульптуры. Дошедшие до нас памятники свидетельствуют, что в 11–12 вв. непальцы были знакомы со всем составом богов ваджраяны, причем изображения божеств соответствуют иконографии, зафиксированной в двух больших сводах литургических текстов – *садхан*, составленных в 12 в. в Бихаре и Бенгалии – "Садханамаала" (более 300 *садхан*) и "Нишпанайогавали" (более 700 *садхан*).

Металлическая скульптура, естественно, не могла достигнуть такой полноты отображения пантеона, как живопись, но в 11–12 вв. она значительно прогрессивнее в этом отношении, чем каменная. В настоящей статье мы рассматриваем 48 скульптур из зарубежных собраний, известных нам по публикациям, и одну скульптуру Государственного музея Востока. Напомним, что в первой статье рассматривались 35 памятников, датированных двумя предшествующими (9–10) веками. Создается впечатление увеличения производства металлических изображений в интересующий нас период. В первой статье мы установили ряд параметров для

анализа общей картины искусства металлической скульптуры. По этим же параметрам мы будем рассматривать наш материал и в данной статье. Сохранение общей схемы облегчит сравнение двух периодов. Напомним установленные параметры:

Конфессиональная принадлежность памятников.

Круг персонажей пантеона.

Иконография.

Характерные особенности стиля.

Техника исполнения фигур и декора.

Обращаясь к анализу материала, который связан с подсчетом количества скульптур, мы отдаем себе отчет в том, что далеко не все опубликованные памятники нами учтены. Но достаточно большой подбор из 49 экспонатов и происхождение их из крупных мировых собраний должны отразить общую тенденцию. Перечень всех использованных в статье скульптур с указанием места их хранения и наиболее важных публикаций дан в Приложении (далее – Прил.), на которое делаются ссылки при упоминании памятников в тексте.

1. В группе анализируемых памятников представлены 13 индуистских скульптур, 35 буддийских, среди которых и 2 женских персонажа, называемых во всех публикациях Тарой. Отсутствуют скульптуры второстепенных персонажей, представленных в раннем периоде тремя фигурами (два Ваджрапуруши и одна коленопреклоненная фигура). Сравнительно с ранним периодом несколько возросло число индуистских скульптур. В 6–10 вв. из 67 скульптур только 8 могли быть названы индуистскими, причем они в основном датировались 9–10 вв. или рубежом 8–9 вв. Буддийских же памятников 9–10 вв. – 20. Напомним, что производство металлической литой скульптуры в Непале началось в буддийской среде [16, с. 18]. Индуистские персонажи, выполненные в этой технике, появляются на два века позже буддийских. В 10–11 вв. данная область религиозного искусства все еще не вполне освоена индуистами. Может быть, мастерство сосредотачивалось в руках буддистов, изготовлявших по заказу и индуистские скульптуры? Предположение это имеет свои основания. Известно, что практика создания изображений, принадлежащих различным конфессиям, существовала в индийских буддийских центрах. Она не противоречит и традиционной веротерпимости непальцев.

2. Более значительные изменения происходят в составе персонажей, причем буддийская группа памятников оказывается более прогрессивной и в этом отношении. Преобладают изображения будд – 12 из 35, что значительно больше, чем в предшествующий период. Однако именно на примере данной категории персонажей особенно ясно видны изменения в буддийском пантеоне: применительно к 11–12 вв. следует говорить

об изображениях не одного Будды Шакьямуни, а многих будд различных рангов.

Из 12 скульптур пять определены публикаторами как Шакьямуни (Прил. 5, 21, 22, 23, 43), а семерым даны имена Будд исповедания – Пять Татхагат (Прил. 7, 8, 28, 35, 38, 40, 47): Амиабха, Акшобхья, Вайрочана. Их идентификация в скульптуре всегда затруднена, поскольку они имеют те же мудры, что и Шакьямуни. Необходимы дополнительные признаки, одним из которых служит *ваджра* – символ Акшобхьи. Она помещена на передней стенке двух скульптур, что и позволяет определить их имена (Прил. 1, 8). Скульптура 12 в. из Музея Человека (Прил. 7) получила имя Амиабхи, т.к. имеет два стилистических аналога в других собраниях. Одинаковые по размеру и характеру изображения, эти три сидящих будды имеют различные мудры – *дхьяни* (Прил. 16), *абхая* (скульптура из Музея Человека, не публиковавшаяся) и *варада* (Прил. 17). *Варада* и *абхая* мудры часто встречаются в иконографии стоящего Будды Шакьямуни и практически не встречаются в иконографии сидящего. Поэтому сидящие Будды с *варада* и *абхая* мудрами почти безошибочно можно определить как Татхагат Амогхасиддхи и Ратнасамбхаву. Следовательно, логично предположение У. фон Шрёдера, что третья фигура из данной группы с *дхьяни* мудрой представляет Амиабху. Два других персонажа данного комплекса – Вайрочана и Акшобхья – могли быть утеряны. Таким образом, реконструируется существование в 12 в. в Непале практики изготовления группы "Пять Татхагат" в виде пяти отдельных металлических скульптур. Напомним, что пятерица Татхагат – это ядро ваджраянистского пантеона, из них по системе зависимого происхождения исходят все остальные персонажи. Наличие среди металлической скульптуры 11–12 вв. группы Пяти Татхагат – чрезвычайно важное свидетельство, указывающее на тенденцию воплощения в данном материале центральной концепции учения.

Иконография Будды в комплексе скульптур 11–12 вв. располагает уникальным произведением, представляющим Шакьямуни в окружении сцен из его земной жизни. Сюжет этот появляется в буддийском искусстве еще в первые века н.э., но он чрезвычайно редко встречается в металлической пластике (Прил. 16).

Три скульптуры в группе будд представляют "украшенные" формы Амиабхи и Вайрочаны, носящих одежды бодхисаттвы (Прил. 1, 28, 47). "Украшенные" формы Татхагат известны в искусстве Северо-Восточной Индии и означают принадлежность персонажей к двум высшим стадиям в системе *трикая* (три тела Будды): *дхармакая* – тело закона и *самбхогакая* – тело блаженства. В данном случае наиболее интересна скульптура "украшенного" Амиабхи (Прил. 1, 28). Эта форма встречается редко, т.к. ее вытесняет другая форма Амиабхи, имеющая специальное имя –

Амитаюс и почитающаяся как Будда беспредельной жизни. Различие двух форм "украшенного" Амитабхи в атрибутах, которые они держат на ладонях сложенных в *дхьяни* мудре рук, – круглая чаша для подаяния (*патра*).

К "украшенным" формам Будды относится также Ваджрасаттва, сидящий в позе *дхьяна* (Прил. 35). Положение его рук, держащих *ваджру* и колокол, характерно и для раннего периода: правая поднята к груди, левая уперта в бедро ноги. Наличие Ваджрасаттвы – еще одно свидетельство освоения непальцами важнейших теорий *ваджраяны*, нашедших отражение в пантеоне.

В группе присутствует также скульптура сидящего Майтреи в одежде Будды с жестом *дхармачакравартана*, но поза его не *праламбапада*, как в предыдущий период, а *дхьяна* (Прил. 38).

В группе бодхисаттв преобладают стоящие фигуры, из которых четыре – Падмапани и одна – Ваджрапани. Новыми персонажами являются 11-главый Авалокитешвара и Манджушри Сиддхаикавира (сидящая фигура) – оба являются тантрическими формами бодхисаттв (Прил. 27, 40, 8). К тантрическим персонажам относится и шестирукая богиня плодородия Васудхара (Прил. 14, 17, 41, 42), известная в ранний период в двух формах – четырех- и шестирукой, последняя датируется 11 в. Сохраняется в составе тантрических персонажей и богиня Чунда (Прил. 13).

Знаменательно появление среди буддийских персонажей Хеваджры – пятиглавого многорукого бога, одного из самых значительных божеств тантрического буддизма, центральной фигуры наиболее эзотерического культа. Хеваджре посвящены два произведения, стоящих на грани 12–13 вв., – *мандала-лотос*, где он представлен в центре, держащим в объятиях свою супругу в окружении восьми богинь, и отдельная фигура в позе танца (Прил. 37, 49).

Итак, в буддийской группе божеств явно преобладают тантрические персонажи (16 из 34), двое из которых – 11-главый Авалокитешвара и Хеваджра – встречаются впервые.

В составе индуистских персонажей также есть заметные изменения. Из числа старых ведических богов сохранился только Индра (Прил. 44, 48). Вишнуистские сюжеты представлены четырехруким Вишну, известным и в предшествующий период, и рельефом на пластине "Вишну Гарудасана", выполненным чеканкой (Прил. 9, 31, 36, 45). Шиваистская тематика явно преобладает в данной группе (всего пять скульптур), притом что от 9–10 вв. дошла только одна шиваистская скульптура – Ватука Бхайрава. Все пять скульптур представляют различные сюжеты: Ума Махешвара (Шива и Парвати), Шива Ардханари, Картикея (сын Шивы), Чатурмуखा-линга и одна фигура сидящего Шивы, возможно, часть композиции Ума Махешвари (Прил. 10, 11, 12, 32, 33, 34). Ни один

из этих сюжетов, кроме Чатурмухха-линги, не был известен в предшествующий период.

3. Помимо изменения состава персонажей, металлическая скульптура показывает и дальнейшее развитие иконографии в 11–12 вв. В буддийской группе весьма выразительно сокращение числа стоящих Будд (две скульптуры из тринадцати против восьми из пятнадцати в 6–10 вв.). Стоящие изображения Будды более свойственны раннему периоду не только непальской, но и индийской металлической скульптуры. Заметим, что в 9–10 вв., в конце предшествующего периода, известны только три скульптуры Будды, одна из которых – стоящая фигура. Увеличение числа скульптур Будды в 11–12 вв. можно связать с распространением пантеона ваджраяны, включающего будд различного ранга. Преобладают простые "неукрашенные" формы, но ввиду распространения теории множественности будд изображения обретают многозначность.

Между тем среди бодхисаттв преобладают стоящие фигуры (восемь из девяти), сохраняющие старую иконографию. Шесть из них (пять Падмапани и один Ваджрапани) стоят с опущенными вдоль тела руками, одна из которых показана в мудре *варада*, другая опирается об узел шарфа, завязанный на бедре. В предыдущей статье мы говорили об этой позе как о специфически непальской трактовке стоящей фигуры. Можно считать, что в иконографии сложилась устойчивая традиция. То же самое относится и к трактовке фигуры стоящего Будды с опущенной в жесте *варада* правой рукой и поднятой к плечу левой. Заметим, что традиция складывается в отношении старых, до-ваджраянистских, форм. В иконографии же новых персонажей проявляется другая тенденция – нарочито точное следование описанию облика персонажа, содержащегося в садханах и других религиозных текстах. Таково единственное в данной группе изображение сидящего бодхисаттвы – Сиддхаикавиры Манджушри, который имеет аспект *кумара* – ребенка. (Прил. 8). Персонаж скульптуры наделен детским телосложением, имеет детскую прическу и ожерелье с оберегами (когти хищной птицы или клыки хищников, которые надевались на детей). Отвечают описаниям садхан и львы на троне².

Две скульптуры 11-главого Авалокитешвары вводят в круг персонажей тантрическую форму бодхисаттвы, которой предстоит стать одним из наиболее популярных персонажей средневекового буддизма, но который в своей полной форме неизвестен в Индии. Скульптура из Музея Сиэтла, возможно, является самым ранним из известных в настоящее время скульптурным изображением 11-главого Авалокитешвары (Прил. 27).

У. фон Шрёдер и П. Пал согласны в датировке памятника 11 в. В его иконографии есть заметное отступление от классической формы – бодхисаттва имеет шесть рук вместо восьми. Один из атрибутов – *чакра*, который он держит в верхней правой руке, впоследствии переместится в

левую третью руку, а его место займут четки. Вторая скульптура, хранящаяся в частном собрании, очевидно, сделана в более позднее время, ее датировка колеблется между рубежом 11–12 и 13 вв. Скульптура имеет восемь рук, их положение соответствует классической иконографии, но расположение атрибутов в руках сохраняется то же, что и у скульптуры из Сизтла. Таким образом, две близкие по времени изготовления скульптуры показывают эволюцию иконографического типа.

С иконографической точки зрения большой интерес представляет другая скульптура буддийской группы – Васудхара 11 в. (Прил. 41). Значение ее тем более высоко, что это один из редких памятников, имеющих датирующую надпись, соответствующую 1082 г. Форма шестирукой Васудхары появляется в Непале на рубеже 8–9 вв. (скульптура, проданная на аукционе Сотби в Лондоне 13 июля 1971 г.). В композиции двух скульптур есть только одно отличие: у Васудхары 1082 г. обе главные руки опущены вниз и касаются ног, в левой руке богиня держит *амритакалашу* (украшенный бусами сосуд), в правой, показанной в мудре *варада*, – фрагмент сосуда для воды. Четыре дополнительные руки, держащие гроздь драгоценностей, рукопись, колос и делающие мудру *намаскара*, симметрично подняты вверх. У Васудхары 8–9 вв. при том же положении пяти рук левая, главная, поднята к груди. Завершенная симметрия в композиции Васудхары 1082 г. может рассматриваться как эволюция иконографии в духе иконизации образа.

Исключительная особенность Васудхары 1082 г. – шлемовидная корона с фигурами четырех Татхагат: Вайрочана надо лбом богини, Амитабха на затылке, Амогхасиддхи и Ратнасамбхава по бокам. Пятый Татхагата, Акшобхья, представлен его символом – *ваджрой*, помещенной на вершине шлемовидной короны. Подобные короны изображались на головах высших персонажей пантеона в живописи и скульптуре. Такая корона, но без фигур Татхагат, венчает голову Амитаюса на тибетской *тханке*, предположительно датированной концом 12 в. [1]. Васудхара 1082 г. дает наиболее ранний пример шлемовидной короны в скульптуре. По замечанию П. Пала, увенчание Васудхары головным убором с пютерицей Татхагат придает богине универсальный, вселенский характер [10, с. 81]. Судя по значительному числу дошедших до нас изображений богини, этот персонаж пользовался большой популярностью в Непале. Совмещая в себе черты древней богини плодородия и трансцендентной мудрости (атрибуты – колос и манускрипт) [3, с. 59–60], Васудхара соединяла древние религиозные верования с учением ваджраяны. В связи с этим ее значение в эпоху раннего средневековья могло быть особенно велико, что служит объяснением головного убора, повышающего статус данного персонажа. Васудхара не является эманацией всех Пяти Татхагат, как это характерно для ряда других персонажей, например Манджушри [2,

с. 114]. Поэтому корона не просто указывает на происхождение богини, а выступает как знак первенства среди прочих персонажей. В буддийском комплексе 11–12 вв. присутствует и реальная медная корона, использовавшаяся в религиозном ритуале (Прил. 20) [10, № 51, с. 84, 15 в.; 8, № 27, с. 106–107, 12 в.].

В индуистской группе скульптур наиболее интересна иконография шиваистских персонажей, где мы видим крайне редкое в металлической скульптуре групповое изображение "Ума-Махешвара" (Прил. 33) и двуполоую фигуру Шивы Ардханари (Прил. 10). Вишнуитские скульптуры, напротив, повторяют иконографию прошлого периода и изображают четырехрукого Вишну. Причем, как и в буддийской группе, мы видим сформировавшуюся традицию изображения старых форм персонажей пантеона.

4. Характеристика эволюции стиля за этот же период не столь однозначна. Можно выделить три тенденции: 1) архаизация, приверженность к образам, сложившимся в предшествующий период; 2) попытка воплотить новые иконографические сюжеты в соответствии со старыми образцами; 3) создание концепции нового типа антропоморфного образа божественного персонажа. Касаясь первой тенденции, П. Пал говорит о консерватизме непальского искусства [8, с. 83–84]. Однако в тенденции архаизации нельзя видеть исключительно отрицательное качество. Повторяя образы эпохи Личчхавов, непальские мастера следовали классическим нормам эпохи древности, остававшихся для них вечным идеалом, в котором выразился не только высокий подъем творческого духа народа, но и был создан собственный, отличный от индийских прообразов, тип божественного персонажа в человеческом облики. Предваряя выводы из нашего анализа, скажем, что в русле архаизации были созданы выдающиеся произведения металлической скульптуры 11–12 вв.

Вместе с тем постоянное повторение одних и тех же типов божественных персонажей создает большие трудности при датировке памятников, в частности металлической скульптуры. Учитывая эту особенность, И.Ф. Муриан предлагает рассматривать все известные памятники, помещенными в некую объемную временную схему, образованную двумя спиралями, определяющими восходящую и консервативную линии эволюции. Центр этой схемы приподнят над плоскостью, отмечая высшие достижения. Таким образом, "...все известные скульптуры будут располагаться в одном ареале времени, независимо от того, считать ли их находящимися на линии центростремительной спирали или центробежной. При такой системе понимания большой исторической эпохи, которая не имеет конкретно зафиксированной истории, окажутся выявленными и ведущие тенденции развития и общая иерархическая шкала ценностей, характеризующая культуру и искусство в целом" [19, с. 18]. Не останавливаясь на самой схеме, предложенной И.Ф. Муриан, но учитывая предложение

рассматривать материал в общем временном объеме, можно более точно определить основные тенденции развития металлической скульптуры Непала в интересующий нас период. При этом потребуются лишь незначительно изменить классификацию памятников, принятую нами в первой статье. Так, если раньше материал систематизировался по принципу композиции и основным иконографическим сюжетам, то теперь мы предлагаем сосредоточиться преимущественно на композиционном принципе: а) стоящие фигуры мирного облика – будды, бодхисаттвы, индуистские персонажи, носящие царские одежды; б) те же персонажи в сидячих позах; в) персонажи, обладающие сверхъестественным телосложением; г) божества с детским телосложением.

4а. Среди стоящих фигур персонажей мирного облика особенно много повторений скульптур эпохи Личчхавов, что вполне объяснимо. Стоящие фигуры преобладали в художественной практике классического периода. Их композиция, сам навык изображения человеческого тела в стоячей позе, с равновесным распределением скульптурной массы, были хорошо отработаны. Как уже говорилось в связи с иконографией металлической скульптуры 11–12 в., в данной группе сохраняется иконография, сложившаяся в эпоху Личчхавов, что само по себе определило основные принципы композиции. Однако внутри этой общности наблюдаются поиски различных способов трактовки канонических сюжетов.

Две скульптуры стоящего Будды обрамляют группу стоящих персонажей 11–12 вв. (Прил. 5, 23). Первая из них хранится в музее "Тибет Хауз" в Дели. П. Пал дважды отнес ее к 10 в. Однако датировка Шрёдера – 1050–1150 гг. – представляется нам более достоверной. Скульптура повторяет ранний тип, лучшим примером которого служит Будда середины 8 – середины 9 в. из частного собрания в Нью-Йорке [16, с. № 52]. Но повторяет в значительно упрощенном виде. Лаконизм моделировки переходит в отказ от внутриконтурной разработки формы. Силуэт утяжелен широкими прямыми плечами и полными ногами. Характерная для ранней непальской металлической скульптуры постановка фигуры повторена весьма формально. Как и большинство скульптур 11–12 вв., Будда утратил свой пьедестал, основанием ему служит круглый плинт, отлитый вместе с основным изображением, что обеспечивает устойчивость небольшой фигуры, несмотря на смещение центра тяжести. Последнее обстоятельство характерно для произведений 11–12 вв. Сравнительно с 9–10 вв. фигуры сильнее изгибаются в правую сторону, причем вертикальная ось проходит через внутреннюю часть правой ступни. В 9–10 вв. ось опускается между ступнями, хотя и смещаясь вправо. Заметно укорочены пропорции фигуры: центр приходится на область пупка, в то время как у аналога 10 в. центр спускается к лону.

Недостатки скульптуры рубежа 10–11 вв. преодолены в скульптуре, датируемой 12 в., – это Будда из музея Нортон Саймона (Прил. 23). Это крупное по нормам мелкой пластики произведение, имеющее в высоту 70 см, так же как и его предшественник, лишено пьедестала, но сохранило плинт, отлитый вместе с основной формой. В спокойной постановке фигуры, которую мы можем определить как поза *абханга*, излюбленная мастерами классической эпохи, соблюдено гармоничное равновесие. При легком изгибе бедер в правую сторону, основание вертикальной центральной оси лишь незначительно смещено к левой стопе. Центр фигуры проходит под перевязью нижней юбки *антаравасака*, проступающей под тканью плаща *сангхати*, т.е. пропорции Будды 12 в. более стройные, чем у Будды рубежа 10–11 вв. Вместе с тем скульптура 12 в. сохраняет характерные особенности телосложения, свойственные скульптуре 11–12 вв., но неизвестные в ранний период.

Вместо изящных фигур с покатыми плечами, плавными контурами торса и бедер, мягко очерченными на фоне полотнищ плаща, мы видим плотные широкоплечие фигуры с заметно укороченными пропорциями, тяжелыми полными ногами. Статуя имеет крупную голову с квадратными очертаниями лба и предельно схематизированные черты лица. Гладкие, лишенные внутриконтурной разработки поверхности ограничивают лишь основные формы фигуры. Их идеальную ровность оттеняют немногочисленные линии углубленного рельефа, очерчивающие края *сангхати*, лежащего правильным полукругом вокруг шеи, и три канонические складки на самой шее Будды. Уверенной рукой мастер моделирует волнистые края полотнищ плаща, почти вертикально спускающегося с широких плеч и заканчивающегося внизу мелким рюшем, намечает складки на подоле одежды, но они не передают пластику ткани. Их назначение иное: в своей застылости они лишь напоминают о движении и служат декоративно-символическим завершением композиции. Наивную конкретность образа раннего периода сменила идеальная обобщенность, а вибрирующее движение, пронизывавшее фигуры будд прошлого, – монументальная устойчивость, которая несет идею непоколебимости, являющуюся знаком нирваны и медитативного сосредоточения.

В произведении начала переходного периода наметившиеся новые черты определили пластическую слабость скульптурного решения. В конце периода те же черты обретают пластическую убедительность в адекватности воплощения религиозной идеи. Это можно видеть на примере многочисленной группы стоящих бодхисаттв, в которой соотношение архаических и новых образов примерно одинаковое.

Лучшими среди архаизированных изображений бодхисаттв являются две скульптуры Падмапани, стоящие во дворе Ква Бахал в Патане (Прил. 2, 3). Их размер, 88 и 118 см, и постановка у дверей в углах двора,

ведущих во внутренние помещения монастыря, придает им функции охранителей храма. Большой размер статуй заставляет мастера быть более внимательным к постановке и распределению масс тяжелой цельнолитой фигуры. Скульптуры составляют ансамбль с третьей, более ранней, статуей середины 9 – середины 10 в., стоящей в том же дворе монастыря [12, 80А]. Несмотря на разницу возраста в целое столетие, стилевые различия очень незначительны и заключаются в заметной формализации в передаче естественных форм, особенно лиц более поздних божественных персонажей.

Тенденция к формализации изображений особенно сильно проявляется в фигурах малых размеров. Замечательная особенность: из всех стоящих бодхисаттв только один сохранил пьедестал и ореол (Прил. 39), только одна скульптура сохранила нимб (Прил. 9). Очевидно, эти детали композиции отливались отдельно и потому легко утрачивались. Одежды, украшения и короны в принципе остаются такими же, как в предшествующий период.

Единственный имеющийся в данной группе ореол и нимб соответствует ореолу 1а в таблице № 3, составленной для предшествующего периода [16]. Сохраняется и сам тип фигуры с узким торсом, прямыми тонкими ногами и руками. Утонченность форм расширяет просветы внутри силуэта, но наружные контуры плеч и опущенных вниз рук сохраняют ту же ширину, что и у более полных фигур.

Подобная трактовка фигуры – не чисто непальское явление. Свое крайнее выражение она находит в скульптуре Ваджрапани 11–12 вв. из Западного Тибета (Музей Гиме, Париж) [12, 22Е]. В свою очередь западно-тибетские скульптуры подобного типа являются интерпретацией кашмирских образцов, где предельная стилизация фигуры Ваджрапани в сочетании с усилением декоративного начала создают пластически логичный образ. В работах непальских мастеров, напротив, заимствованный характер стилизации вступает в противоречие свойственной классической эпохе привязанности к естественным формам. Данный стиль – явно неудачный поиск новых форм, не получивший развития впоследствии.

Иная тенденция представлена двумя фигурами стоящих бодхисаттв – Авалокитешварой 12 в. из Регионального музея Лос Анджелеса и Ратнапани второй половины 11 в. из музея Нортон Саймона (Прил. 18, 25). Во многих чертах повторяя классические прототипы, скульптуры обретают монументальную устойчивость и в этом смысле аналогичны рассмотренной выше скульптуре Будды.

Стиль Авалокитешвары представлен и рядом других фигур, к сожалению, из-за качества публикации их трудно анализировать. Мы имеем в виду непальские скульптуры, стоящие на алтарях тибетских монастырей Ташилумпо и Сакья, сфотографированные в 1987 г. М. Хенссом. Скульп-

туры сохранили ореолы, их формы аналогичны ореолам раннего периода (см. табл. 2, I в. [16, с. 43]).

Для характеристики эволюции стиля непальской металлической скульптуры важно определить значение индийского влияния. Из Индии приходили новые религиозные идеи, индийские произведения искусства распространялись по всему миру, индийские металлические скульптуры находят в самых удаленных его уголках. Но, как отмечает П. Пал, ни одна металлическая скульптура не найдена в Непале [8, с. 36]. Восприняв канон и сам дух новых религиозных учений, непальцы не стали прямыми подражателями. Возможно, лучшим примером реакции мастеров долины Катманду на индийские прототипы может служить стоящий Авалокитешвара из частного собрания (Прил. 40). Образ бодхисаттвы исполнен в духе утонченного аристократизма, сочетающегося с одухотворенной просветленностью, так хорошо знакомой по памятникам знаменитого бихарского центра Куркихара. Полнота форм стоящей фигуры, разглаженность поверхности, покрытой блестящей позолотой, создают впечатление холеного юного тела в согласии с основными требованиями индийского изобразительного канона и идеалом *ваджраяны*. При этом скульптура сохраняет непальские черты лица и ряд характерных деталей декора. В данном случае постановка фигуры предельно утрирована: фигура выгибается подобно луку, причем вертикальная ось соединяет вершину композиции с большим пальцем правой ноги [15]. Опущенная вниз правая рука служит противовесом откинутому влево торсу, что сохраняет необходимый баланс в расположении скульптурных объемов. Стоящий Авалокитешвара имеет ряд соответствий среди сидящих фигур 11–12 вв., к описанию которых мы переходим.

46. В группе сидящих персонажей интересующего нас периода преобладают изображения будд различных категорий (Прил. 5, 8, 21, 22). Уже в конце предшествующего периода, в 9–10 вв., в изображениях сидящих будд исчезают черты раннего периода. Как предвестника нового стиля мы отмечали Будду 10 в. из Музея в Кливленде [12, 81E]. В 11–12 вв. этот тип становится основным типом изображения центрального персонажа пантеона и утверждается на много веков как в Непале, так и в других странах северного буддизма. Для него характерно ношение плаща перекинутым через левое плечо, с открытыми правым плечом и рукой. Ткань одежды, как правило, не имеет складок, но по ее кромке может быть нанесен узор, и край плаща, лежащий на сидении, укладывается веерообразными складками. Скульптуры имеют четкие силуэты с хорошо читаемыми мелкими деталями. Объемы разделяют широкие воздушные просветы.

С более ранними изображениями можно сравнить скульптуры будд, сидящих на прямоугольных пьедесталах-престолах (Прил. 7, 28). Их

аналогами среди скульптур 8–9 вв. можно назвать изображения сидящих персонажей в одеждах бодхисаттв с заметно утонченными торсами и тонкими удлинненными руками [см. 16, Прил. 60, 65, 31, 28]. Архаичная трактовка фигур совмещается при этом с новой формой пьедесталов. В прошлом прямоугольные пьедесталы имели только стоящие фигуры. Нововведение заключается не только в том, что пьедесталы подобного типа приданы сидящим персонажам, но и в самой их форме, имеющей вид ступенчатой прямоугольной пирамиды сложного профиля. Наряду со ступенчатыми, сохранились от предшествующего периода и прямоугольные пьедесталы с прямыми стенками (Прил. 1, 39). С прямоугольным тронем связана одна тема, которая проходит через всю последующую историю буддийской металлической скульптуры. Истоком ее, возможно, является скульптура Амитабхи из Музея изящных искусств Вирджинии (Прил. 28). Амитабха, увенчанный трехлепестковой короной, сидит в позе *дхьяна*, сложив ладони рук на скрещенных ногах. На ладонях стоит круглый сосуд. Одежда состоит из юбки, закрывающей ноги до щиколоток, и шарфа, охватывающего торс по диагонали от левого бока к правому плечу, где он завязан в узел (*вастропавита* – шарф, носимый на манер священного шнура). Украшения предельно немногочисленны – короткое ожерелье вокруг шеи, браслеты на руках около самых плеч и на запястьях. Прямоугольный пьедестал, с сидения которого спускается край покрывала. Это описание без изменений может быть отнесено к целому ряду скульптур Амитаюса, разделенных длительными временными промежутками. Отличие состоит только в форме сосуда *амритакалаша*, являющегося атрибутом Амитаюса, в то время как Амитабха несет *патру* – чашу для подаяний. Этот тип Амитаюса особенно широко известен по тонкостенным китайским скульптурам с датирующими надписями последних десятилетий 18 в.

Наиболее распространенными позами в группе сидящих персонажей остаются, как и раньше, *дхьяна* и *саттвапарьянка*, при которых ноги лежат на сидении. Вместе с тем продолжают использоваться *махараджалила* и *лалита* асаны. Сравнительно с предшествующим периодом воспроизведение этих сложных поз значительно улучшается. В положении фигур появляется та свобода, которая отвечает самому названию асан. Некоторое своеобразие *лалитасане* придают низкие лотосовые троны, характерные для 11–12 вв.: спущенная с них нога показана в сильном наклоне согнутого колена.

Сложные асаны лучше исполняются в скульптурах, наиболее полно отражающих тантрические нововведения. В этой связи следует рассмотреть два произведения: Манджушри из Регионального музея Лос-Анджелеса и Татхагату Вайрочану из частного собрания (Прил. 15, 47). У персонажей разные асаны – *дхьяна* у Вайрочаны и *лалитасана* у

Манджушри, но одинаковый жест – *дхармачакраправартана*, при котором кисти рук, поднятых к груди, образуют сложный узел из касающихся друг друга пальцев. Мудра знаменует проповедь учения ("поворот колеса учения", впервые приведенного в движение Буддой Шакьямуни). При этом каноническая композиция предполагает движение по внешнему контуру фигуры – от остроконечной прически и короны, по абрису головы и окату плеч, через излом согнутых в локтях рук к внутреннему пространству скульптуры, где на фоне груди помещается "узел" *дхармачакраправартанамудры*. Жест особенно выразителен, когда изображение не перегружено дополнительными деталями и сплетенные кисти рук имеют своим фоном гладкую поверхность груди персонажа. Именно такое решение предлагают две описываемые скульптуры. Чувствуется, что у их создателей жива была память о классических произведениях эпохи Гуптов в Индии, подобных знаменитому Будде 5 в. из Сарнатха, и о классической эпохе собственной страны.

Вместе с тем от прошлой эпохи скульптура 11–12 вв. отличается лучшей разработанностью форм. При лаконизме моделировки внутриконтурных поверхностей выявляется членение основных объемов: хорошо выраженная талия определяет границу торса и округлых бедер, руки отведены от основного объема. Малые детали – серьги, зубцы короны – четко очерчены. Разработанность форм обогащает силуэт скульптуры, особое изящество которому придают невысокие короны с четко проработанными орнаментальными деталями. Изысканность и драгоценность композиции этих изящных наверший подчеркивает инкрустация драгоценными камнями (рубины в короне Манджушри). Массивные серьги, спускаясь до самых ожерелий, не объединяют голову и плечи в единый объем, но отделенные от тонкой шеи воздушным просветом, завершают орнаментальное обрамление головы персонажа.

Мы не беремся обсуждать различия в датировке скульптур, проявляющих столь близкое сходство, но заметим, что Манджушри, датированный П. Палом 11 в. и, таким образом, представленный более ранним произведением, чем Татхагата Вайрочана 12 в., датируется У. фон Шрёдером 13 в. При всей неопределенности датировок обе скульптуры относятся к переходному периоду и представляют собой прекрасный пример гармоничного сочетания ваджраянистской концепции божественного персонажа с классической традицией в искусстве Непала.

Иную реакцию на новые идеи мы видим в двух скульптурах Индры, датируемых 12 в. (Прил. 24, 48). В обоих случаях Индра представлен в позе *махараджалила*, но трактовка ее различна. Первая скульптура воспроизводит позу "царственной непринужденности", близкой образцам индийской школы Пала-Сена. Широко разведенные колени ног, отклонившийся влево торс, наклон головы создают то ощущение свободы,

непринужденности, которое отвечает самому названию позы – "царственная". Но в отличие от индийской скульптуры, сохраняющей внутреннюю уравновешенность композиции, баланс форм Индры много сложнее и равновесие статического и динамического начал более зыбкое. Сидящий Индра откинулся влево столь сильно, что центр тяжести далеко отходит от центральной оси, и только опора на левую руку удерживает фигуру в прямом положении. Опорное значение левой руки подчеркнуто заметно выдвинутым и приподнятым плечом, упругим изгибом руки в локте. Подобная трактовка позы исключает возможность совпадения центральной оси с верхней точкой композиции – короной или навершием прически. В этом принципиальное отличие непальской композиции сидящих фигур от индийской. Однако заметим, что именно непальская трактовка *махарараджалила* и *лалита асан* получает распространение во всех остальных странах северного буддизма.

Вторая скульптура Индры отличается большей формализацией в трактовке образа. Благодаря утонченности всех объемов силуэт сильно расчленен, между его формами возникают широкие внутриконтурные просветы, нигде не происходит уплотнения скульптурной массы. В сложном переплетении отдельные части фигуры перекрывают друг друга: ладонь левой руки, опирающейся о сидение, прячется за бедром левой ноги, локоть правой руки скрыт приподнятой над сидением и согнутой в колене ногой. Взаимное пересечение разнонаправленных движений рук и ног в сочетании с прихотливым изгибом торса привносит в композицию чисто орнаментальный ритм, уподобляя изображение декоративной розетке. В согласии с общим строем произведения находится и измельченный узор украшений (короны, ожерелья, браслетов, пряжки пояса) и кокетливый узел перевязи, охватывающий талию бога.

Индра – уникальное произведение, стиль которого практически не имел продолжения в металлической скульптуре Непала. Он – одна из проб в поисках нового образа, но проба прекрасного мастера, обладавшего уникальными способностями пластического мышления в пространстве художественной культуры религиозного искусства.

В круг скульптуры 11–12 вв. входит и Локанатха из храма Золотой *вихары* в Патане (Прил. 2). Впервые для обозрения вне культового пространства он был представлен на выставке в Нью Йорке в 1964 г. В то время С. Крамриш датировала его 14 в. [6, № 20]. Однако наиболее убедительна датировка У. Фон Шрёдера – 12 в. В этом памятнике соединение классической традиции древности и средневековой концепции буддийского персонажа создает подлинно новое качество. Пластическое совершенство и адекватность зримого образа религиозной идее абсолютно.

Локанатха – "Господин мира" – является одной из тантрических форм бодхисаттвы Авалокитешвары. Святыня Золотой *вихары* пред-

ставляет его в обычном антропоморфном облике, без дополнительных рук. На тантрическую концепцию указывает лишь поза – *саттвапарьянка*, обычно принадлежащая Будде и тождественная по своему значению *дхьянасане*. *Саттвапарьянка*, при которой ноги лежат на сидении и голень левой ноги покоится на правой, создает утяжеленное, устойчивое основание скульптуры, от которого поднимается стройный торс, развивающийся в широкую грудь и широкие плечи, несущие изящную голову, увенчанную высокой прической и короной с тремя зубцами, подобными языкам пламени, устремленным вверх. Свет, падая на скульптуру, выделяет две большие чистые поверхности: высокий лоб бодхисаттвы и переданные одним объемом грудь и торс. Открытый лоб заставляет сосредоточиться на аристократически строгих чертах лица, на движении опущенных век, следуя за которым, взгляд зрителя переходит на руки, опущенные вниз. Строгую симметрию нарушают лишь жесты *варада* и *витарка* мудры, знаменующие щедрость, даяние и наставление в Учении. Их символика непосредственно указывает на главные качества бодхисаттвы – милосердие и мудрость, воплощенную в буддийской доктрине. Символика образа выражена немногочисленными средствами, но композиционное решение, пластическое совершенство скульптуры делает их предельно выразительными.

4в. Пластические средства выражения преобладают и при создании образов персонажей, наделенных сверхъестественным телосложением. Композиция многоголовых и многоруких фигур в стоячей позе сложилась в предшествующий период в основном в практике создания скульптур Вишну. В 11–12 вв. Вишну представляется в своей четырехрукой форме (Прил. 9, 31, 45). Одна скульптура имеет датирующую надпись, соответствующую (предположительно) 1052 г. Композиция прямостоящей фигуры с симметрично поднятыми и опущенными двумя парами рук остается неизменной, но в трактовке самих фигур в ряде случаев есть варианты: формы облегчаются, округлые бедра становятся не столь широкими.

Симметричное построение сохраняется даже в андрогинной фигуре Шивы Ардханаришвары, одном из шедевров переходного периода (Прил. 10). Его аналогом в каменной скульптуре можно считать рельеф на стеле в Бхактапуре "Лакшми Нараяна" – андрогином Вишну и Лакшми в космологическом аспекте бога. Рельеф отличается предельной стилизацией, превращающей фигуру в подобие геральдической композиции, членящей поверхность на сектора своими многочисленными раскинутыми в стороны руками. Тщательно проработанные атрибуты ориентируют на "прочтение" иконографического сюжета.

Медный Шива Ардханаришвара, напротив, чувственно конкретен, несмотря на сверхъестественность образа. Фигура четко разделена на две части: левая сторона женская, с женской прической, грудью, округлостью

бедер, женской одеждой и украшениями, правая – мужская со всеми необходимыми соответствиями. Однако женское начало явно преобладает в облике андроида бога, чему прежде всего способствует спокойное и нежное выражение лица. Благородной простоте композиции и моделировке ясно очерченных форм соответствует деликатное исполнение украшений, немногочисленных, но изящных. Остается непонятным, почему и в этом выдающемся по пластическим качествам произведении руки выполнены крайне условно, оставляя впечатление неумелости, невладения формой.

Буддийские персонажи, представленные в этой группе двумя скульптурами 11-главого Авалокитешвары, выполнены по тому же типу, что и индуистские многорукие фигуры (Прил. 27, 40). Пирамида из одиннадцати голов, сложенных в пять ярусов, придает ей сходство с деревом, стволом которого служит выпрямленная фигура бодхисаттвы, а разведенные в стороны шесть рук составляют нижнюю часть кроны. 11-главый Авалокитешвара из Музея искусств Сиэтла сохраняет связь с классическими образами. При всей фантастичности иконографии фигура имеет пропорции, близкие к естественным, отчего даже гиперболизированные формы (намеренно расширенные плечи, из которых исходят шесть рук) воспринимаются как признак героического характера персонажа. Пластической стройности композиции способствует ритмическая организация всех элементов с последовательным чередованием то приподнятых, то опущенных рук, свободно ниспадающих или завязанных в узлы тканей одежд, при доминирующей направленности движения вверх от ступней широко расставленных ног – до вершины многоярусной пирамиды голов.

Среди сидящих многоруких фигур главное место принадлежит Васудхаре, остающейся и в 11–12 вв. одним из самых популярных персонажей. Богиня представлена четырьмя скульптурами, одна из которых имеет датирующую надпись, соответствующую 1081 г. О ее иконографии уже говорилось, что же касается пластических качеств, то и в этом отношении она является весьма примечательным явлением в искусстве переходного периода. Скульптуре присуща экспрессия, вообще не свойственная непальским изображением спокойных форм богов. Утрированно передаются характерные особенности телосложения и иконографические признаки, что разрушает свойственную пластике соразмерность объемов. Хрупкое тело богини слишком мало для большой головы, отягощенной массивной короной, и шести больших тяжелых рук. Увлеченный подробной передачей иконографии, мастер не справился с художественными задачами. Васудхара 1081 г. служит лучшим примером того, как теоретически воспринятая новая концепция божественного персонажа не находит адекватного пластического выражения.

Другую тенденцию, позволяющую создать гармоничный образ нового типа, представляет Васудхара из Регионального музея Лос-Анджелеса. Богиня не имеет короны с фигурами Татхагат, она сохраняет основную свою функцию плодородия. В этом ключе решен и весь образ. Лицо, озаренное счастливой улыбкой, красивое полное тело дышат той естественной радостью бытия, которая заставляет вспомнить *якшини* древности. Но перед нами не древнее божество, а персонаж средневекового пантеона ваджраяны. Композиция многорукой фигуры в сложной сидячей позе отличается хорошо сбалансированным распределением скульптурной массы. Асимметричная *лалитасана* создает широкое устойчивое основание и одновременно дает начало волнообразному движению вдоль вертикальной оси от ступни правой ноги, опирающейся о маленькую лotosовую подставку, через изгиб округлого колена к гордо распрямленному торсу и склоненной вправо голове, остроконечное навершие которой заметно отклоняется от центральной оси (в противоположность индийской композиции *лалитасаны*, при которой вершина изображения лежит на оси, фиксируя и завершая вертикально направленное волнообразное движение фигуры).

При общей направленности движения вверх опущенные веки богини возвращают взгляд зрителя вниз, к лежащим на ногах ладоням главных рук, одна из которых показана в жесте милосердия и даяния (*варадамудра*), а в другой помещается сосуд для воды – атрибут ряда высших персонажей пантеона, в том числе бодхисаттв Авалокитешвары и Майтреи. Две дополнительные пары рук симметрично поднимаются вверх, определяя замкнутость пространства вокруг главных объемов. Сложная динамика форм способствует ощущению сакральной тайны, заключенной в этом образе, при видимой простоте и ясности изображения молодой красивой богини. Функция плодоносящих природных сил сливается с функцией Праджня-Мудрости, являющейся сущностью женских персонажей тантрического буддизма, усиленной в иконографии Васудхары таким атрибутом, как книга, сближающим ее с другой богиней – Праджняпарамитой, почитаемой как воплощение одного из главных буддийских сочинений. Наследие классической древности и средневековая концепция женского божества гармонично сочетаются в этом образе.

Другая скульптура из музея в Лос-Анджелесе, датируемая 12 в., представляет развитие образа в том стиле, который окажется главным направлением в последующем периоде – времени правления династии Малла. Сохраняя одухотворенную красоту своей предшественницы, Васудхара 12 в. утрачивает ясную определенность форм. На смену ей приходит избыточная пышность. Фигуру богини отягощают массивные руки, исходящие из широких плеч. В верхней части их расчленяет лишь небольшой просвет под верхней парой, согнутых в локтях рук. Вплоть до

локтей они переданы единым объемом. К левому виску богини склоняется большой цветок лотоса с лежащей на нем книгой, который держит верхняя левая рука. Но утяжеленные объемы рук не скрадывают, а скорее подчеркивают грацию позы и красоту юной богини. Изменяется характер украшений. В них преобладают упрощенные, но крупные формы, большинство из которых предназначено для вставок цветных камней.

4д. В группе скульптур 11–12 вв. только две скульптуры представляют гневного персонажа – Хеваджру, но они показывают, насколько велик прогресс непальских мастеров в освоении сложной иконографии данной категории персонажей (Прил. 37–49). Хеваджра стоит в позе танца, опираясь на одну ногу, в то время как другая поднята к лону. Воспроизведение подобной позы в упрощенном виде в скульптуре 9–10 вв. потребовало введения специальной подпорки для фигуры [10, № 25]. В 11 в. мастер воспроизводит позу в ее классической форме и делает это исключительно чисто. Конструктивную основу композиции показывает наложение соответствующей *янтры*. Лотос-мандала Хеваджры демонстрирует мастеровитость непальского художника, выполнившего технически сложную задачу.

4е. Скульптуры Сиддхаикавиры Манджушри и Картикеи служат примером фигур с детскими пропорциями – увеличенной головой и полным телом. По пропорциям они близки фигурам устрашающих демонических персонажей, однако персонажи в аспекте *кумара* имеют мирный облик. Вообще детское телосложение редко изображается в металлической скульптуре стран северного буддизма. Появление подобных фигур в Непале в 11–12 вв. по-своему характеризует этот период, как время начального освоения средневековых пантеонов.

5. Техника исполнения скульптур в 11–12 вв. получила известное развитие, но состав сплава – почти чистая медь, – остался прежним. Новостью является отдельная отливка ряда элементов – ореолов, нимбов, пьедесталов, скреплявшихся затем механическим путем: укреплением на штырях с расчеканкой их концов. Упрощая задачу литья сложной формы, подобный прием позволял детализировать орнаментацию скульптур. Но отдельная отливка не вытеснила полностью одновременного литья всей композиции как цельного предмета. Участились случаи литья с полостью внутри фигуры. К сожалению, в публикациях не указываются размер и форма полости.

В наружной обработке сохраняется шлифовка поверхности, придающая ей атласный блеск, но все чаще применяется позолота, становящаяся со временем одним из главных признаков непальской работы. В декорировке применяются вставки цветных камней, но ничего неизвестно о росписи скульптур.

В трансформации культового изображения большую роль играют отдельные компоненты обрамления и декора. В совокупности они составляют целостную систему иконографических признаков, раскрывающих идею и сюжет изображения, а также признаков стилизованных, непосредственно входящих в общий художественный строй произведения. С формальной точки зрения элементы обрамления и декора служат дополнительными средствами атрибуции и датировки памятников³.

Завершая очерк металлической скульптуры 11–12 вв., мы можем отметить основные особенности периода. В это время динамического развития пантеона и иконографии искусство решало задачи адекватного пластического выражения новых идей, привнесенных в религиозные системы страны тантрическими учениями. Достижения классической древности остаются общей базой творческих поисков, но при этом одни мастера близки к повторению классических образцов, другие их преобразуют. Преобразование в свою очередь происходит в духе стилизации и формализации обликов персонажей, в отступлении от конкретности классического периода. Первое направление – архаизирующее, второе – новаторское. И в том и другом направлении есть свои шедевры и свои неудачи. Их объединяет одно очень важное качество – преобладание пластических выразительных средств над условно-знаковыми, что позволяет рассматривать искусство этого времени как искусство ранне-средневекового периода.

Это время богато выдающимися произведениями, подлинными шедеврами металлической литой пластики, но именно на их примерах видно, что единый стиль еще не сложился. Процессы, происходившие в переходный период, в эпоху поисков и проб, действительно можно представить в виде схемы, предложенной И.Ф. Муриан. Внутри него трудно выявить единую эволюционную линию, произведения существуют в едином временном объеме. На рубеже его появляются произведения, которые в перспективе дальнейшего развития металлической скульптуры распознаются как предвестники нового единого стиля.

ПРИМЕЧАНИЯ

³ Здесь и далее автор статьи имеет в виду работы И.Ф. Муриан, где история непальского искусства рассматривается в рамках разработанной самой исследовательницей хронологической системы [18; 19]. Э.В. Ганевская была в целом хорошо знакома с концепциями и рукописью монографии "Искусство Непала" И.Ф. Муриан, которая вышла в свет уже после кончины Э.В. Ганевской (*Прим. ред.*).

- ² Сравните: Сидхаикавира Манджуши (ГМВ № 9517 I) при взрослом телосложении носит детские украшения.
- ³ В первой статье этого цикла [16] приведены описания и даны прорисовки основных типов компонентов обрамления и декора скульптур 6–10 вв. В настоящей статье в том же порядке даны характерные элементы скульптурных композиций 11–12 вв., сохранена та же нумерация таблиц для облегчения ориентации в материале, но к каждому номеру прибавлен индекс "2", указывающий на отношение данных таблиц ко второй статье: 1/2 – Пьедесталы; 2/2 – Нимбы; 3/2 – Ореолы; 4/2 – Одежда и священный шнур; 5/2 – Короны и головные уборы (вводится впервые). Таким образом, продолжают типологические ряды, начало которых было зафиксировано в первой статье. (К сожалению, эти таблицы в рукописях Э.В. Ганевской не сохранились и поэтому не вошли в настоящую публикацию. – Прим. ред.)

ПРИЛОЖЕНИЕ

**Список скульптур 11–12 вв.
в собрании ГМВ и зарубежных коллекциях***

Государственный музей Востока. Москва

1. Амитабха (Амитаюс?). 11 в. В. 12 см (инв. № 5169 I).

Монастыри Непала

2. Локанатха. 12 в. В. 91 см. Золотая вихара. Патан [Ш–84 В].
3. Падмапани. 10–11 вв. В. 88 см. Ква бахал, Патан [Ш–86 А].
4. Падмапани. 11–12 вв. В. 118 см. Ква бахал, Патан [Ш–86 В].

Музей Тибет Хауза. Дели

5. Шакьямуни. 11–12 вв. В (?) [Ш–86 D].
6. Падмапани. 11–12 вв. [Ш–86 С].

Музей Человека. Париж

7. Амитабха. 12 в. В. 11,5 см [Ш–85 А].
8. Сидхаикавира Манджушри. 10–11 вв. В. 16,7 см [Ш–85 D].

Художественный музей. Кливленд

9. Вишну. 10–11 вв. В. 20,3 см [Ш–83 А].

Региональный музей. Лос-Анджелес

10. Ардханаришвара. 11–12 вв. В. 83,8 см [Ш–86 G].
11. Шива. 12 в. В. 42 см [Ш–88 D].
12. Дурга. 1090 г. В. 24,1 см [8, с. 17].
13. Чунда. 11 в. В. 9,5 см [8, с. 17].
14. Васудхара. 11 в. В. 48,3 см [8, с. 21].
15. Манджушри. 11 в. В. 17,2 см [8, с. 22].
16. Шакьямуни с житийными сценами. 12 в. В. 26,7 см [8, с. 23].
17. Васудхара. 12 в. В. 15,3 см [8, с. 24].
18. Авалокитешвара. 12 в. В. 27,3 см [8, с. 25].
19. Тара. 12 в. В. 19 см [8, с. 26].
20. Ритуальная корона. 12 в. В. 28 см [8, с. 27].
21. Будда с патрой. 11–13 вв. В. 11,7 см [8, с. 28].

Музей Нортон Саймона. Лос-Анджелес

22. Шакьямуни. 12 в. В. 35 см [Ш–87 D].
23. Шакьямуни. 12 в. В. 70 см [5, с. 56, рис. 3].
24. Индра. 12 в. В. 40,9 см [5, с. 56, рис. 8].
25. Ратнапани. 12 в. В. 43,2 см [5, с. 56, рис. 7].

* В списке указаны скульптуры, исследуемые в данной статье. Большинство их опубликовано в книге У. фон Шрёдера "Индо-тибетская бронза" [12], что обозначено шифром "Ш" и номером данного памятника в публикации, типа "84 В" – [Ш–84 В].

Художественный музей. Цинциннати

26. Падмапани. 11–12 вв. В. 63 см [Ш-86 E].

Художественный музей. Сиэтл

27. Одиннадцатиглавый Авалокитешвара. 11 в. В. 49 см [9, с. 89, № 61].

Музей изящных искусств Вирджинии. Ричмонд. США

28. Амитабха. 11 в. В. 12 см [Ш-85 C].

Музей Неварка. США

29. Тара. 11–12 вв. В. 20,6 см [Ш-86 H].

Паназиатская коллекция. США

30. Падмапани. 11 в. В. 29,2 см [Ш-83 G].

Коллекция С. Эйленберга

31. Вишну. 11–12 вв. В. 15 см.

32. Чатурмуха-линга. 1045 г. В. 25,5 см [Ш-83 F].

33. Ума-Махешвара. 11 в. В. 25,5 см [Ш-84 A].

34. Карттикея. 11 в. В. 13,7 см [Ш-84 G].

Коллекция Зиммермана. США

35. Ваджрасаттва. 11 в. В. 15,8 см [Ш-85 E].

36. Вишну Гарудасана. 1045 г. В. 12,7 см [Ш-83 F].

37. Мандала – лотос Хеваджры. В. с поднятыми лепестками 22,6 см [8, с. 48, кат. № 30].

Частные коллекции

38. Будда Майтрея. 11 в. В. 10,3 см [Ш-84 D].

39. Акшобхья. 11 в. В. 20,2 см [Ш-85 B].

40. Одиннадцатиглавый Авалокитешвара. 11–12 вв. В. 30,8 см [Ш-86 D].

41. Васудхара. 1081/1082 г. В. 21,6 см [Ш-85 E].

42. Васудхара. 11–12 вв. В. 15,2 см [Ш-84 F].

43. Шакьямуни. 11 в. В. 8 см [Ш-84 C].

44. Индра. 12 в. В. 11 см. [Ш-84 E].

45. Вишну. 1052 г. В. (?) [Ш-83 C].

46. Ваджрапани. 11 в. В. 35,5 см [Ш-83 D].

47. Вайрочана. 12 в. В. 30 см [Ш-87 F].

48. Индра. 12 в. В. 25 см [Ш-87 E].

49. Хеваджра. 12–13 вв. В. ок. 20 см [9, с. 49, № 30].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Beguin. Dieux et demons de l'Himalaya. Paris, 1977.
2. Bhattacharyya B. The Indian Buddhist Iconography. Calcutta, 1958.
3. Bhattacharyya D.C. Studies in Buddhist Iconography. New Delhi, 1978.
4. Das Gupta R. Nepalese Miniature. Varanasi, 1968.
5. Fisher R.E. Art from the Himalaeas. Norton Simon Museum. Pasadena, 1988.
6. Kramrisch S. The Art of Nepal. N. Y., 1964.
7. Macdonald A.W., Stahl A.V. Newar Art. New Delhi, Bombay, Calcutta, 1979.
8. Pal P. Art of Nepal. A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection. Berkeley, Los Angeles, L., 1985.
9. Pal P. The Arts of Nepal. Leiden-Köln, 1974.
10. Pal P. Where gods are young. N. Y., 1975.
11. Rorn N. The traditional Architecture of the Kathmandu valley. Kathmandu, 1976.
12. Shroeder U., von. Indo-Tibetan Bronzes. Hongkong, 1981.
13. Singh M. L'art de l'Himalaya. UNESCO, 1968.
14. Tucci G. Tibetan painted scrolls. V. 1. Roma: La Liberia Dello Santo, 1949.
15. Ганевская Э.В. Опыт анализа композиции буддийской металлической скульптуры с применением янтр из трактата "Шильпапракаша". – Научные сообщения ГМИНВ. Вып. XIX. М., 1998, с. 24–36.
16. Ганевская Э.В. Ранняя металлическая скульптура Непала VI–X вв. – Научные сообщения ГМВ. Вып. XXI. М., 1994, с. 14–44.
17. Ганевская Э.В. Металлическая скульптура Непала и северобуддийская художественная традиция. – Культура Непала. Традиции и современность. М., 2001, с. 172–195.
18. Муриан И.Ф. Искусство Непала. М., 2000.
19. Муриан И.Ф. О применении термина "классика" к искусству Востока (на примере искусства Непала и Индонезии). – Искусство Востока. Проблемы эстетического своеобразия. СПб, 1997, с. 7–27.

М.Д. Горбушина

ДВЕ ИПОСТАСИ ДЭВИ НА РИТУАЛЬНЫХ ПАННО ИЗ СОБРАНИЯ ГМВ

Данная статья посвящена изучению панно с персонажами тантрического пантеона. В 1982 г. Государственным музеем Востока были получены от экспедиционно-упаковочного комбината по международным и междугородним перевозкам 65 измятых хлопчатобумажных полотен (размером приблизительно 120 x 90 см), забытых в фургоне. В центре каждого полотна помещена фигура, занимающая две трети его площади. Дополнением к ней выступают небольшие изображения и санскритские надписи. Внимание сотрудников музея привлекли отдельные сюжеты, запечатленные на панно, однако систематического исследования их не проводилось, и до 1993 г. этот материал, представляющий несомненный научный интерес для изучающих историю, религию и искусство Индии, не был обработан.

В ходе работы с коллекцией выяснилось, что находящиеся в ней полотна являются предметами тантрического культа, в связи с чем возник широкий круг вопросов: время возникновения тантризма, особенности его развития, взаимопроникновения и взаимовлияния различных религиозно-философских систем и национальных культур, своеобразие ритуальной практики. Детальный анализ сюжетов, выявление иконографических особенностей, перевод надписей, поиск аналогов музейным панно, думается, помогут найти ответы на многие из поставленных вопросов. Научная обработка этого материала приобретает особое значение, если вспомнить, что в нашей науке не обращались к серьезному изучению тантризма. Исследование этого направления индуизма сопряжено с большими трудностями, связанными главным образом с закрытостью значительной части литературы и ритуальных процедур от непосвященных.

При работе с коллекцией возникли и специфические трудности, определенные нечетким написанием санскритских знаков, затрудняющим их прочтение, идентификацию и выяснение письменного источника. Принимая во внимание многослойный характер коллекции, множество проблем, которые необходимо решить в ходе ее исследования, целесообразно провести ее поэтапное изучение.

На первом этапе важно определить, что собственно представляют собой эти панно и каким образом используются в ритуалах тантризма. Данная статья посвящена именно этой теме, все остальные проблемы

остались пока за ее пределами. Чтобы ответить на поставленный вопрос, автор выбрал для исследования два типа изображения Дэви – главной тантрической богини, образ которой запечатлен на десяти ритуальных полотнах из музейной коллекции. Эти произведения, как и все остальные панно коллекции, выполнены по одной композиционной схеме и в идентичной технике – росписью клеевыми красками по ткани.

Особенности иконографии, анализ санскритских надписей и многочисленные геометрические фигуры, как уже говорилось, свидетельствуют о тантрическом происхождении изображений. Тантризм – течение в индуизме, адепты которого преследуют те же цели, что и другие религиозные направления, выраженных в понятиях *дхарма*, *артха*, *кама* и *мокша*¹, но пользуются для достижения их особой практикой, основанной на технике медитации и концентрации.

Истоки этого течения индуизма следует искать в индской цивилизации, оставившей нам многочисленные изображения богинь плодородия. Различные обряды, связанные со стимулированием плодородия, отличающиеся друг от друга по форме, исполняются до сих пор в различных уголках земли. Этим обрядам свойственны черты примитивной магии, их вдохновляют архаические представления, отличает подчас грубая эротика. В рамках тантризма эти представления получили оформление в виде религиозно-философской системы, "исключительно сложной и детальнейше разработанной", основанной на "натурфилософских, физиологических и психофизиологических" знаниях, "более или менее связанных с культовой практикой", как отметил А.М. Пятигорский [16, с. 162].

Предлагаемый анализ изображений богини Дэви поможет определить место подобных культовых предметов в тантрическом ритуале. Первый иконографический тип представлен на панно (инв. № 7179 II, 7180 II, 7181 II, 7182 II, 7183 II), где изображена стоящая фронтально юная девушка. Ее крепкая, упругая грудь обнажена. Руки свободно спускаются вдоль туловища, на раскрытых ладонях написаны санскритские знаки. Длинная юбка коричневого цвета с золотистой каймой доходит до щиколоток. Черной тушью обозначены горизонтальные складки на бедрах и вертикальные спереди. На теле девушки вдоль позвоночника выделены чакры, вихревые энергетические центры.

В тех тантрических текстах, в которых даны карты с обозначением таких чакр, рассказывается о физических и эмоциональных ощущениях людей, чувствующих их. Как правило, описывается семь чакр: 1) *муладхара* – корневая, 2) *свадхистана* – генитальная, 3) *манипура* – пупочная, 4) *анахата* – сердечная, 5) *вишуддха* – горловая, 6) *аджна* – межбровная, 7) *сахасрара* – коронная [2, с. 91]. В музейных композициях чакры, отмеченные вдоль позвоночника богини, помещены в круглые большие медальоны: снизу вверх изображены Ганеша, Вишну, влюблен-

ная пара, три медальона меньшего размера закрашены зеленой или бронзовой краской, черной тушью, и в них написаны санскритские знаки. Ганеша отмечает место *муладхара*, Вишну – *свадхистана*, влюбленная пара – *манипура*². Кроме того, изображения божеств в чакрах показывают, что энергетические центры раскрыты. Зеленые или бронзовые медальоны меньшего размера отмечают, что *анахата*, *вишуддха* и менее значимые чакры закрыты³. Белая точка между бровями указывает, где расположена закрытая *аджна* чakra. Голова девушки увенчана розовым лотосом со множеством лепестков, в середине которого помещена бронзовая корона. Это *сахасрара* чakra. Изображение представляет состояние *кундалини*, созидательной энергии, причем особого рода, которое символизирует змея, свернувшаяся в три с половиной кольца в основании позвоночного столба [12, с. 249–250; 6, с. 152–155]. Изображения божеств в чакрах показывают ее движение из *муладхара* в *сахасрара*. *Кундалини* сохраняет сексуальность в виде энергии, не дает жизненной силе превратиться в грубое семя, спустившись вниз, поднимает ее вверх и превращает в источник духовной энергии. Это происходит, когда *кундалини* проснется и поднимется вверх по *сушумне*, центральному каналу, находящемуся в позвоночнике. В *сахасрара* она соединяется с Шивой, достигает состояния, при котором тело становится неподвластно старению.

Представленное изображение девушки называется "Канья", в переводе с санскрита "дева" (то же, что и "Кумари"), о чем свидетельствуют надписи на санскрите, сделанные в нижней части полотна. Особенно широко распространен культ богини-девушки в Бенгалии, где ежегодно отмечают праздник Кумари [4, с. 361–362].

Надписи на санскрите окружают фигуру богини со всех сторон. В каждом из верхних углов полотна помещено по два архитектурных сооружения, напоминающих алтари Шивы⁴. Внизу изображено шесть таких сооружений, по три с каждой стороны, между ними две диаграммы, янтры в форме квадратов. Вверху рядом с изображениями алтарей имеются две янтры, представляющие собой ромбы, вписанные в квадраты. Под правой из янтр вычерчена еще одна янтра: большой прямоугольник, в нем четырехлепестковый лотос. Ниже профильное изображение мужчины, сидящего в йогической позе в длинном зеленом одеянии. Вокруг перечисленных фигур имеются надписи на санскрите.

На панно (инв. № 7201 II, 7200 II, 7199 II, 7198 II, 7197 II) запечатлена другая ипостась богини Дэви в виде фронтально стоящей четырехрукой демоницы. Ее три страшных глаза злобно сверкают, в раскрытом рте видны два мощных белых клыка. Ее головным убором являются семь змей, обвивающих голову кольцами. Из-под змеиных колец высовываются два больших ослиных уха, в которых сверкают круглые

серьги. Богиня одета в юбку из отрубленных человеческих рук, схваченную бронзовым поясом. В верхней правой руке она держит четырехгранный кинжал, в нижней правой – чашу с кровью. В верхней левой руке богиня сжимает изогнутый нож, в нижней находится отрубленная голова. Богиня стоит на обнаженных телах мужчины и женщины, лежащих на костях-поленях, охваченных пламенем. Ряд надписей свидетельствует, что перед нами Кали, олицетворяющая губительный аспект божественной энергии Дэви.

Культ Кали восходит к неарийским традициям, связан с кровавыми жертвоприношениями [14, с. 615]. В конце кальпы⁵ Кали уничтожает мир, окутывая его тьмой, и таким образом содействует рождению нового Брахмы и обновлению мира. Кали как победительницу демонов и могущественную богиню особенно почитают в Бенгалии, где находится главный из посвященных ей храмов – Калигхат [13, с. 269]. Богине приписывали обладание сверхъестественной силой, среди ее адептов было немало одаренных людей. Согласно легенде, Калидаса (санскрит. "раб Кали"), великий поэт и драматург древней Индии, был обязан ей своим талантом [19, с. 45–47].

Изображение Кали, описанное выше, окружают многочисленные янтры и надписи на санскрите. Слева от богини вычерчены янтры, имеющие форму прямоугольников. Верхний и нижний прямоугольники разделены диагоналями на треугольники. Два средних разделены вертикальными линиями на несколько равных частей. Две янтры, расположенные справа, тоже имеют форму прямоугольников. Нижний из них вертикальной линией делится на два квадрата, верхний разделен тремя вертикальными линиями на четыре прямоугольника. Янтра может служить для обозначения божества или какого-либо его аспекта или являться своеобразной схемой, помогающей освоить и усилить процессы внутренней концентрации и медитации. Для обращения к каждому божеству существует определенная янтра [12, с. 412–413].

Канья и Кали являются благим и гневным аспектами Дэви, богини-матери, супруги Шивы. Культ Дэви, как и культ Шивы, уходит своими корнями в доведийские времена, относится к глубокой архаике и имеет неарийское происхождение [15, с. 13–35]. Женские персонажи эпохи Вед, как правило, маловыразительны и не обладают божественным могуществом в полной мере. В индуистский пантеон Дэви вошла как супруга Шивы позже, в период пуран. При этом архаические черты ее образа, свойственные доарийскому субстрату, проявились достаточно ясно. Образ великой богини вобрал в себя множество богинь-матерей, от персонажей высокой жреческой религии до народных сельских культов. В раннем средневековье складывается представление о богине как о *шакти* – энергии мужского божества и подлинной основе его могущества.

С понятием шакти связано положение тантризма об особой роли женщины как одного из важнейших энергетических источников, подобных Земле, которая кормит, согревает, дарит покой и безопасность, но может и проявить враждебность, в зависимости от того, какой аспект ее энергии, благой или губительный, проявляется [10, с. 167–168]. В благом аспекте земля дарит людям свои плоды и свое богатство. Губительный аспект земной энергии представляют землетрясения, ураганы, засухи, наводнения, бури.

Энергия не покидает женщину в течение всей ее жизни, но в зависимости от возрастных и физиологических особенностей женщины и от ее брачного статуса может измениться ее заряд. В жизни женщины возможны шесть энергетических состояний [8, с. 74]. В тот период, когда девочка превращается в девушку, несмотря на неустойчивый, капризный характер, женщина обладает благоприятной энергией, ее отождествляют с богиней, относящейся к классу *амма* – "мать". Родившая детей вне брака становится после смерти блуждающим духом, который причиняет людям вред. Самой благоприятной энергией обладает замужняя женщина, мать семейства. Ее уподобляют богине Лакшми. Она продолжает заботиться о процветании своей семьи и после смерти. Неблагоприятная энергия может исходить от бесплодной женщины. Эта вредоносная энергия мешает всякому проявлению плодородия даже после смерти ее носительницы. Крайне неблагоприятна энергия женщины, умершей во время беременности или при рождении ребенка, особенно для беременных женщин и рожениц. Наконец, последнее энергетическое состояние, "самое неблагоприятное из всех неблагоприятных вещей" – положение вдовы [8, с. 75].

В зависимости от характера энергии женщина приравнивается к различным существам: к великой богине, к демону-духу. Эти представления нашли свое выражение при формировании культа Дэви, богини-матери, супруги Шивы, в виде многочисленных ипостасей, две из которых – Канья и Кали – получили соответствующую, описанную выше, иконографическую разработку в композициях ритуальных панно.

Формирование основных постулатов и образов индуизма происходило при непосредственном участии интуитивного знания психологии и физиологии человека. Наиболее наглядно это отражает тантризм. Точность тантрических представлений, характеристик и образов в настоящее время подтверждают данные различных наук. Особенно ценны в этом отношении достижения психиатрии⁶.

С представлением об энергетических изменениях в человеческом теле связано детальное отождествление элементов микрокосмоса (человека) и макрокосмоса (вселенной) [12, с. 412–413]. Любое событие в жизни человека проецировалось на окружающий его мир. И наоборот, все

возможные изменения в мире влияли на судьбу человека. Сохранению мирового порядка и благополучия человека должен был содействовать ритуал. Тантрические ритуалы имеют определенное символическое значение, но главная их задача, о которой было сказано выше, достигается благодаря формированию особого отношения к времени, абстракции и универсальности⁷.

В тантрическом ритуале прибегают к разнообразным техникам, использующим свойства звука (мантры) и формы (янтры), психо-физические позы и жесты (ньяса и мудра), контроль дыхания (пранаяма), сексуально-йогическую практику (асана), концентрацию (дхьяна), а также жертвоприношения цветов, благовоний. Различаются внешние и внутренние формы ритуала [12, с. 413]. Внешние символы, такие как янтра, ньяса, мудра или жертвоприношение, действуют во внешнем ритуале.

Во внутреннем (ментальном) ритуале количество символов неограниченно. По мере приближения к конечным целям ритуальных практик и ускорения воздействия скрытых сил на человеческий организм тантрическая практика изменяется. Благодаря очищению, использованию определенных поз, соответствующих мантр тело переходит от инертного состояния к "космическому очищению".

Адепт может принять участие в тантрическом ритуале в полном объеме, только приняв *дикшу*, посвящение. Учитель выбирает день и час для посвящения по гороскопу соискателя, он же находит божество или аспект божества, совместимый с личностью соискателя [5, с. 128–131]. При этом произносят мантру: "Агнир ити бхасма вайур ити бхасмавайур ити бхасма джалам ити бхасма стхалам ити бхасма вйомети бхасма дева бхасма ришайо бхасма" (Пепел – это огонь, воздух, земля, вода и эфир; пепел – это все боги и *риши*) [5, с. 126]. Незнающие эти мантры могут произносить мантру "Ом намах шивайя" (Ом, поклонение Шиве). Затем произносят молитву "Панчаратна-шаранагами-пранама" (Молитва пяти прибежищ) и кланяются. После этого садятся лицом к алтарю и приступают к очищению рта. В правую руку берут пучок травы *куша* (трава, относящаяся к роду осоковых) или ложечку и трижды окропляют священной водой левую руку, затем перекладывают предметы в другую руку и окропляют державшую их. После стряхивают воду с рук. Далее снова трижды брызгают водой на правую ладонь и выпивают ее, произнося мантру: "Ом аматайя сваха" (Да будет благо сущности Атмана). Затем надо налить немного воды и выпить с мантрой: "Ом шактиттатвайя" (Да будет благо сущности Шакти), после чего снова наливают немного воды и выпивают с мантрой "Ом шиватайя сваха" (Да будет благо сущности Шивы). Наконец, следует в очередной раз окропить правую руку и стряхнуть с себя воду. Потом, взяв пучок травы *куша* в правую руку, окропить священной водой пространство вокруг себя, алтаря и

предлагаемых предметов, разбрызгивая воду с мантрой: "*Ом апавтарх павимо ва сарвастхам гатопи ва йах смарет пундарикакшам са бхай-абйантарах шучих ом пундарикшах пунату*" (Все нечистое, что видится таковым вокруг, повсюду, куда падает взор, – внутри и снаружи, – да очистится! Да станет все очищенным!). Для поклонения необходимо иметь следующий набор ритуальных предметов: поднос, на который ставят сосуд с водой, кладут ватный тампончик или кусочек ткани, смоченный душистым веществом, свежие цветы без стеблей, благовонные палочки, небольшой масляный светильник и тарелочку со свежей пищей. Антропоморфные изображения Ганеши, Шивы, богини-матери могут располагаться за лингамом, но необязательно. Кроме того, для ритуала необходимы *гханта* (небольшой колокольчик с ручкой), сосуд с *вибхути* (священным пеплом), а также сосуд с предварительно освященной возлиянием на Шивалингам водой.

Итак, пространство очищено и все готово для поклонения, трижды поют "Ом", затем мантру полноты, затем мантру учителей, мантру Шивы, мантру Рудры и произносят созерцательную мантру, мысленно представляя Шиву и Шакти. Затем мысленно Шиву и Шакти переносят в объект поклонения, Шивалингам, с соответствующей мантрой. После этого приносят пять даров, символизирующих весь мир, состоящий из пяти элементов (земли, воды, огня, воздуха и эфира). Сначала на лингам льют воду с мантрой: "*Ом намах шивайя джаласнанам самарпайами*" (Ом, поклонение Шиве! Предлагаю воду!). Возлияние символизирует истечение животворящего семени Бога Отца, оплодотворяющего лоно Богини Матери. Затем предлагают *гандха*, благовонное масло, смазывая им лингам. Действие производят с мантрой: "*Ом намах шивайя гандхам самарпайами*" (Ом... Предлагаю *гандху*). Цветы сыплют на шивалингам с мантрой: "*Ом намах шивайя пушпани самарпайами*" (Ом... Предлагаю цветы). Благовония зажигают от светильника, горящего на алтаре, и делают ими несколько круговых движений по часовой стрелке вокруг лингама с мантрой: "*Ом намах шивайя дхупам самарпайами*" (Ом... Предлагаю благовония), после чего устанавливают их в держателях. В завершение предлагают пищу. Поднося пищу, кланяются и произносят мантру: "*Ом намах шивайя прасида*" (Ом, поклонение Шиве! Помилуй, о боже!). Затем трижды произносят "Ом".

Таким образом, тантрический ритуал, относящийся к классу обрядов *пуджа* (поклонение), состоит из службы перед символическим изображением божества, приношения фруктов и цветов, услаждения божества благовониями, обращения к божеству посредством определенных ритуальных действий и мантр.

Считается, что мантры обладают особой силой. Повторение мантр приводит к особым духовным и магическим результатам [18, с. 13–143].

Древнейшими мантрами являются поэтические отрывки из Вед. Поздний индуизм знает множество мантр разной длины, цели, устройства. Все мантры можно разделить на два главных класса. Первый включает все мантры, требующие передачи-посвящения. Во второй входят мантры, имеющие силу и без такой передачи, но требующие тщательного воспроизведения звучания, например, важнейшая краткая индуистская мантра "Ом", главная шиваитская мантра "*Ом намах шивайа*". Особый класс мантр составляют *биджа-мантры* ("семенные мантры"), т.е. священные слоги, которые, будучи помещены воображением в теле, разворачивают образы божеств. Со звуком мантры связана старейшая и, пожалуй, самая популярная практика концентрации. В слове-ядре мантры, как утверждают, заключены звуковые вибрации. Тантризм развил систему звукового равновесия, в которой, изменяясь от простого к сложному, "фонетические элементы" и "ударения", усиливаясь, воздействуют на психику человека. Мантры читали вслух и "про себя", их разделяют на "мужские" и "женские", а также среднего рода [12, с. 262]. Сила мантры сокрыта в модели ее звуковых волн и в структуре ее собственной интонации. Каждое божество имеет собственную *биджа-мантру*. Самым могущественным из всех звуков считается "Ом" (аум). Его называют источником всех мантр [5, с. 128–131].

Большая часть многочисленных санскритских надписей вокруг изображений Кали и Каньи по строению фразы и лексическому составу могут быть отнесены к мантрам. Сказать о них больше на первом этапе работы с текстом затруднительно. Поскольку обычно подобные тексты имеют три уровня толкования: непосредственная интерпретация текста, пословное объяснение специфических и сопутствующих значений и посвящений, наконец, инициация, при которой дают все возможные объяснения, помогающие постигнуть сокровенное учение, дающее ученику возможность реализовать в себе божественную природу [11, с. 24].

Ритуальные тексты уже в 17 в. обильно иллюстрировались, предполагалось, что образы, запечатленные на бумаге, возникли перед художниками-йогинами при чтении текста [5, с. 103–105].

С предметами ритуала, как правило, совершают определенные действия: омывают, кормят, украшают и т.д. Изображения тантрических персонажей оказывают помощь адептам на начальных этапах, когда верующим трудно представить божество ментально. Они выполняют роль проводника в ритуале, столь необходимого на первых порах, когда до выполнения сакральных действий ментально еще далеко и адепт нуждается во внешнем подкреплении внутренних процессов.

Таким образом, исследуемые панно не занимают строго определенного места в ритуальной практике, время их использования адепты определяют в соответствии со своими ощущениями.

Назначение панно повлияло на выбор тематики и композиции: центральная фронтально стоящая фигура, являясь одним из главных божеств тантрической мифологии, выступает основным объектом поклонения и медитации, а написанные на полотне мантры, вычерченные янтры и другие небольшие изображения оказывают помощь в исполнении ритуала.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Артха* – польза, материальная, одна из "трех целей человечества" (*триварга*) наряду с *дхармой* и *камой*. *Дхарма* – одно из важнейших понятий индийской философии и культуры, рассматривается как совокупность установленных правил, соблюдение которых является необходимым условием поддержания космического порядка. *Кама* – желание, чувственная страсть, наслаждение, одна из "трех целей человека". *Мокша* – освобождение.
- ² Божества и их расположение в чакрах соответствует описанию, данному М. Кханна [3 с. 127].
- ³ Медальоны меньшего размера отмечают места расположения чакр, о которых упоминает А. Авалон [7, с. 91, 106–107].
- ⁴ Изображения подобных архитектурных сооружений с возвышающимся в центре лингамом встречаются довольно часто. См., например, "Сканда пурана" [17] и работу Т.Р. Блартонна [1, с. 79, 84].
- ⁵ Кальпа – одна из основных космических единиц времени в мифологической астрономии.
- ⁶ Уже З. Фрейда и К.Г. Юнга интересовали некоторые аспекты индийской культуры. В настоящее время активно используются методы аналитической психиатрии в историко-филологических исследованиях. Так, например, голландский индолог Ф.Б.Я. Кейпер пришел к выводу о связи мифа о мировом яйце со стадиями родов. Непосредственное отношение к тантрическому ритуалу имеют результаты исследований работающего в США психиатра С. Грофа [9]. Его работы проливают новый свет на сведения из истории, антропологии, религиоведения, касающиеся древних мистерий "смерти и возрождения", посвящений и ритуалов перехода, действий шаманов и т.д. В ходе исследований, как показывает С. Гроф, четко выделяются два уровня бессознательного, выходящие за пределы биографии: пренатальный, связанный с рождением и сопутствующими ему обстоятельствами, и трансперсональный, опосредованно соединенный с любым аспектом феноменального мира, с различными мифологическими и архетипическими мирами. Биографические пренатальные и трансперсональные переживания доступны большинству людей. Они возникают вовне, в период длительных бодрствований, при сенсорной перегрузке, на сеансах психотерапии с использованием различных наркотических средств, музыки, танца, дыхательных техник. Множество древних и восточных духовных практик, в том числе и

тантрический ритуал, разработаны специально, чтобы обеспечить доступ к этим переживаниям. Переживание смерти и возрождения, относящееся к первому уровню бессознательного, ассоциируется с многочисленными мифическими, антропологическими, трансперсональными переживаниями. Соприкосновение с первым уровнем бессознательного часто сопровождается видением Великой Матери. Появление в этом процессе сексуального компонента связано с механизмом человеческой психики, который переводит человеческое страдание и удушье в странного рода сексуальное возбуждение.

⁷ Так, например, один из важнейших тантрических ритуалов, называемый "5 М", имеет следующее символическое значение: *мадьа* (вино) приносит радость, символизирует огонь, сжигающий все человеческие горести; *манса* (мясо) – придает силу уму и телу, символизирует воздух; *матсья* (рыба) – увеличивает потенции, символизирует воду; *мудра* (жареная пшеница) – зерна, растущие на земле, составляют основу жизни, символизируют землю; *митхуна* (половое сношение) – лежит в основе любого акта творения, символизирует эфир [6, с. 565].

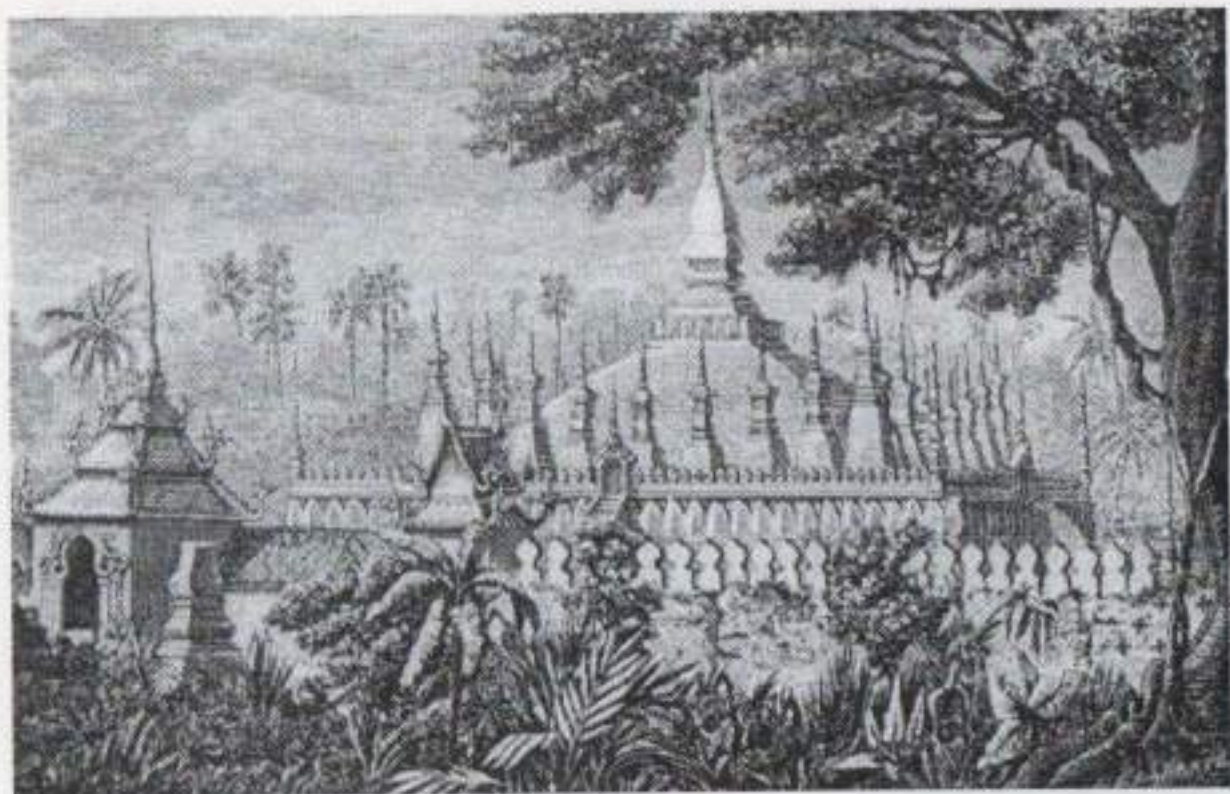


Илл. 1. Тхал Луанг.
Вьетнам, 16 в.
(рис. Л. Деланорта, конец 19 в.)

Илл. 2. Сента из вата Пьаклу.
Вьетнам, 10-12 вв. (?)

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Blurton T.R. Hindu Art. Cambridge, 1993.
2. Dasgupta S. Obscura religious cults. Calcutta, 1969.
3. Khanna M. Yantra. L., 1979.
4. Mazumdar B.C. Durga: Her Origin and History. – Journal of the Royal Asiatic Society, 1906.
5. Mookerjee A. The Tantric Way. L., 1977.
6. Woodroffe J. Shakti and Shakta. L.
7. Авалон А. Змеиная сила. Киев, 1994.
8. Альбедиль М.Ф. Женская энергия – основа семейных отношений. – Азия и Африка сегодня, 1993, № 3.
9. Гроф С. Путешествие в поисках себя. М., 1994.
10. Дубянский А.М. Ритуально-мифологические истоки древнетамильской лирики. М., 1989.
11. Дылыкова В.С. Тибетская литература. М., 1985.
12. Индуизм. Джайнизм. Сикхизм. Словарь. М., 1996.
13. Мифологический словарь. М., 1990.
14. Мифы народов мира. Т. 1. М., 1991.
15. Мукундорам Чокроборти Кобиконкон (Песнь о благодарении Чанди). Вступ. статья И.А. Товстых. М., 1988.
16. Пятигорский А.М. Материалы по истории индийской философии. М., 1962.
17. Сканда пурана. 1909.
18. Тантрический путь. Выпуск 2. М., 1994.
19. Эрман В.Г. Калидаса. М., 1976.



Ил. 1. Тхат Луанг.
Вьентьян. 16 в.
(рис. Л. Делапорта, конец 19 в.)

Ил. 2. Сема из вата Пхакэу.
Вьентьян. 10-12 вв. (?)



Ил. 3. Семы и коммалъен вата
Сиангтхонг.
Луангпхабанг. 16 в.

Ил. 4. Ват Тхат Пханом, 8-16 вв.
(рис. Ф. Гарнье, конец 19 в.)



Ил. 5. Ворта вата Висун.
Луангпхабанг. 16 в. (рис. А. Пармантье)

Ил. 6. Коммалъен вата Сисакет.
Вьентъян. 16 в.



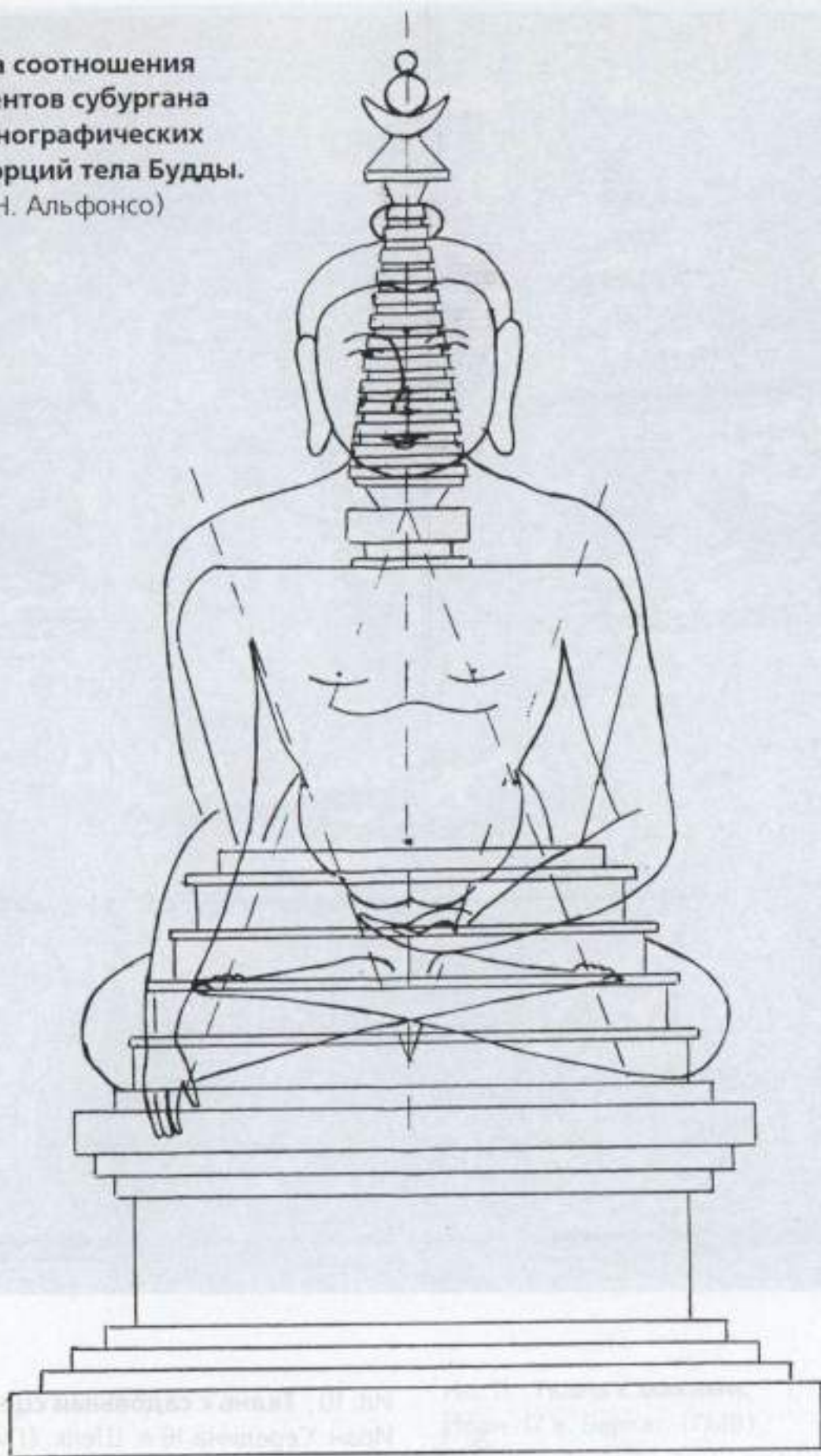


Ил. 7. Ворота вата Тян.
Вьентьян. 18-19 вв.



Ил. 8. Ворота вата Мисай.
Вьентьян. 18-19 вв.

Ил. 9
Схема соотношения
элементов субургана
и иконографических
пропорций тела Будды.
(рис. Н. Альфонсо)



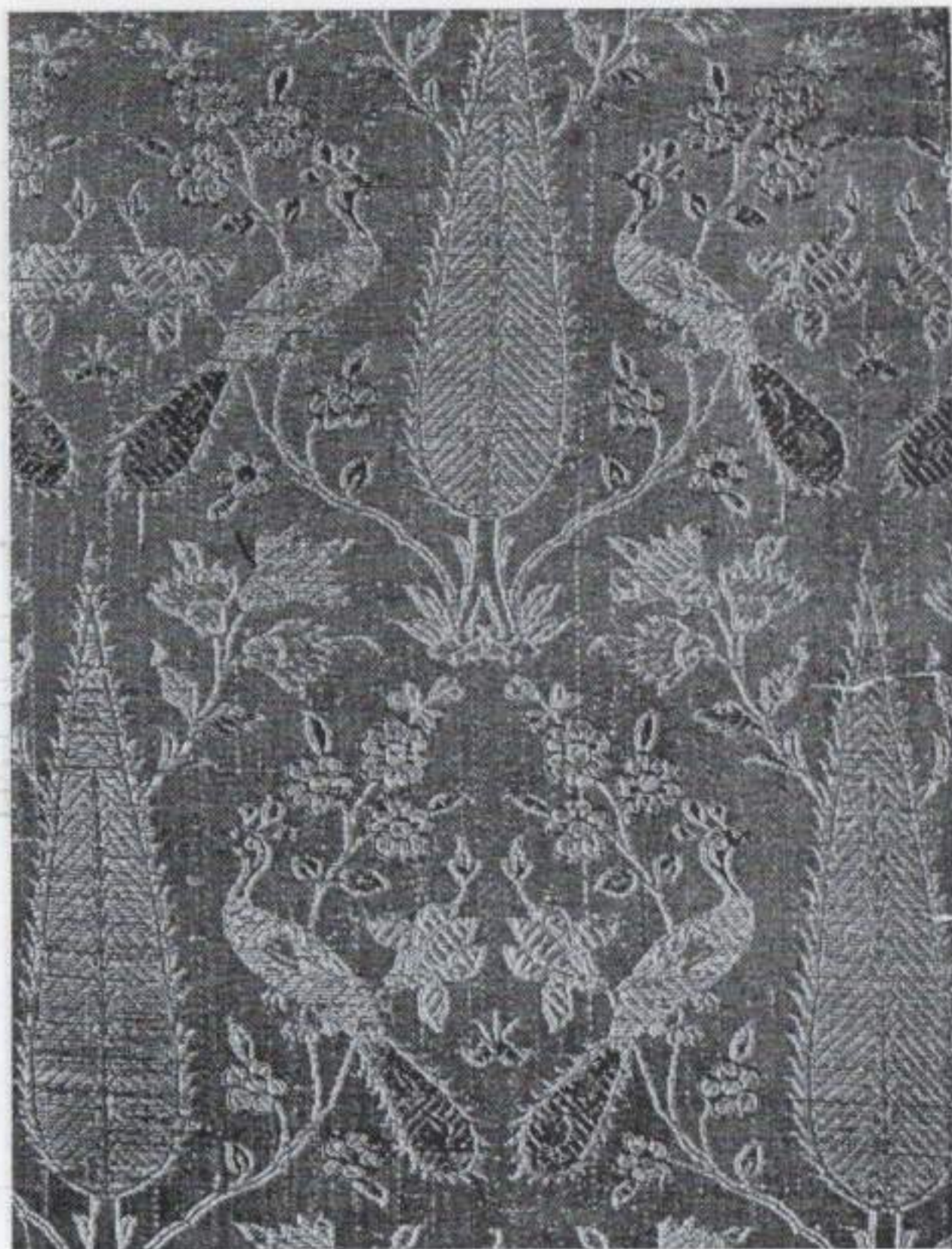


Ил. 10. Ткань с садовыми сценами.
Иран. Середина 16 в. Шелк. (ГМВ)



Иран. 17 в. Бархат. (ГМВ)

Ил. 11. Ткань с маками.
Иран. 17 в. Бархат. (ГМВ)



Ил. 12. Ткань с кипарисами.
Иран. 17 в. Шелк. (ГМВ)



Ил. 12. Ткань с виноградом.

Турция, конец 17 в. Шелк. (ГМВ)

Ил. 13. Ткань с розетками.
Турция, Конец 17 в. Шелк. (ГМВ)



Музей Востока
Москва

Ил. 14. Ткань с гранатами.
Турция. Конец 17 в. Шелк. (ГМВ)



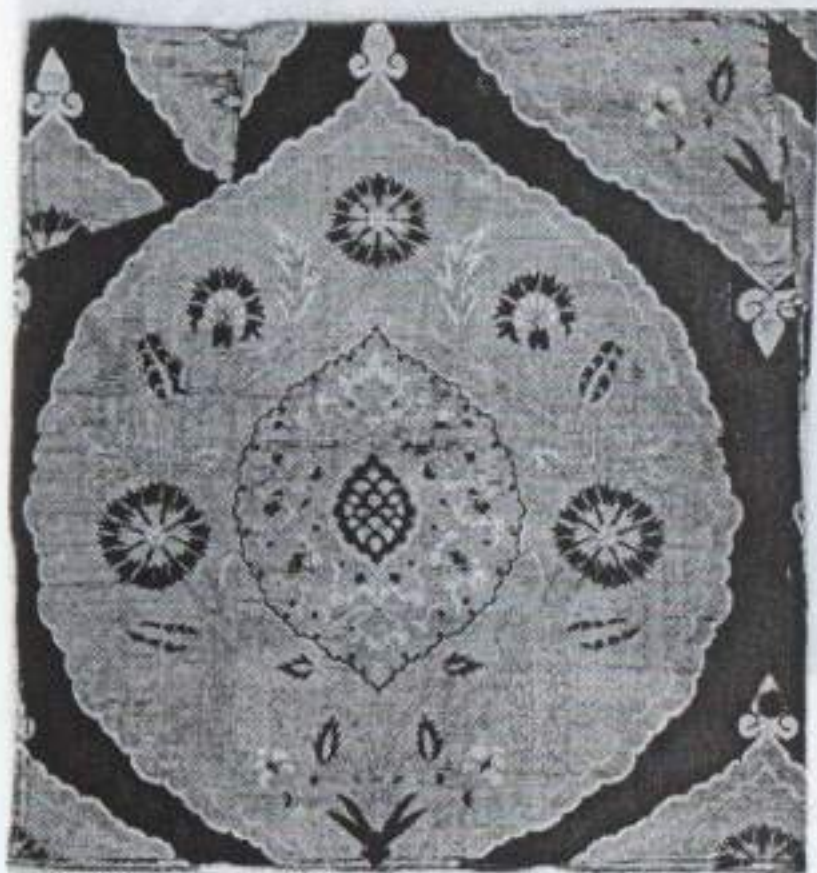
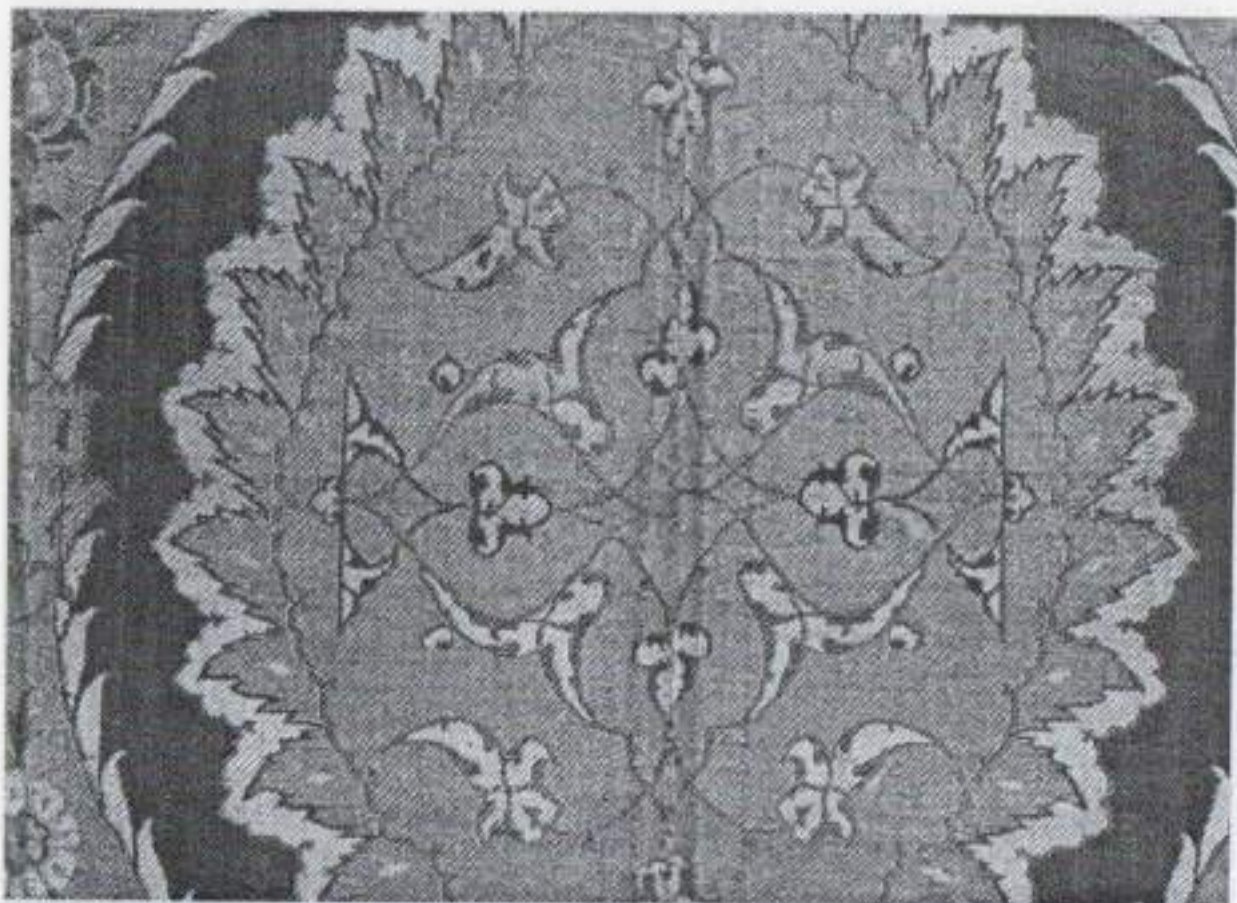
Ил. 15. Ткань с гранатами.
Турция. Конец 17 в. Шелк. (ГМВ)
Реконструкция



Ил. 16. Ткань с тюльпанами.
Турция. Конец 17 в. Шелк. (ГМВ)



Ил. 17. Ткань с гиацинтами.
Турция. Конец 17 в. Шелк. (ГМВ)

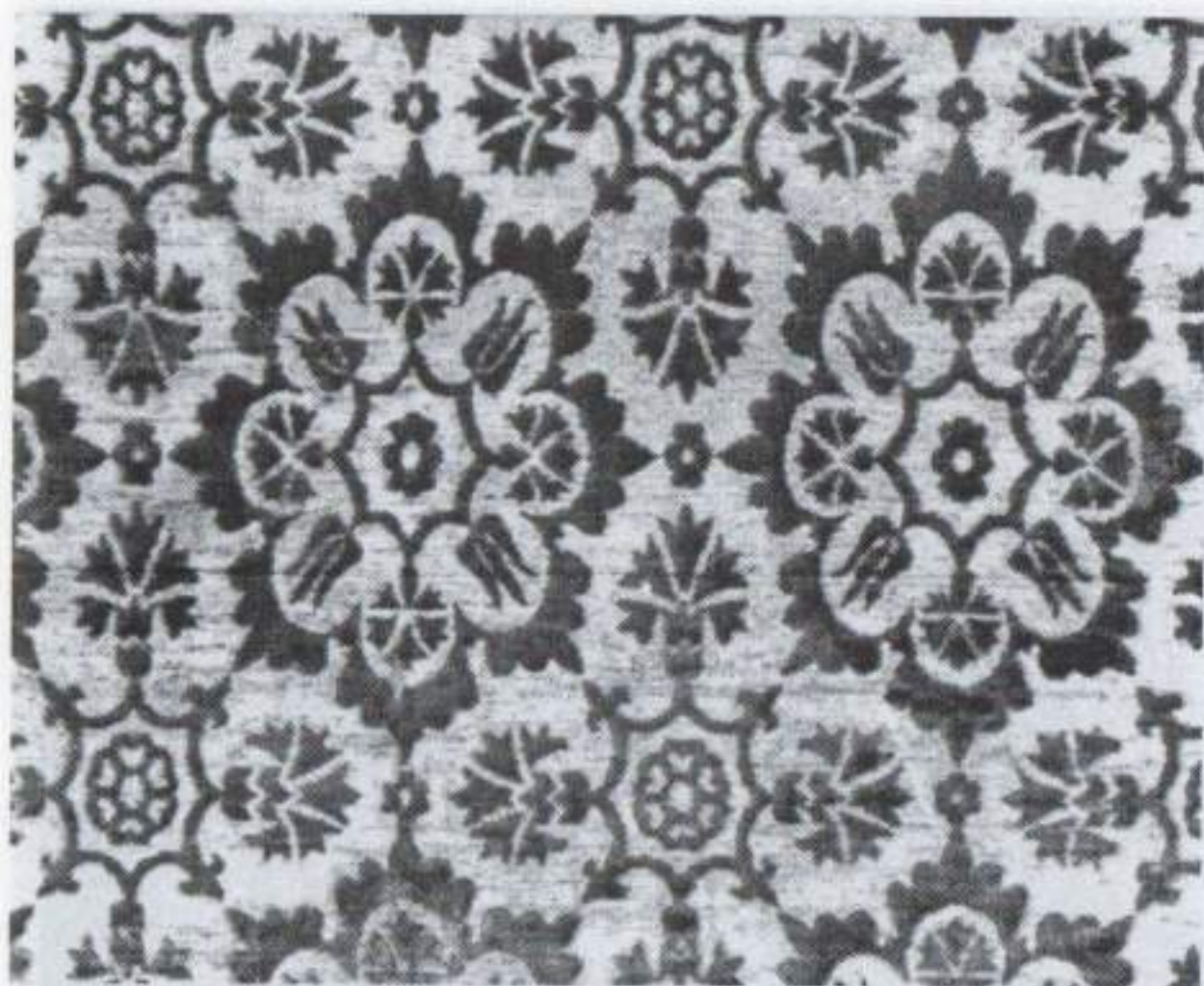


Ил. 18
Атласная ткань кемха.
Турция.
Конец 16 - начало 17 в.
(ГМВ)

Ил. 19. **Атласная ткань.**
Турция. 17 в. (ГМВ)



Ил. 20. Атласная ткань кемха.
Турция. Конец 16 - начало 17 в. (ГМВ)



Ил. 21. Бархатная ткань чатма.
Турция. 17 в. (ГМВ)

Ил. 22. Атласная ткань кемха.
Турция. Конец 16 - начало 17 в. (ГМВ)

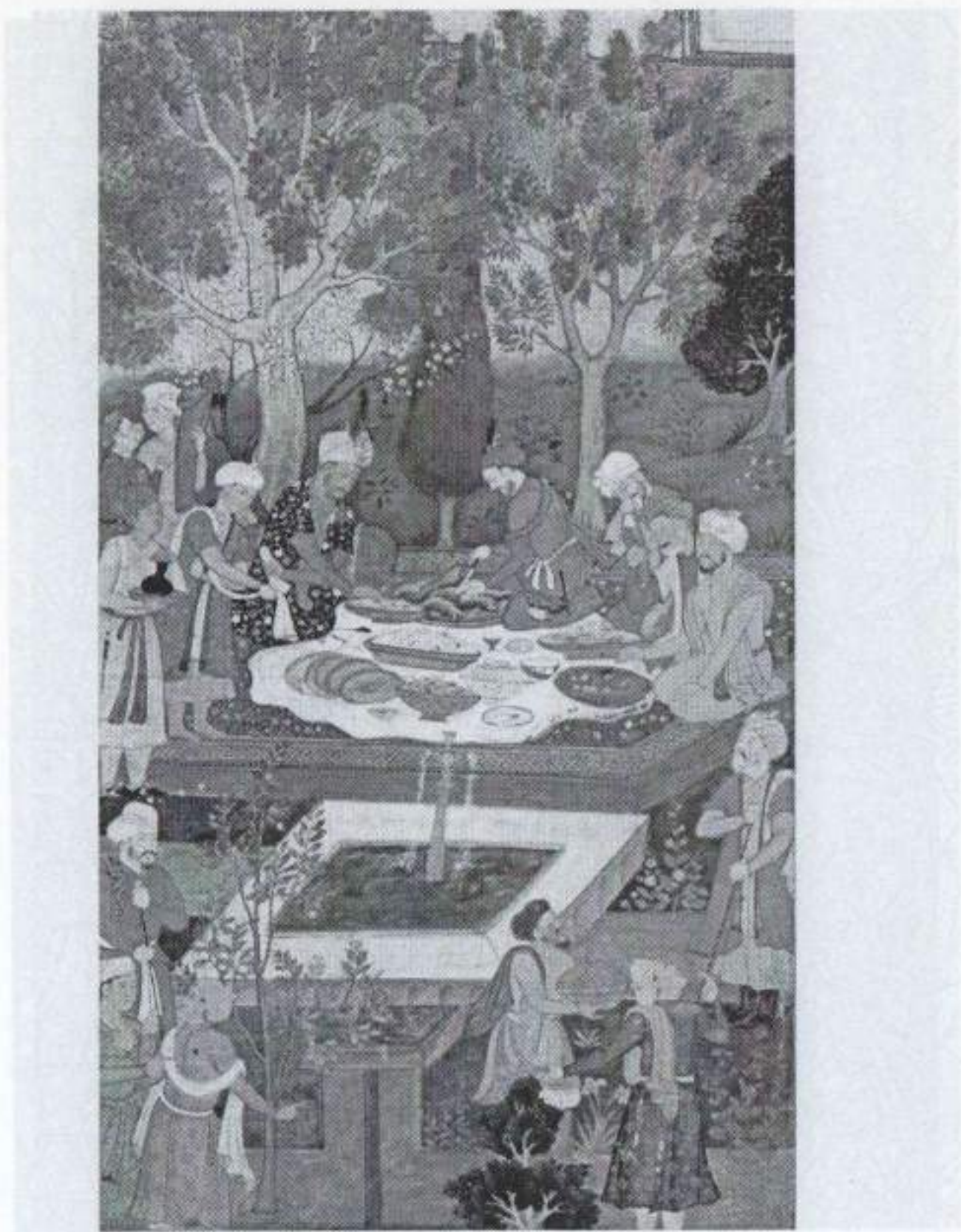


Ил. 23. Ткань с садовым праздником.
Иран. Вторая половина 16 в. Лампас.
(по публикации Ф. Аккерман)

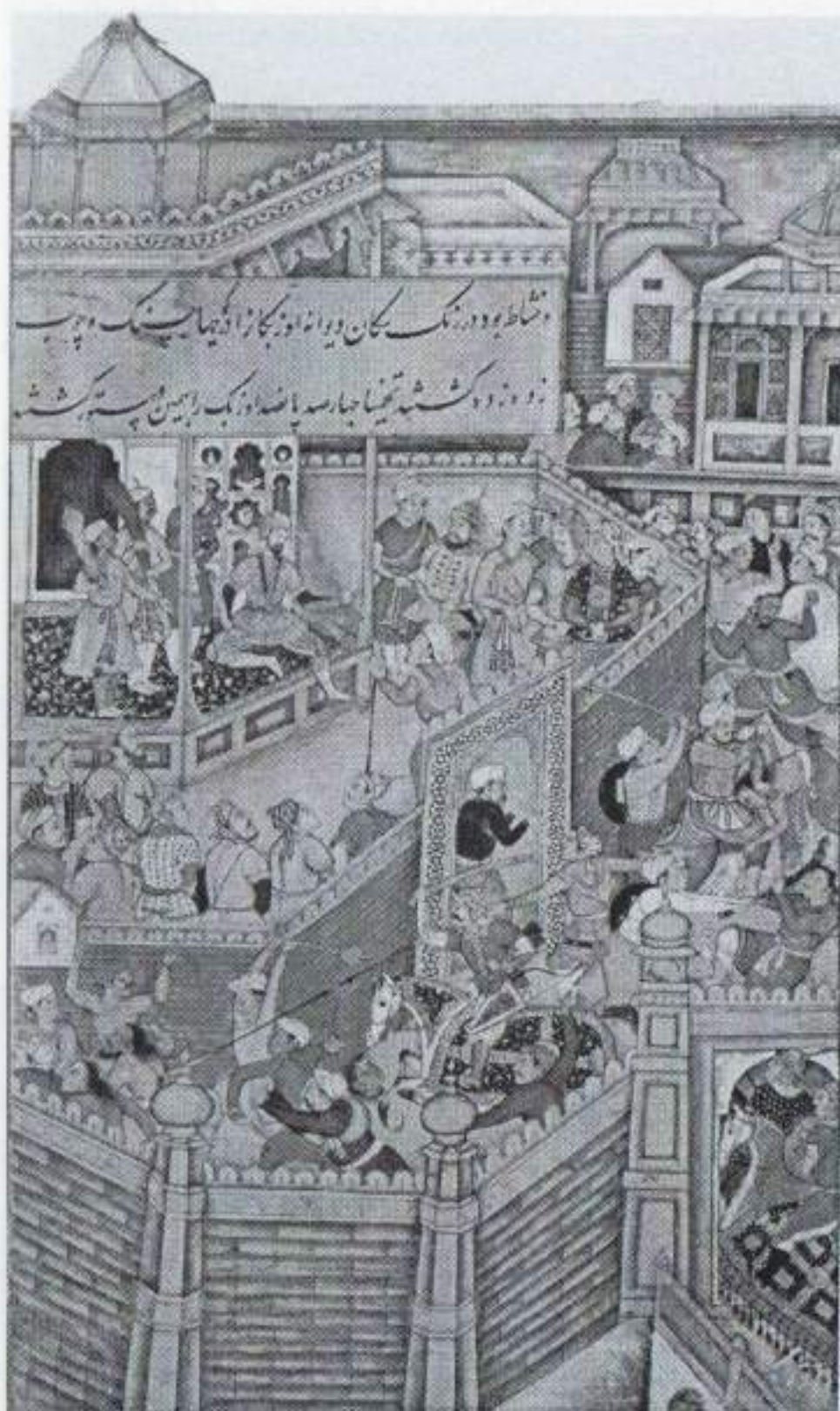


Ил. 25. Вязанье Бабуром Самарканд.
Самарканд, 17-18 вв. (Музей Востока)

Ил. 24. Ткань с садовым праздником.
Иран, 17 в. Лампас.
(Художественный музей Кливленда)



Ил. 25. Пир Бабура в саду "Джехан-Ара" в Герате.
Событие 1506-1507 г. (ГМВ)



Ил. 26. Взятие Бабуром Самарканда.
Событие 1500 г. (ГМВ)

Календарь Азия

№ 23



Ил. 27. Сцена борьбы акробатов.
Иллюстрация к "Гулисану" Са'ади.
Художник Бальчанд. (ГМВ)

ил. 25. Пир Бабуре в саду
Собрание 1906-1907 г. (ГМВ)



Ил. 28. Каллиграфия Мир Али.
1531-1532 г. (оборот Ил. 27)



Ил. 29
Роспись полей "хашия"
(фрагмент Ил. 28)

عمل بالچند

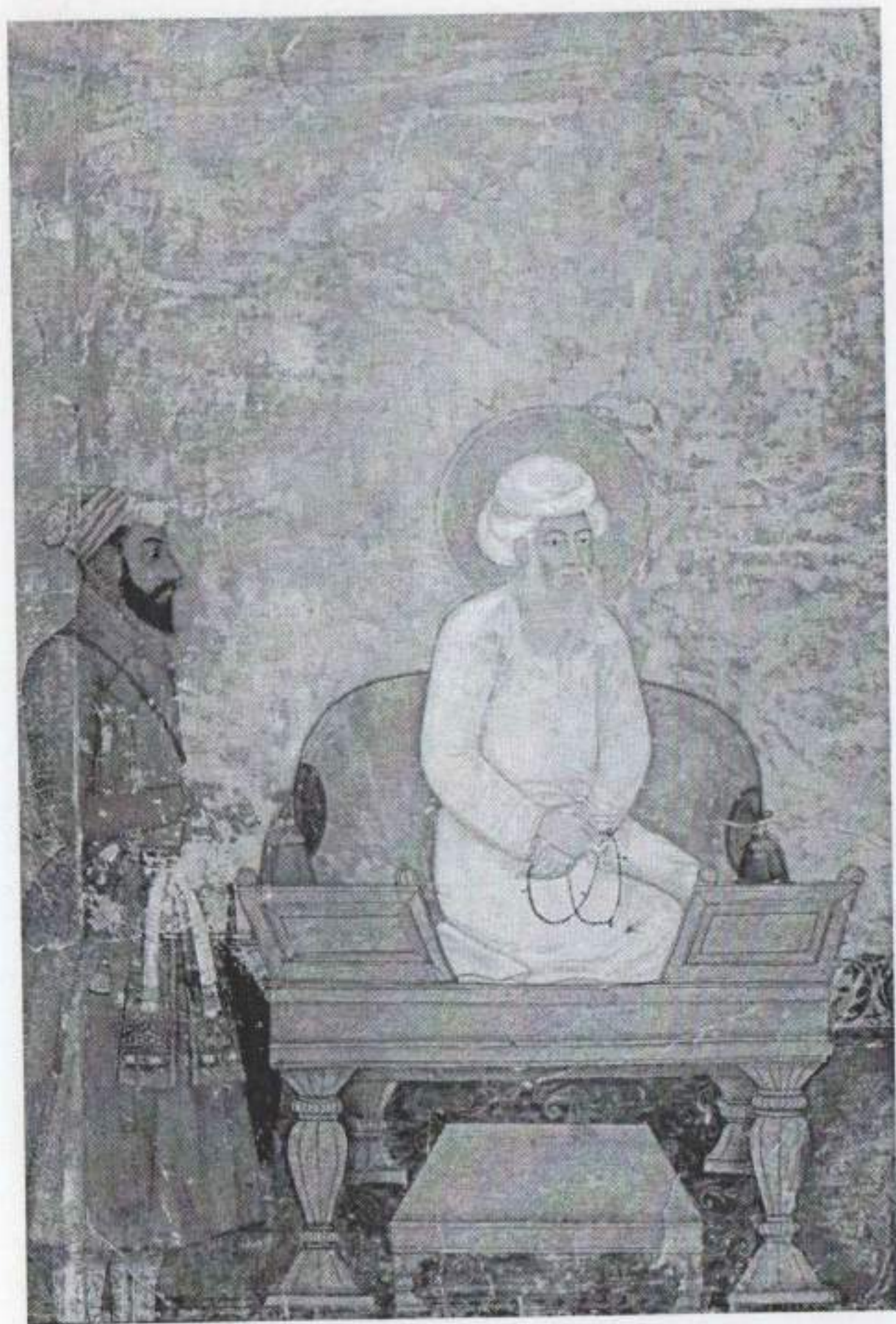
Подпись Бальчанда
на миниатюре
к "Гулистану"

عمل بالچند

Написание
имени Бальчанда
на миниатюре
"Шах Шуджа с женой"

عمل بالچند

Написание имени Бальчанда
на миниатюре
"Портрет Радж Сингха"





Ил. 31 (напротив)
**Посещение
Шах Джаханом (?)
святого.**
(ГМВ)

Ил. 32
**Портрет Акбара
со змеей.**
(ГМВ)

Ил. 33
**Портрет
могольского
правителя.**
(ГМВ)







Ил. 34 (напротив)
Дурга на лъве.
Мадхубани, 1970-е гг.
(ГМВ)

Ил. 35
Вишну.
Мадхубани, 1970-е гг.
(ГМВ)

Ил. 36
Кришна.
Мадхубани, 1970-е гг.
(ГМВ)





Ил. 37. Корова.
Мадхубани. 1970-е гг. (ГМВ)

Н.А. Гожева

СЕМА И ОГРАДА ЛАОССКОГО ВАТА

Лаосский ват, возникнув как прибежище людей, посвятивших свою жизнь постижению доктрины Будды и обретению истинных знаний на пути к Просветлению, представляет собой не просто буддийскую монашескую обитель. Ват является одновременно и монастырем и храмом, образуя сложный полифункциональный храмово-монастырский комплекс. В отличие от христианской архитектуры, где существуют отдельно храмовые и храмово-монастырские комплексы, в Лаосе никогда не сооружались самостоятельные храмовые святилища, а любой монастырь непременно включает в себя храм, где совершаются общие моления и богослужения.

Буддийский монастырь является основой монашеского братства – сангхи, которая в средневековом Лаосе приобрела статус государственной культовой организации. Монастырь замкнут в себе, ибо в нем и только в нем совершается "таинство освобождения", и в этом состоит его эзотерическая функция. Замкнутое пространство вата организовано по канонически выверенным правилам, образуя сакральный пространственно-временной континуум, идеальную модель мироздания. Вместе с тем, в соответствии с его социокультурной миссией, вату свойственны признаки открытости, так как именно в нем осуществляется связь между сакральным и профаническим, человеческим и божественными мирами. В монастыре живут постоянные и временные монахи, сюда же приходят верующие миряне. Будучи главным образом культовым институтом, ват выполняет также многочисленные нерелигиозные функции: это и школа, и больница, и гостиница для паломников, и своеобразный форум, где решаются важные общественные вопросы, здесь хранится приходская касса, в которую можно вложить деньги или взять ссуду, проводятся семейные и календарные обряды, в праздничные дни устраиваются театрализованные представления, наконец, в монастыре находится кладбище, где хоронят не только монахов, но и простых верующих¹. Ват, как структурная единица, ячейка буддийской сангхи, играет роль идейного лидера, хранителя информации, духовных и материальных сокровищ общины, своеобразного "архива ценностей и культурных архетипов" [11, с. 70].

Несмотря на огромное значение вата, являющегося поистине сердцем коллективной жизни, его местоположение определяется одним из правил монашеской жизни – быть в отдалении от мирской суеты (в идеале – вне ее)². Поэтому для монастыря выбирается самое тихое и

спокойное место, в деревне – обычно на окраине, часто около леса, но обязательно у дороги. Последняя воспринимается не только как обычное средство коммуникации, но и как символ связующей нити между олицетворяющей нирвану, по сути "закрытой" сангхой и сансарическим внешним миром. В городских условиях соблюсти принцип удаленности практически невозможно, поэтому рядом с монастырями нередко разбиваются небольшие сады или парки, символизирующие лесную зону. В провинции Луангпхабанг ват иногда называют *алам* – от палийского слова *арама*, что означает "роща" и указывает на первоначальное местоположение буддийских монастырей. В деревнях новый, только что основанный монастырь нередко сначала именуют *ват па* – "лесной монастырь", поскольку для него, как правило, выкорчевывают лесную полосу [3, с. 40].

Замкнутость монастырского комплекса реально обозначена окружающей его со всех сторон оградой, однако ее внешний вид отнюдь не напоминает массивные крепостные стены европейских средневековых монастырей. Нет здесь ни рвов с водой, ни подъемных мостов. Напротив, легкие деревянные ворота практически никогда не запираются, а наличие боковых входов, чаще всего никак не оформленных, делает ват легко доступным для всех людей, в том числе и не буддийской веры.

Вместе с тем ограда является важным атрибутом вата, ибо территория, занимаемая храмово-монастырским комплексом, образует в целом особое сакральное пространство, противопоставляемое всему окружающему. Поэтому при основании вата прежде всего проводится церемония освящения монастырской земли. После выбора местоположения монастыря в благоприятные, определенные астрологами дни совершается обряд установки пограничных знаков – сем (*сема* – от палийск. *sima*, что значит "ограда", "ограничение"). Семы в виде каменных столбов, плит, стел (или иной формы) могут затем включаться в ограду, но могут стоять и отдельно. О различных типах семы и ворот ограды лаосского вата и пойдет речь в настоящей статье.

Семы устанавливаются в соответствии с каноническими правилами, зафиксированными в палийских источниках. В Лаосе, как и в других странах буддизма тхеравады – Камбодже, Таиланде, Мьянме, обряд освящения вата включает несколько этапов³. Сначала устанавливается демаркационная линия вокруг будущего храма, отмечают девять точек, восемь из которых символизируют основные и промежуточные стороны света, а девятая точка располагается перед алтарем внутри святилища. Заранее изготовленные семы вкапываются в специально приготовленные для них ямы. Эта церемония, сопровождаемая чтением отрывков из священных канонических текстов и молитв, подношением божествам и духам-охранителям местности и другими ритуальными действиями, называется *кхандасима* (палийск. *khandasima* – "ограничение части

/священной зоны/"). Затем (обычно через несколько дней, а иногда и по прошествии длительного времени) проводится установка пограничных камней вокруг всего монастыря – эта церемония носит название *махасима* (палийск. *mahasima* – "большая граница")⁴.

В цейлонских текстах "Махавагги" сохранился легендарный рассказ о первом таком обряде, совершенном самим Буддой в местечке Раджагриха. Установленные первоначально восемь пограничных стел вокруг нового монастырского храма были посвящены различным божествам, призванным охранять священные места. Узнавший об этом властитель небес Индра тоже решил принять участие в церемонии. Но так как все "пограничные места" снаружи были уже распределены между божествами-охранителями, Будда попросил его быть "держателем" девятого, центрального, столба, который был поставлен внутри святилища прямо перед алтарем и стал с тех пор стал именоваться "границей Индры" [4, с. 4–5].

Согласно религиозным предписаниям, ограничительные церемонии проводятся не только при сооружении нового храма, но также после его перестройки и реставрации, при этом старые семы необходимо заменить новыми. В Лаосе за последние два столетия это правило практически не соблюдалось. Хотя при основании вата и строительстве храма, называемого в Лаосе *сим* (от того же палийского термина *sima*), проводились обряды освящения монастырской земли, но все девять канонических сем устанавливались очень редко. Во время реконструкции культовых зданий прежние семы часто просто выкапывались, поэтому в настоящее время почти не сохранились. В качестве ограничительного камня обычно выступал лишь один, реже два-три невысоких столба.

Традиция установки священных камней, отмечающих определенную, сакральную для буддистов, территорию, восходит еще к эпохе великого индийского правителя Ашоки (3 в. до н.э.). По его приказу возводились не только реликварные ступы, а также мемориальные колонны, как правило, в местах, связанных с миссионерской деятельностью Будды и его учеников. Эти монументальные столбы (*стамбхи*) были в верхней части украшены скульптурными символами буддизма – лотосом, колесами Закона, изваяниями животных, ассоциирующихся со сторонами света и с самим Учителем [10, с. 1, фиг. 1; 19, с. 40–42, ил. 29, 30, 38, 39]. Подобные колонны входили также в ограды буддийских ступ и монастырей.

Древнеиндийская практика сооружения пограничных столбов и камней воспринималась буддистами Юго-Восточной Азии вполне органично, поскольку находила близкие параллели существовавшим у многих народов древнейшим обрядам: фетишистскому почитанию камней и гор, анимистическому поклонению духам, для жертвоприношений которым

сооружались алтари на высоких шестах, а также церемониям культа предков, святилища которых нередко располагались на холмах и скалах [21, с. 211–213, 216, 221 и др.]. Искусственные колонны или естественные массивные столбообразные камни, иногда слегка обработанные служителями культов, воспринимались часто как "жилища" духов божеств или предков – властителей и охранителей местности. Точно так же пограничные столбы у стен буддийского монастыря или храма служили своего рода охранными знаками священной территории, на которой господствует учение Будды.

О том, что традиция совершения обрядов *кхандасима* и *махасима* была широко распространена у лао-тайских народов начиная с раннего средневековья, говорят многочисленные находки сем в Северо-Восточном Таиланде, датируемых периодом Дваравати – 7–10 вв. [5, с. 38–40, 64]. Их обычно подразделяют на две группы: семы в виде вытянутых по вертикали прямоугольных плит (простые, с остроконечным или листообразным завершением) и семы столбообразного типа. Оба типа встречаются и в Сиаме, и в Лаосе. Самые ранние из известных лаосских сем, одна из которых находится во вьентьянском монастыре Пхонпханао, другая – в музейной экспозиции вата Пхакэу, представляют собой стелы прямоугольной формы с остроконечным завершением (Ил. 2). Они вырезаны из серого песчаника и имеют на фронтальной стороне барельефные фигуры будд, которые, судя по сохранившимся фрагментам росписи, были первоначально ярко раскрашены. Материал и техника изготовления, стилистические особенности изображений, – например, своеобразно выполненный жест *саматхи* (локти сидящих в медитации фигур угловато расставлены в стороны) и тип лица с крупными чертами – аналогичны художественным приемам монских мастеров раннесредневековых государств Дваравати (2–9 вв.), Харипунчайи (7–13 вв.) и отчасти Лопбури (10–13 вв.) [6, с. 60–62, 69–72], что позволяет отнести эти семы (по крайней мере одну из них, из вата Пхонпханао) к протолаосскому периоду (10–12 вв.)⁵.

Ограничительные камни первого типа с листообразным завершением называют *байсемь* (*бай* – "лист"). Они обычно вырезаются из каменных плит в форме стилизованного листа баньяна, или дерева Бодхи. При установке байсемь делается своеобразный фундамент – в яму помещается каменный блок, называемый "корень", а сверху устанавливается собственно "лист" семь⁶. Такой тип семь получил распространение у лао-тайских и кхмерских народов с 13–14 вв. Поначалу довольно крупные, в 14–16 вв. байсемь уменьшаются в размерах и приобретают вазообразные очертания, своеобразие которых позволяет исследователям сравнивать их элементы с частями человеческого тела (верхняя часть – шея, плечи, грудь, нижняя – талия, ноги). Сюжетные изображения на плитах (сцены

из джатак, фигуры будд и бодхисаттв) уступают место символическому декору – это дерево Бодхи, колеса и розетки – знаки чакры, извивающиеся змеи наги, стилизованные фигурки мифической птицы Кхут (Гаруды), гирлянды лотосов, молящиеся божества *тхепханом* и др.

Байсемы 17–18 вв. отличаются изящными формами с высоким коронообразным навершием и крупными завитками-волунами у тонкой "талиии". "Груды" вырезаются наподобие удлинённых, заостренных внизу овалов, которые окружаются пышными, почти натуралистично трактованными цветами лотосов. Семы часто раскрашиваются и золотятся, а с 19 в. рельефная орнаментация плит нередко дополняется инкрустацией цветным зеркальным стеклом. Такие стелы характерны для позднесредневекового Сиам, а в лаосских монастырях встречаются обычно в пограничных областях северо-западных провинций. В луангпхабангском вате Тюмкхонг я видела байсемену подобного типа, выполненную в виде удлинённого листа баньяна с завитками в нижней части, на невысоком двухъярусном пьедестале [14, т. 2–3]. По характерному абрису и декору пограничную стелу можно датировать временем строительства храма (около 1840 г.) [2, с. 87]. Возможно, она несколько старше (но не ранее начала 18 в.) и попала сюда из другого монастыря, так как других таких же сем на территории монастыря больше нет. Традиция изготовления листообразных сем в целом не характерна для позднего Лаоса, но иногда такие камни встречаются, как, например, небольшая плита, поставленная у вновь освященного и начавшего перестраиваться в конце 1970-х гг. сима монастыря Тхат Луанг во Вьентьяне.

У входа в восточный павильон Тхат Луанга находится сема, относящаяся к типу плитообразных пограничных камней, но совсем не типичная для описанной выше группы памятников тайского стиля. Эта высокая, но довольно узкая плита, закругленная на вершине, целиком украшена рельефным растительным орнаментом из побегов, листьев и цветов лотоса [7, т. 2, ил. 99 I]. Поставлена она была, вероятно, при освящении павильона для статуи Будды и датируется 1560-ми гг.

Каноническим для позднесредневековой архитектуры Лаоса стал тип столбообразной семы. Она представляет собой простую круглую (реже квадратную) колонну, завершающуюся стилизованным бутонем лотоса. За своеобразную трактовку лепестков бутона в виде чешуек такое завершение нередко сравнивают с "сосновой шишкой". Колонны имеют небольшие квадратные базы и, как правило, целиком окрашиваются в белый цвет. Их размеры колеблются от полуметра до трех. Большие столбы устанавливаются при сакрализации всей монастырской земли. Колонны меньшего размера окружают симы и *тхаты* (ступы), классическим примером которых являются семы на территории луангпхабангского вата Сиангтхонг (Ил. 3).

Возникновение семы с бутоном лотоса связано, по всей видимости, с эволюцией древнего столбообразного типа пограничного камня, получившего распространение в Северном Лаосе. В Луангпхабанге такие семы известны с 16 в. (возможно, и раньше) и имеются практически в каждом монастыре. Лotosовые столбики с "шишечками" отмечают границы не только симов и тхатов, но иногда и других культовых построек, например павильона *хопха* для статуи Будды и библиотеки *хотай* в ватах Сиангтхонг и Май, беседки для отдыха *сала* в Тёмси, небольшого алтаря *хопхи* для духа-охранителя в Кили и др. Скульптурное изображение бутона с крупными лепестками может выглядеть и более реалистично, как в монастыре Нонгбоан. С 19 в. лотосы часто украшаются сине-зеленым зеркальным стеклом, что придает им большую декоративность и действительно делает похожими на "сосновые шишки". Форму лotosовой семы воспринимают мастера Вьентьяна и южных провинций Лаоса. Новые лotosовые колонны иногда возникают рядом со старыми семами, как это наглядно видно в монастыре Пхонпханао.

Столбообразные семы устанавливаются также внутри храмов, отмечая, как говорилось выше, священную зону бога Индры. В этом случае бутоны отсутствуют и пограничный камень несколько напоминает шиваистскую лингу⁷. Он может находиться в алтарной части (сим Симаанг во Вьентьяне) или перед алтарем (сима ватов Нахой, Бан Нгум, Бан Тан в Сиангхуанге), но чаще всего помещается под полом храма.

Отсутствие всех девяти пограничных камней вокруг храма, установка которых предписывалась каноническими описаниями обрядов *кханда-сима*, объясняется тем, что сама ограда сима или тхата воспринималась как священная граница. Увенчанные бутонами столбики нередко включались в *коммальян* – низкую балюстраду, ограждающую культовое здание. В вате Сиангтхонг такие ограды имеет не только центральное святилище, но и один из тхатов, павильон *хопха* и *хотай*. Семы-лотосы могут устанавливаться даже на ступенях платформы, на которой обычно возвышаются большие ступы, подобно старому тхату в луангпхабангском Тхат Луанге.

Во Вьентьяне наряду с бутонообразными столбиками в ограду нередко включаются байсемы – завершения виде листа баньяна. Небольшие по размерам, остроконечные, они равномерно проходят по верху парапетов, напоминая по своим очертаниям копьеобразные зубцы крепостных стен. Иногда такие листья украшены одинаковыми рельефными изображениями молящихся божеств *тхепханом*, трехглавого слона, ступ, зонтов, лotosовых мотивов и др. Ровными рядами байсемы венчают ярусы знаменитого Тхат Луанга, олицетворяя одновременно и границу священной зоны, и райскую растительность на уступах мировой горы, образом которой является тхат (ступа), и листву дерева Просветления⁸ (Ил. 1).

Тхат, тхатан – талия, ноги). Столбчатые изображения (башни) в ватах Сиангтхонг

В отличие от средневековых монастырей Европы и России, лаосские ваты во время военных действий никогда не выполняли функцию оборонительных сооружений, даже в приграничных районах. Поэтому внешняя монастырская ограда *кампхэнг* практически всегда невысока и в среднем не превышает высоты 1,5–2,5 метра. Строительным материалом для оград был камень и кирпич, который покрывали штукатуркой и белили. Луангпхабангские *кампхэнги* часто совсем низкие, отмеченные по углам и боковым входам небольшими столбиками. Вьентьянские ограждения ватов более внушительны, иногда завершены байсемами, простыми листообразными или с рельефным узором: так оформлены *кампхэнги* ватов Онгты, Сисакет, Хуамыанг, Нонгбоан и др.

Внутреннее ограждение – *коммальяен* – играет роль священной границы культового сооружения, чаще всего *сима* и *тхата*, но используется не во всех монастырях. Типичной формой ограды является низкая балюстрада со столбиками, завершающимися лotosовыми бутонами. Обычно она образует в плане прямоугольник (для храма) или квадрат (для ступы), который соответствует планировочной геометрии архитектурного сооружения. *Коммальяен* может быть слегка приподнят, образуя своего рода платформу, на которой возвышается храм, как это сделано в луангпхабангском *Сиангтхонге*⁹ (Ил. 3). Стенки ограды представляют собой простые или ажурные металлические решетки, контрастирующие с угловыми опорными столбами, сделанными из кирпича или бетона. Во Вьентьяне современные внутренние ограждения нередко целиком бетонные, с небольшими отверстиями или вставками из терракотовых плиток. Такой *коммальяен* имеет Хо Пхакэу, который был отреставрирован в 1930-х годах в соответствии со старой традиционной схемой.

Если *коммальяен* у *сима* отсутствует, как это собственно и наблюдается в большинстве ватов, то его функцию – ограничение сакральной территории – выполняет отчасти решетка, окружающая входной храмовый портик. Несколько чаще, чем у *симов*, встречается ограда у *тхатов*, особенно у больших и наиболее почитаемых. Низенькое решетчатое ограждение обрамляет *тхат* Ингханг в Саваннакхете. Знаменитые *тхаты* Лакхон Кхао, Пханом и Бо, находящиеся на сиамском берегу Меконга, имеют довольно высокие *коммальяены*, украшенные байсемами по парапету и угловыми пирамидальными башенками. У ступы Пханом сходное башнеобразное завершение венчает арочные входы, расположенные в центре каждой из четырех сторон ограды [7, т. 2, фиг. 115 E, F, ил. XLVII]. Причем такую же структуру имеют еще две ограды: одна, идущая буквально через несколько метров и образующая как бы второй *коммальяен*, и вторая – *кампхэнг*, у которой, правда, только южный вход расположен по оси симметрии, а к центральной части северной стороны примыкает большой *хотьэк* – здание для различного рода церемоний¹⁰, по

бокам которого на разном расстоянии и различно оформленные находятся проходы на территорию второго двора (см. план и общие виды вата у А. Пармантье [7, т. 2, табл. XLVII, с. 96–98, фиг. 115 А и др.] (Ил. 4).

Для столичной архитектуры характерен еще один тип коммальена, связанный с влиянием некоторых сиамских канонических форм культового зодчества. Он представляет собой высокую ограду с внутренней галереей, окружающую священный участок сима или тхата. Такие коммальены имеют сим вата Сисакет и ступа Тхат Луанг [7, т. 2, фиг. 93 А, 99 Е; 17, с. 268, ил. 7, с. 273, ил. 10]. Галереи крыты двускатной черепичной кровлей. Входы Тхат Луанга расположены симметрично, в центре каждой из сторон ограды, и оформлены в виде павильонов, увенчанных трехъярусными крышами. Коммальен Сисакета имеет над входными портиками небольшие фронтоны, благодаря врезанным перпендикулярно основной кровле двускатным перекрытиям (Ил. 6). Еще более живописный силуэт образует такая же конструкция на углах ограды, где с внешней стороны видны два перпендикулярных уже и друг другу фронтона, которые внутри галереи сходятся в один угловой фронтон. Открытая колоннада коммальена, в тени которой отдыхают монахи и прихожане, обращена во внутренний дворик. Еще одна важная особенность этого сооружения – галерея является своеобразным хранилищем буддийской скульптуры. Ее внутренние стены покрыты многочисленными нишами с миниатюрными изображениями будд, а на невысоком пьедестале, проходящем вдоль подножия стен, установлена череда одинаковых сидящих статуй Будды Манвисай (Победителя Мары). Внизу, прямо на полу галереи, стоят скульптуры самых различных иконографических типов и датируемых разным временем (в основном 17–19 вв.), привезенных сюда, по всей видимости, из других монастырей.

Как уже говорилось, храмово-монастырский комплекс имеет несколько входов, но только центральный обычно оформлен в виде импозантных ворот с высоким перекрытием. Наиболее древний тип такого сооружения представляют собой ворота луангпхабангских ватов Висун, Ахам и Сиангтхонг (16 в.) [7, т. 2, фиг. 68, 59 В, 75 В, табл. XV; 2, с. 22, ил. 7] (Ил. 5). Это арка, стоящая на довольно массивных пилонах и увенчанная многоярусной пирамидой, – композиция, в целом восходящая к хорошо известному типу кхмерского башнеобразного храма, или *прасата*, который в свою очередь имел в качестве одного из прототипов индийскую конструкцию башни-*гопур*. Сравнительный анализ показывает, что больше всего такие лаосские постройки напоминают доангкорские сооружения: в них также использована строительная техника из кирпича, пролеты перекрыты ложными сводами и оформлены килевидными арками, пилоны и стенки ярусов раскрепованы пилястрами, образующими уступы на углах, верхние башенки украшены ложными арочными нишами

[17, с. 179, 194–195]. Снаружи ворота покрыты штукатуркой, однако в отличие от кхмерских прасатов не имеют богатого скульптурного убранства, а пирамидальная конструкция из уменьшающихся ярусов, каждый из которых имеет нависающие карнизы и слегка сужается к низу, и ее венчающий элемент в виде бутона лотоса обнаруживает заметное сходство с башнями классических памятников ангорского зодчества или тайскими ступами периода Лопбури [17, с. 212–213, 282–283]. Но, пожалуй, самыми близкими "родственниками" таких лаосских построек являются ворота северотайского стиля, в котором к 13–14 вв. органично сплелись и мон-кхмерские, и бирманские, и индийско-сингальские традиции [1, с. 11, рис. 1].

Ворота ватов Висун, Сиангтхонг и Ахам можно назвать своего рода архитектурными "реликтами", так как они, несомненно, самые старые сооружения в комплексах. И если даже в настоящее время нет достаточных оснований датировать их более ранним, чем другие постройки, периодом, то есть до начала 16 в., то их явная генетическая связь с образцами кхмерской архитектуры позволяет, по крайней мере, сделать предположение о существовании на территории Луангпхабанга, возможно еще в протолаосский период, башнеобразных сооружений, подобных тем, которые сохранились в более южных областях Лаоса.

Речь идет прежде всего о хорошо известных комплексах Ингханг и Пханом (Ил. 4). Ворота всех трех оград¹¹ последнего имеют сходную с описанными выше луангпхабангскими постройками структуру – опирающаяся на довольно массивные пилоны ложносводчатая арка увенчана многоярусной пирамидой. Однако целый ряд архитектурных особенностей говорят о совсем ином стилистическом подходе в оформлении сооружений. Опорные столбы имеют гораздо меньше и вертикальных членений на углах, и горизонтальных – в антаблементе пилястр, а "прорезающий" их поперечный выступ, почти на середине высоты, от которого начинается плавное расширение к низу, делает пилоны зрительно более приземистыми. Зато килевидная арка более высокая, без тимпана, и вся сводчатая поверхность снаружи орнаментирована и разделена на полосы так, что создается впечатление, будто перекрытие состоит из нескольких приставленных друг к другу арок. (В луангпхабангских воротах свод вообще снаружи закрыт надстройкой, образующей прямоугольный в плане первый ярус, на торцах которого выступают концы арочного обрамления над ложными порталами боковых фасадов.) Углы арки изящно закручены, изогнутый профиль покрыт резным растительным орнаментом, а вершина украшена остроконечными лепестками, что, в общем, отчасти напоминает входные порталы ангорских памятников (сравни, например, с воротами Бантеай Срея, конец 10 в., или Преах Вихеара, 11 в. [18, ил. 16, 38]). Аналогии в классическом кхмерском зодчестве также находят и

некоторые декоративные детали высокого пирамидального навершия, последний ярус которого увенчан лotosовым "бутоном" (со шпилем-зонтом, возможно добавленным позднее), скорее похожим на банан или шиваистскую лингу¹². Несколько иначе решены ворота третьей ограды [7, т. 2, фиг. 125 J], где свод получает полусферическое очертание, арка – стрельчатое, а венчающая пирамида из кубообразных ярусов поставлена как бы углом, по диагонали, перпендикулярной фасаду, и выглядит более внушительно.

Завершение ворот пирамидальной конструкцией становится типичным каноническим мотивом в оформлении главного входа храмово-монастырского комплекса. Причем верхняя часть пирамиды, а иногда и вся она целиком, мыслится и выглядит как небольшая ступа-тхат, в отличие от более сглаженных и не имеющих шпилевидных венчаний кхмерских индуистских прасатов. Такая ступообразная форма придана навершию ворот вата Онгты, возведенных, вероятно, одновременно с симом в 16 в., но неоднократно перестраивавшихся. В облике сооружения явно угадываются черты его прототипов: та же четырехъярусная композиция, такая же трехступенчатая раскреповка пилонов пилястрами, что и у старых луангпхабангских ворот, а листообразные скульптурные детали по углам ярусов подобны таким же украшениям башенок Пханом. Поздние переделки выдают некоторая схематичность и сухость архитектурного декора, замена арочного обрамления простой имитацией свода, геометрическая четкость в смене ярусов.

Архитектурное решение ворот соседнего с Онгты вата Мисай (Ил. 8) во Вьентьяне показывает несколько иной тип постройки, характерный для 19–20 вв. Прямоугольные в плане опоры здесь несут простой цилиндрический свод с фигурным шестилопастным обрамлением, увенчанным в центре миниатюрной ярусной ступой, слегка уменьшенные реплики которой установлены на самих пилонах по бокам арки. Высокие металлические шпили с ажурными зонтиками придают этим декоративным тхатам легкость, воздушность и изящество, что снова вызывает ассоциации с башенками (хотя и другими по форме) ворот вата Тхат Пханом. Сходство с памятниками, если можно так сказать, "ангкорского стиля" усиливается благодаря использованию стукowego лепного декора, главным образом растительного характера. Среди побегов, бутонов и цветов лотоса встречаются и изобразительные мотивы, чаще всего это молящиеся божества *тхепханомы*, изображенные на воротах Мисая в верхней остrokонечной части обрамления и на стенах миниатюрных тхатов. Тенденция к декоративности сказывается и в покрытии рельефной декорации росписью, местами дополненной вставками из цветного зеркального стекла.

Большинство входов столичных монастырей выполнены по той же конструктивной схеме, что и врата вата Мисай, но детали оформления никогда не повторяются, так что двух одинаковых ворот встретить практически невозможно. Варьируется форма и ширина пролета арки, количество ярусов в венчающих тхатах, да и сам их облик – от сложных пирамидальных до простых конических, иногда они превращаются в маленькие беседки-прасаты с пирамидальными крышами, а в их сквозных арках размещаются фигурки сидящих на лotosовых пьедесталах будд. Разнообразием отличаются лепные украшения, причем во второй половине 20 в. геометрические и растительные узоры обычно сочетаются с изображением символов буддизма, чаще всего колеса, божеств *тевода* и *тхепханом*, змей *наков* и других мифических существ. Так, например, крышу ворот вата Тай словно обвивают изогнутые тела шести змееобразных драконов, *наков-охранителей* (по три с каждой стороны), грозно оскаливших пасти и высоко поднявших свои хоботы. Такие же *наки* обрамляют верх плавно понижающихся фрагментов ограды по бокам от пилонов, создавая дополнительный пластический рефрен в общей композиции ворот.

Другой тип ворот представлен в ватах Сисакет и Тхат Луанг (Ил. 1), коммальные которых, как уже говорилось, имеют вид крытых галерей с входами в центре четырех сторон. В Тхат Луанге они выполнены в виде высоких павильонов с арочными проходами и завершены тремя последовательно уменьшающимися ярусами с четырехскатной черепичной кровлей, конек которой увенчан маленьким тхатом. В Сисакете вход отмечен двумя пересекающимися под прямым углом двускатными крышами, образуя своеобразное восьмискатное перекрытие. И том и в другом случае строения ворот, хотя и выполнены традиционно из кирпича и оштукатурены, обнаруживают свои прототипы в деревянной архитектуре (и лао-тайской, и монско-бирманской), как и ряд других монастырских сооружений, которые вместе образуют удивительно цельные, стилистически выдержанные ансамбли.

И хотя стилевое единство в силу разновременности памятников, позднейших переделок, использования новых материалов, например бетона, и других причин наблюдается не во всех лаосских монастырях, главные ворота – своего рода "лицо" вата – всегда стараются выстроить в одном духе с другими сооружениями. Этим объясняется и порой редкое отступление от традиционной композиции арочных ворот. Так, при входе в луангпхабангский монастырь Пхалхуттабат Тха Пхалак, перестроенный в 1960-х гг. на средства китайско-вьетнамской общины города, возведены двухъярусные трехпролетные ворота в стиле дальневосточной архитектуры, в котором выполнена и стоящая слева колокольня. И как дань старой традиции – ступообразные завершения над пролетами, вторящие

очертаниям возвышающего рядом, справа, высокого тхата [2, с. 43–44, ил. 19].

Трехпролетные арки вообще редко используются в качестве входных сооружений. Х. Суванновонг приводит пример таких врат одного из лаосских ватов (не указывая, к сожалению, его названия), где довольно простое композиционное решение – к большой центральной арке приставлены по бокам две практически идентичные ей маленькие – обогащается за счет выразительной ритмики изящных остроконечных наверший-тхатов [20, табл. 23-а]. Нередки случаи, особенно в современный период, возведения ворот без арочного обрамления (соответственно и без ложного свода, наиболее часто встречающегося в таких постройках), когда простая стоечно-балочная конструкция несет пышную, уже знакомую архитектурно-скульптурную декорацию, как, например, в вате Пхонсай. Нетрадиционное оформление имеют ворота вьентьянского вата Пхонпханао, выполненные из бетона в виде прямоугольной рамы, увенчанной почти реалистическим изображением ваз с лотосами и Колеса (символа Дхаммы – Учения), – и это в данном случае обусловлено стремлением вписать ворота в единый пластический ансамбль из фигур буддийских и мифологических персонажей, которые в это же время, в 1970–1980-е гг., также возводились на территории монастыря.

Особняком, на первый взгляд, стоят старые ворота вьентьянского вата Тянь, опубликованные А. Пармантье, но в настоящее время уже не существующие [7, т. 2, фиг. 83 В, С, D] (Ил. 7). Прежде всего надо сказать, что выполнены они, как и ограда, из дерева, что, по-видимому, было характерно для средневековых монастырей, особенно деревенских. Обрамляющие ворота столбы украшены крупными коленопреклоненными фигурами, несущими на своих плечах молящихся персонажей (*тхепханом?*). Такая композиция связана с сюжетами на темы индуистской мифологии и встречается в изобразительном искусстве 16–18 вв., например в резных панелях тхата Ингханг, датируемых 16 в. В таком же духе декорированы не только главные, но и другие ворота вата, а углы кампхэнга выделены высокими фигурными столбиками.

Таким образом, в Лаосе было разработано несколько типов монастырских ворот, однако их канонические формы постоянно варьировались и видоизменялись, как это происходило и в чрезвычайно близкой и по концепции, и по структуре, и по средствам выражения тайской архитектуре, поэтому сказанные о последней слова профессора С. Бхирасри можно в полной мере отнести и к лаосскому зодчеству: "...Ворота показывают такое разнообразие в дизайне, что можно сказать – каждый ват имеет свой собственный тип" [1, с. 10]. Следует только добавить, что при всем богатстве архитектурных и скульптурных мотивов в оформлении и ворот, и оград, и сем все эти сооружения возводились и продолжают

возводиться по выверенным веками правилам и схемам, в соответствии с основополагающей концепцией единства смыслового и конструктивного решений, что является важной составляющей буддийского архитектурного канона Лаоса.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ О нерелигиозных функциях вата упоминается во многих работах, см., например, статью Пхувонга Пхиммасона [8, с. 1107–1109] а также [3, с. 40–50; 15, с. 168–169; 12, с. 89–92].
- ² Оппозиция "удаленность – центральность" является одной из присущих сангхе антиномий, которые нашли отражение как в функциях, так и в структурной организации монастырского комплекса. Подробнее о структурных антиномиях сангхи см. [11, с. 70–85].
- ³ Обряд установки пограничных камней достаточно хорошо изучен в исследованиях по культуре Таиланда и Камбоджи. Подробно см. [4; 6; 5 с. 35–65; 12, с. 29–33].
- ⁴ Описание церемонии установки пограничных камней в буддийском монастыре встречается в первой книге палийского канона "Виная-питака", а также в комментариях к канону Буддхагхоши, в хронике "Махавамса" и других цейлонских религиозных текстах, написанных средневековыми комментаторами. В странах Индокитая при обрядах *кхандасима* и *махасима* обычно читались тексты на палийском языке, хотя существуют манускрипты с переводами на кхмерский, тайский и лаосский языки [5, с. 42].
- ⁵ Протолаосским называется ранний период истории Лаоса, с 1 по 14 вв., до образования первого независимого лаосского государства Лансанг в 1353 г. [13, с. 4, 7–16].
- ⁶ Церемония установки байсемы детально описана М. Жито, которая наблюдала ее в Камбодже в 60-х годах прошлого века. Церемониальное действие проходит очень торжественно, особенно его первый этап – помещение в заранее выкопанные ямы "корня", так как он считается наиболее важным элементом семы. Сема внутри храма "листа" не имеет [4, с. 11–13].
- ⁷ Сравнение находящейся внутри храма семы с лингой, которое мне довелось слышать во вьентьянском вате Симьянг даже от сопровождающих лаосцев, связано, по-видимому, с общей соотносительностью алтарной части с "зоной" Индры и других индуистских божеств, являющихся ее охранителями [14, т. 3]. Кроме того, внутренняя сема этого вата имеет своего местного покровителя – духа девушки по имени Си, которая, согласно легенде, во время церемонии освящения погибла, бросившись в приготовленную для установки столба яму. Поэтому ват был назван в ее честь Симьянгом [13, с. 15].
- ⁸ Первый ярус Тхат Луанга окружает балюстрада с 323 байсемами, а второй – с 228 [9, с. 12–13].

- ⁹ Коммалъен Сиангтхонга имеет редкую для оград конфигурацию, как собственно и само святилище, представляющее в плане крест за счет выделения центральных частей боковых нефов.
- ¹⁰ *Хотьэк* является одним из важных сооружений в культовой архитектуре Вьентьяна. Это здание многофункционального назначения: в нем проводятся различные церемонии как чисто религиозного характера, так и календарных, семейных и окказиональных праздников, собрания членов монашеской общины, занятия религиозной школы вата. Оно служит местом отдыха прихожан и монахов, главным образом для тех, кто прибыл сюда из другого вата. Под его крышей находят ночлег паломники, а также порой стоят до кремации гробы с телами погибших на войне или в катастрофе [16, с. 238].
- ¹¹ Как уже упоминалось, ват Тхат Пханом имеет в целом четыре ограды, при этом и коммалъен и следующие за ним две ограды оформлены воротами, что и составляет одну из уникальных черт комплекса.
- ¹² Вопрос о времени сооружения ворот трех оград комплекса Тхат Пханом связан с проблемой датировки ступы, так как их стилистическое родство не вызывает сомнений (к ним не относятся главные ворота вата, расположенные на северной стороне четвертой ограды, которые были возведены, по всей видимости, в конце 19 – начале 20 в.).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Bhirasri S. Thai Buddhist Art (Architecture). – TC NS, 1963, № 4 /То же 1959 и 1961.
2. Boun Souk (Thao). Louang Phrabang. 600-ans d'art bouddhique lao. P., 1974.
3. Condominas G. Notes sur le bouddhisme populaire en milieu rural lao. – BARL, 1973, № 9, p. 27–120.
4. Giteau M. Le bornage rituel des temples bouddhiques au Cambodge. P., 1969. /PEFEO, vol. LVIII.
5. Krairiksh P. Semas with Scenes from the Māhanipāta-Jātakas in the National Museum at Khon Kaen. – Art and Archaeology in Thailand. Bangkok, 1974, p. 35–66.
6. Na Pakuam, No. The Buddhist Boundary Markers of Thailand. Bangkok, 1981.
7. Parmentier H. L'art du Laos. 2 vols. P. – Hanoi, 1954.
8. Phouvong Phimmasonne. L'Institut Bouddhique et l'Enseignement religieux. – PRL, с. 1107–1109.
9. Souvannavong Ph. B. Le That Louang de Vientiane. – BARL, 1970, № 3, p. 7–20.
10. Yupho Dh. Dharmacakra or the Weel of the Law. – TC NS, 1968, № 25.
11. Агаджанян А.С. Буддийский путь в XX веке. Религиозные ценности и современная история стран тхеравады. М., 1993.
12. Бектемирова Н.Н. Буддийская сангха в независимой Кампучии. М., 1981.
13. Гожева Н.А. История появления и развития буддийского художественного канона в Лаосе. – Научные сообщения ГМВ. Искусство Восточной и Юго-Восточной Азии. Вып. XXIV. М., 2001, с. 3–39.
14. Гожева Н.А. Полевые записи. Вьентьян – Луангпхабанг. Тетради 1–4. 1979, 1981, 1985, 1986.
15. Гордон А.В. Полевые исследования тайской деревни как источник изучения трансформации буддизма (50–70-е годы). – Народы Азии и Африки, 1979, № 6, с. 164–182.
16. Лаос. Справочник. М., 1994.
17. Ожегов С.С. , Проскуракова Т.С. , Хоанг Дао Кинь. Архитектура Индокитая. М., 1988.
18. Рыбакова Н.И. Искусство Камбоджи. Альбом. /Серия "Искусство стран и народов мира". М., 1977.
19. Сидорова В.С. Скульптура Древней Индии. М., 1971.
20. Суваннавонг Х. Архитектура Лаоса. История развития и традиционные особенности. Автореферат на соискание уч. ст. канд. архитектуры. М., 1990.
21. Чеснов Я.В. Историческая этнография стран Индокитая. М., 1976.

Н.Г. Альфонсо

МОДЕЛИ СУБУРГАНОВ В КОЛЛЕКЦИИ ГМВ

Субурган (монгольское название индийской ступы, в тибетском языке ему соответствует *чортен*) – один из главных памятников буддийского культа, но прототипы его гораздо старше учения Будды и восходят к эпохе первобытнообщинного строя, когда люди стали хоронить своих умерших соплеменников под насыпными курганами. Естественно, что образ ступы вобрал в себя массу различных представлений, верований и символов. Данная статья посвящена вотивным изображениям субурганов, которые рассматриваются главным образом на основе исследовательского опыта и знаний по изучению архитектурных типов ступ Монголии и Тибета.

В собрании ГМВ хранится коллекция из восьми моделей субурганов: 1) инв. № 5801 I, Монголия, размер – 20x11x11 см; 2) инв. № 6119 I, Монголия, размер – 46,5x31,5x31,5 см; 3) инв. № 9470 I, Тибет, размер – 16x8x8 см; 4) инв. № 17969 I, Монголия, размер – 17x11x11 см; 5) инв. № 18512 I, Монголия, размер – 18x11x11 см; 6) инв. № 19888 I, Тибет, размер – 9x4,5x4,5 см; 7) инв. № 19931 I, Монголия, размер – 21x11x11 см; 8) № 42768 КП, Монголия, размер – 18,5x10,9x10,7 см.

Датируются модели концом 18–19 в.; из них два образца тибетского происхождения (9470 I, 19888 I), остальные относятся к монгольской группе (5801 I, 6119 I, 17969 I, 18512 I, 19931 I, 42768 КП). Все экспонаты отлиты из бронзы, имеются элементы чеканки и гравировки; высота от 9 до 48 см. Тибетские модели, отличаясь размерами, совершенно идентичны по форме, которая представляет собой переходный тип конструкции от индийской ступы к широко распространенной впоследствии тибето-монгольской форме¹. На невысоком круглом основании расположен колоколообразный купол, над ним на квадратном основании помещен узкий конус с тринадцатью прочерченными горизонтальными полосами. Возможно, тибетские модели повторяют общую схему одного архитектурного аналога². Монгольские субурганы покрыты позолотой и обильно украшены орнаментом. Поскольку конструктивные особенности этих моделей примерно одинаковы, рассмотрим наиболее интересный образец в этой группе – 6119 I. Этот самый большой в музейной коллекции субурган поступил в музей в 1926 г. из коллекции А.М. Позднеева. Архитектурная форма этой модели особенно характерна для Монголии и состоит из трех основных частей: пьедестала, дарохранилища и шпиля. Массивный пьедестал на ступенчатом основании украшен рельефом в

виде трех дисков в пламенном ореоле – символа "тройной драгоценности", с двух сторон от него помещены изображения львов и цветочного орнамента. Дарохранилище округлой формы также установлено на ступенчатом основании, его тулово покрыто рельефом из голов грозных мифических существ *макара*. Небольшой арочный "вход" в реликварий закрывает миниатюрная икона с изображением Будды, сидящего на лотосовом троне. И, наконец, шпиль представляет собой вытянутый конус с высеченными на нем тринадцатью кольцами. С двух сторон конуса – рельефные ленты из цветочных завитков. Навершие субургана утрачено. По своим художественным достоинствам – гармонично сбалансированной форме, тщательной проработке орнамента, безукоризненному литью – эта модель вполне может быть отнесена к 18 в., к школе великого монгольского художника Дзанабадзара [17, с. 85].

В научной литературе практически нет работ, посвященных исследованию вотивных ступ Монголии и Тибета. Труды по искусствоведению в лучшем случае лишь упоминают бронзовые модели субурганов среди ритуальных предметов [2; 4] или же выделяют их как особую группу скульптуры [15; 17]. Более изученными можно считать архитектурные типы ступ. Краткие сведения о них можно получить из работ Д. Майдара [10] и Д. Пюрвеева [11]. Но они ограничиваются перечислением восьми типов монгольских субурганов и описывают наиболее интересные архитектурные примеры.

Очень основательно рассматривается происхождение, развитие и символика индийских ступ в монографии Г. Франца "Буддийское искусство Индии" [1]. Как структурно выраженная символическая часть буддийской архитектуры и скульптурная мандала, ступа представлена в монографии Д.И. Лауфа "Тибетское священное искусство" [3].

В 1932 г. профессор Дж. Туччи опубликовал свой фундаментальный труд "Индо-Тибетика 1" [5], посвященный *чортенам* и *цаца*³ в Индии и Западном Тибете. Эта работа до настоящего времени остается наиболее полным и глубоким исследованием проблем происхождения, предназначения и символики ступы. Исследование Дж. Туччи опровергает устоявшийся в науке взгляд на субурганы как на памятники исключительно погребального характера, в нем раскрывается вся глубина и многоплановость символики ступы, которые она получила в буддийском искусстве. Но автор не ставил перед собой задачи изучения миниатюрных моделей субурганов, а также он не касается вопроса о художественных особенностях различных архитектурных типов ступ и проблемы трансформации индийской формы в тибето-монгольский тип.

Сообщение В.М. Монтлевича "О символике ламаистских субурганов" [11, с. 91–94] посвящено разнообразным семантическим характеристикам ступы. Автор приходит к выводу, что первоначально ступы служили и

реликвариями, и мемориалами, но с развитием буддийской философии обогащается их символика: оставаясь памятником нирваны Будды, ступа становится и воплощением самого Учителя, и символом ступеней на пути достижения Просветления.

Н.Л. Жуковская также считает, что в буддизме ступа, восходящая к погребальным сооружениям древности, как ритуальный монумент полисемантическая: "Во-первых, она не простоместилище мощей Будды, но и символ дхармакайя – его космического тела", во-вторых, это один из символов суверенитета идеального монарха Чакравартина⁴ [7, с. 85]. В архитектурной конструкции субургана, по мнению Н.Л. Жуковской, использован принцип Мирового древа. И, наконец, ее основной вывод заключается в том, что ступа – это вертикальная модель вселенной, в то время как мандала – горизонтальная. Ступа – это мандала в пространстве, а мандала – ступа в плане.

Более подробно символика конструктивных частей ступы рассматривается в статье Ю. Старостиной "Космос в учении Будды" [16]. На основе анализа буддийской философской литературы, автор приходит к выводу, что "в архитектуре буддийский космос предстает в форме ступы, каждый элемент которой несет семантическую нагрузку, соотнося религиозную символику с ритуальными действиями индивида. Три части ступы – основание, колоколообразный купол и навершие со шпилем – символизируют три сосуда бытия: 'мир желаний', 'мир форм', 'мир, лишенный формы'. Шпиль – символ мирового древа на вершине горы Меру, являющийся центром мироздания" [16, с. 24].

Таким образом, в научной литературе довольно подробно и обстоятельно разработаны проблемы происхождения, назначения и семантики ступ как архитектурных сооружений. В меньшей степени исследованы вопросы возникновения и развития различных архитектурных типов ступ и их художественных особенностей. И практически остаются неизученными миниатюрные ступы – субурганы как votivные произведения буддийского искусства.

Как уже отмечалось выше, большинство ученых считают, что ступы происходят от надмогильных культовых сооружений в виде курганов из земли и щебня. В предисловии к английскому изданию 1 тома "Индотибетика" Локеш Чандра на основе лингвистического и литературного анализа терминов *ступа*, *чайтья* и *дхатугарбха* делает интересное предположение о появлении прообраза ступы как элемента сельскохозяйственной жизни древнеиндийской общины [6, с. V–XXIX]. Прототипом ступ Л. Чандра считает древние зернохранилища куполообразной формы с центральным столбом, которые сооружались из смеси глины с навозом; через такие стены не проникали паразиты и грызуны. Поскольку зерно и

скот – символы богатства в древнем обществе, то и такое сооружение стало символом социально-экономической стабильности.

По мнению Л. Чандры, прототипом архитектурной формы субурганов, которая обязательно включала купол, могло быть любое древнее сооружение – индийская хижина из гибких пород деревьев, зернохранилище или же могильный холм. Впоследствии буддизм приписал этой форме сакральные свойства. Еще одна ассоциация, возникающая в связи с формой индийских ступ, – это "пучок волос, верхняя часть головы, макушка"; именно в таком значении в ранних Ведах употребляется термин *стула*.

Буддийские предания объясняют возникновение характерной куполообразной формы ступы следующим образом: однажды Будда, отвечая на вопрос о том, как следует увековечить память о нем и его идеалах, расстелил на земле монашескую одежду, поверх нее поместил свою чашу для подаяний, на которой установил свой монашеский посох (по некоторым версиям – зонт). Так якобы родились три обязательных элемента ступы: основание, колокол и шпиль [13, с. 10].

Вместе с развитием буддийской философии и иконографии развивалась и усложнялась конструкция ступ, а их назначение и символика приобретали более глубокий и многогранный смысл. По преданию, после смерти основателя буддизма Будды Гаутамы, последовавшей в 544 г. до н.э., его тело было сожжено, а пепел разделен между учениками и захоронен в восьми ступах. Эти памятники были поставлены в местах, связанных с важными событиями из жизни Будды. Реальность существования двух ступ из восьми подтверждена археологическими раскопками [12, с. 91–92].

Дж. Туччи считает, что после смерти Будды ступы для захоронения его праха возводились в разных местах (их было 8, 10 или 11, согласно разным традициям), но их нельзя путать с восемью мемориальными ступами, возведенными на местах, связанных с жизнью Будды. Именно эти восемь, по мнению профессора, тибетцы взяли в качестве образцов для своих чортенов [6, с. 24].

Разные буддийские источники, как правило, перечисляют именно восемь типов ступ, но все перечни в большей или меньшей степени отличаются друг от друга названиями событий, которым посвящены ступы, указаниями мест их строительства и именами основателей этих памятников. Пожалуй, наиболее естественным и логичным представляется список, приведенный в комментарии к тибетскому сборнику текстов по астрологии, на который ссылается Дж. Туччи⁵. Здесь ступы перечисляются в хронологическом порядке соответственно главным событиям из жизни Будды Шакьямуни:

⁵ Например, 1931 г. Далее следует еще один источник – русский перевод

1. "Ступа Собираения лотосов", посвященная рождению Будды в Капила-васту.
2. "Ступа Великого прозрения", построенная Бимбисарой в Раджагрихе.
3. "Благоприятная ступа множества дверей", построенная в честь первой проповеди Будды в Варанаси.
4. "Ступа подчинения еретиков", или "Ступа Великого чуда", в Шравастии, где Будда продемонстрировал свои чудесные способности и прежние перерождения и тем самым победил в диспуте секты еретиков.
5. "Ступа сошествия с небес", или "Ступа 33 богов", посвященная пребыванию Будды в царстве богов, где он читал свои проповеди.
6. "Сияющая ступа", или "Ступа благочестия", или же более известное название "Ступа примирения ссорящихся".
7. "Ступа благосклонности", или "Победоносная", в городе Вайшали, где "Будда укрепил свое тело на благо одушевленных существ".
8. "Ступа Нирваны" в городе Кушанагаре, где Великий Учитель погрузился в нирвану [6, с. 127–129].

В других известных источниках обязательно упоминаются четыре из перечисленных восьми ступ (вторая, четвертая, пятая, шестая), то есть те, которые посвящены наиболее известным чудесам, совершенным Буддой [15, с. 60–61; 14, с. 392].

В текстах, которые исследовал Дж. Туччи⁶, приводятся данные о пропорциях ступ "Собираения лотосов" и "Великого прозрения" [6, с. 21–24]. Исходя из этих сведений, можно составить точные схемы этих образцов. Среди имеющихся в музейной коллекции экспонатов четыре субургана (5801 I, 6119 I, 17969 I, 42768 КП) соответствуют схеме ступы "Великого прозрения", или "Священного дерева Бодхи", что в монгольском варианте звучит как "Жанчив чодон" [11, с. 78]. Модель 19931 I не подходит под эти схемы, но по прорисовкам, представленным в книге Д. Майдара и Д. Пюрвеева, она ближе всего к типу "Гоман чодон" – "Благоприятная ступа множества дверей" [11, с. 78].

В целом композиция любой ступы делится на две неравнозначные по смысловой нагрузке части: базу, или пьедестал, и собственно ступу. Также как у буддийских статуй, пьедестал представляет собой второстепенную часть; схема верхней, т.е. основной части ступы, совершенно отчетливо напоминает скульптурный силуэт Будды, сидящего в "позе лотоса" (Ил. 9). Иногда встречается идентификация структурного строения чортена с фигурой стоящего человека [8, с. 4].

Интересно, что упомянутые ранее письменные тибетские памятники являются списками с индийских источников [6, с. 18], но приведенная в них структура строения ступ не встречается в самой Индии – это типичная конфигурация монгольских субурганов.

Помимо пропорций и цвета различных частей ступ "Собирания лотосов" и "Великого прозрения", в исследованных Дж. Туччи текстах (см. сноски 5 и 6) перечислены некоторые отличия остальных шести типов ступ; но, к сожалению, сведения эти очень беглые и по ним практически невозможно идентифицировать какие-либо образцы ламаистских субурганов.

Перечень конструктивных частей ступы в обоих текстах совершенно одинаковый:

Нижняя часть – пьедестал, или базис, состоит из:

а) четырех ступеней (плинт⁷), причем высота нижней ступени равна общей высоте других трех;

б) "большого лица" (фуста) – сплошного параллелепипеда, чья высота равна высоте плинта. На моделях субурганов из коллекции ГМВ фуст часто украшен рельефом в виде двух львов вокруг драгоценности *чиндамани*⁸ (например, 5801 I, 6119 I, 17969 I, 42768 кп, 18512 I) с каждой стороны или же гравировкой с изображением животных (19931 I);

в) "каймы, ожерелья и рамки" (карниза) – трех ступеней, верхняя из которых самая массивная, ее высота равна сумме высот двух других.

Основная часть ступы состоит из базы (банрима), название которой в переводе Дж. Туччи звучит как "10 похвальных поступков", купола (бумбы) и шпиля.

База состоит из четырех главных равных по высоте ступеней и двух меньших – нижней и верхней, которые часто оформляются рельефными лепестками лотоса (например, модели 6119 I, 17969 I, 42768 КП). У модели 19931 I все шесть ступеней украшены рельефными лепестками.

Купол представляет собой широкий усеченный конус, обращенный округлым основанием вверх. Все монгольские модели субурганов, за исключением 18512 I, на тулове бумбы имеют нишу высотой примерно две трети от высоты купола, которая оформлена рамкой в виде рельефных лепестков и завитков. В нишу вставлена миниатюрная икона с изображением Будды. Остальная поверхность купола украшена литыми рельефами либо в виде гирлянд из цветов и бус (19931 I), либо, что встречается в нашей коллекции гораздо чаще, в виде трех или четырех голов мифических животных (собаки или льва), держащих во рту гирлянды и ожерелья. Бумба тибетских моделей имеет форму колокола и строгую гладкую поверхность.

Шпиль (чойнкор-джисум) – наиболее сложная в конструктивном отношении часть. Его основание (шейка, или брай) состоит из трех небольших блоков, поставленных один на другой. Выше находится "лотос" – деталь в виде усеченного конуса, направленного широким основанием вверх, иногда оформленного рельефными лепестками лотоса (например, 19931 I). Далее следует еще один высокий усеченный конус,

состоящий из 13-ти колец, так называемых "женских колес", и 13-ти "зонтов", или "мужских колес". В тексте оговаривается, что "зонт, или мужское колесо", в два раза выше, чем "женское колесо" [6, с. 129].

Следующая деталь этой башенки носит название "формула сострадания" и представляет собой небольшой перевернутый усеченный конус; на нем помещается "зонт", иногда состоящий из рельефных лепестков (как, например, у модели 5801 I). Его венчает диск меньшего, чем "зонт", диаметра, называемый "покрытие зонта". И завершает композицию эмблема *сваямбху*⁹: изображение полумесяца, диска солнца и детали или в виде круга, но меньшего диаметра, чем диск солнца в два раза, или же в виде языка пламени.

Возникновение такой конструкции субурганов было связано не только с эволюцией и усложнением архитектурных форм буддийских памятников, но и с дальнейшим развитием религиозно-философской концепции образа ступы. В.И. Монтлевич считает, что "вид древнейших ступ соответствовал представлению о небосводе, т.е. бесконечности – символу нирваны. В 1 в. до н.э. в вырубленных в скалах пещерных святилищах появляются первые храмовые ступы. Они повторяли внешние черты своих прототипов, стоящих под открытым небом, не являясь ни мемориалами, ни реликвариями. Ступы эти имели чисто символическое значение. В это время Будда еще не изображался в виде человека, и его символом как раз и являлись ступы буддийских святилищ. То есть ступа буддийского храма 1 в. до н.э. и позже становится символом не только нирваны, но и самого Будды" [12, с. 92].

С оформлением в 1–2 вв. н.э. новой ветви буддизма – махаяны символизм приобретает особое значение, поскольку философы этого направления отрицали существование объективной реальности. Для того чтобы представить Закон, открытый Буддой, в визуальной форме, необходим был символ, и таким символом стала ступа. Две основных части сооружения – пьедестал и собственно ступа, по взглядам последователей махаяны, представляют собой сущность бытия – причину и следствие; а поскольку сам Закон, или Абсолют, воплощают совершенство всех вещей, т.е. одновременно и причину и следствие, то изображением этого Закона и служит ступа.

Дж. Туччи подробно разбирает символику, приписываемую различным частям ступы в традициях тхеравады, махаяны, тантрийских школ и ваджраяны. Остановимся лишь на наиболее общих моментах толкований, которые дают разные учения. Ступа как объект созерцания делится на пять геометрических фигур: куб, шар, треугольник, полумесяц и полукруг. Они соответствуют пяти первоэлементам (земля, вода, огонь, воздух, эфир или космос), пяти мистическим слогам (a, vaṃ, gaṃ, haṃ, khaṃ), пяти чакрам на теле человека (ниже пупка, на уровне талии, на

уровне груди, над глазами, на макушке) и пяти цветам (желтый, белый, красный, черный и бесцветный, включающий весь спектр).

Интерпретация символики ступы как зашифрованной схемы Вселенной в представлении буддийских философов выглядит следующим образом. Три основных части ступы – основание, купол и шпиль – символизируют три сосуда бытия: камалоку – "мир желаний", рупалоку – "мир имеющих форму" и арупалоку – "мир не имеющих форму". Камалоке соответствуют 11 уровней, начиная от "обитателей адов" до "богов, восторгающихся творениями других". Рупалока имеет 16 уровней, на которых в иерархической последовательности размещаются брахмы или боги – от низших до "Верховных брахм". Арупалока состоит из четырех уровней и отождествляется со сферой чистой мысли [16, с. 23–24.].

Таким образом, ступа, с одной стороны, являет собой модель Вселенной или макрокосм, а с другой, – микрокосм, схему чакр или энергетических уровней человека. Представление о единстве и взаимопроникновении макро- и микрокосмосов сформировалось еще в ведийской литературе и развивалось дальше в сутрах, шастрах, а затем и буддийскими теоретиками. Такое обобщенное понимание и восприятие ступы-символа как единого целого характерно для всех регионов, исповедующих буддизм. Хотя, на первый взгляд, этот глубинный смысл остается скрытым, ведь в первую очередь внимание верующих должны были привлекать основные истины и догматы, открытые Буддой, которые закодированы в отдельных конструктивных составляющих монумента – ступы. Именно в этот момент традиции национального искусства выступают на первый план, поскольку художники, скульпторы, архитекторы должны были на доступном для широких масс художественном языке форм, линий, орнамента донести до них буддийское учение. Поэтому такими непохожими выглядят ступы Цейлона, Бирмы, Индонезии, Лаоса, Непала, Тибета и Монголии.

Передать точно и определенно смысловую нагрузку, которую несет на себе каждая часть ламаистского субургана, вряд ли возможно. Отметим лишь, что фундамент субургана ассоциируется с нижним миром, база купола – со средним, сам купол – с небесным сводом. Округлая форма бумбы также может быть связана с древнейшими представлениями, характерными для всей Евразии, о происхождении Вселенной из мирового яйца. У ламаистских субурганов купол приобретает важное значение как место хранения реликвий. Эта часть специально выделялась и играла роль дарохранилища, куда помещали священные книги, иконы, личные вещи особо заслуженных лам и др.

Эволюция зонтов, которых на индийских ступах обычно было три (символы трех буддийских драгоценностей: Будды, общины, учения), вероятно, связана с развитием культа бодхисаттв¹⁰ в традициях махаяны.

Тринадцать зонтов на шпилье субургана – это десять ступеней на пути совершенствования бодхисаттв и три высших мира, в которых пребывают будды будущего, настоящего и прошлого. Примерно в 11 в. возникает культ Ади-Будды, мистического существа, вечно находящегося в нирване и, в отличие от других будд, никогда не рождавшегося в сансаре. Последовательно поднимаясь от низших уровней бытия к высшим и подавляя свои чакры, которые также закодированы в схеме субургана, человек поднимается к последней стадии созерцания – растворению себя в космическом Абсолюте, именуемом Ади-Буддой. Символом Ади-Будды стал огонь премудрости, изображаемый в виде языка пламени. С этими философскими воззрениями связана традиция завершать шпиль ступы сваямбху пламевидным навершием.

Таким образом, архитектоника субурганов отражает представление буддистов о пути развития человеческого духа: от полностью омраченного состояния (основание субургана) через разряд существ, сознательно вставших на путь спасения, включая самого Будду Шакьямуни (центральная часть – бумба), через разряд бодхисаттв различной степени совершенства (шпилье субургана) к высшему существу махаянистического пантеона, к мистическому Ади-Будде (сваямбху).

Модели субурганов, как и изображения Будды, создаются по общей иконометрической системе, что можно наглядно видеть при сопоставлении архитектурной конструкции ступы и канонических пропорций фигуры Будды (Ил. 9). Силуэт Будды практически совпадает с очертаниями основной части субургана: нижняя часть его тела до пупка соответствует базе бумбы, торс – куполу, голова – шпилью, а сваямбху выступает как ушниша. Таким образом, ступа мыслится как символическое тело Будды, в котором объединяется и макрокосм и микрокосм.

Поскольку в конструктивных частях субурганов закодированы догматы буддийского вероучения, то именно поэтому они используются как ритуальные предметы, служащие объектом познания буддийских истин. Миниатюрные модели субурганов, подобные представленным в коллекции музея, широко применяются в ламаистской практике Монголии и Тибета, они присутствуют в домашних и храмовых алтарях и служат одним из важных объектов медитации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Есть еще другие типы ступ, например древнеяванская, бирманская и непальская ступы, которые выделяет известный исследователь буддийского искусства А. Грюнведель в статье "Зодчество древней Индии" [9, с. 58–59].

- ² Ср. башня Пай-тха в У-тае [19, с. 163].
- ³ *Цаца* (тиб.) – цельные или барельефные изображения разных божеств, которые штампуют из глины, смешанной с пеплом умершего священнослужителя [18, с. 161].
- ⁴ *Чакравартин* (санскр.) – буквально "катящийся везде без помех", император, владеющий чакрой; в буддийской традиции – универсальный монарх, идеальный, совершенный правитель [7, с. 198].
- ⁵ "Vaidurya g. yah-sel" – комментарий и приложение неизвестного автора к тибетскому труду по астрологии "Vaidurya dkar-po", написанному De-srid Sans-rgyas-rgya-mtsho [6, с. 127–133].
- ⁶ Это указанный выше текст (см. сноску 5), а также текст индийского трактата по строительству "Sahajavilasa", сохранившегося в тибетском переводе "Blogros-bzan-po" [6, с. 113–127].
- ⁷ В скобках даны названия конструктивных частей ступы по А.М. Позднееву [14, с. 59–60].
- ⁸ *Чиндамани* (санскр.) – драгоценность, обладающая волшебной силой доставлять владельцу все, что тот пожелает, обычно изображается в виде трех круглых камней, объятых языками пламени.
- ⁹ *Сваямбху* (санскр.) – буквально "самосуший", независимый, самосуществующий; в индийской традиции – эпитет Брахмы, Шивы, Камы; в буддизме – 1) эпитет Ади-Будды; 2) навершие над ступой в виде расположенных друг над другом знаков полумесяца, солнца и языка пламени, что в практике созерцания символически означает слияние индивида с Ади-Буддой [7, с. 196].
- ¹⁰ Бодхисаттва (санскр.) – буквально "сущность которого знание, просветление", в буддизме – существо, находящееся на пути достижения совершенного знания, которому остается одно рождение до нирваны и который отказывается от него во имя любви к людям и желания указать им путь к спасению [7, с. 191].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Franz H.G. Buddhistische Kunst Indiens. Leipzig, 1965.
2. Gordon A.K. Tibetan Religious Art. N.Y., 1952.
3. Lauf D.I. Tibetan Sacred Art. L., 1976.
4. Pal P. Art of Nepal. L., 1985.
5. Tucci G. Indo-Tibetica 1. Roma, 1932.
6. Tucci G. Stupa. Art, Architectonics and Symbolism. New Delhi.
7. Жуковская Н.Л. Ламаизм и ранние формы религии. М., 1977.
8. Индия, 1994, май.
9. История архитектуры в избранных отрывках. М., 1935.
10. Майдар Д. Архитектура и градостроительство Монголии. М., 1971.
11. Майдар Д., Пюрвеев Д. От кочевой до мобильной архитектуры. М., 1980.
12. Монтлевич В.М. О символике ламаистских субурганов. – Центральная Азия и Тибет. История и культура Востока Азии. Т. 1. Материалы конференции. Новосибирск, 1972, с. 91–94.
13. Ожегов С.С. Архитектура Бирмы. М., 1970.
14. Позднеев А.М. Монголия и монголы. Результаты поездки в Монголию, исполненной в 1892–1893 гг. Т. 2. СПб., 1898.
15. Позднеев А.М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии... СПб., 1887.
16. Старостина Ю. Космос в учении Будды. – Наука и религия, 1990, №6.
17. Цултэм Н.О. Искусство Монголии. М., 1982.
18. Цыбиков Г.Ц. Избранные труды в двух томах. Т. 1. Буддист-паломник у святынь Тибета. Новосибирск, 1991.
19. Щепетильников Н.М. Архитектура Монголии. М., 1960.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Есть еще другие типы ступ, например дзонгченские, бирманские и китайские ступы, которые выделены в отдельный раздел исследования буддийского искусства А. Гринвальд в статье "Буддизм дзонгченской школы" (В, с. 58–59).

Т.В. СЕРГЕЕВА

ОБ ИЗУЧЕНИИ МОНГОЛЬСКОЙ ИКОНОПИСИ В РОССИИ

В России знания о монгольской иконописи накапливались постепенно, вместе с общими представлениями о культуре народов Центральной Азии. Можно обозначить три наиболее значимых исторических соприкосновения русских с Монголией. Первое произошло в 13–14 вв., когда Русь столкнулась с монгольскими завоевателями, принесшими ей неисчислимые бедствия [63, с. 286; 84, с. 8–9; 109, с. 7–8]. Это было время отрывочных, эмпирических знаний. Внимание летописцев привлекали в первую очередь события, значительные в контексте русской истории, такие, например, как гибель в монгольской Орде князя Михаила Черниговского [90, с. 108; 117, с. 71–72].

Первые контакты были отмечены еще и резким неприятием всего монгольского, что объяснялось слишком очевидными культурными различиями. Это неприятие было особой формой противостояния завоевателям, выраженным не столько в виде военно-политического, сколько нравственно-религиозного сопротивления.

Второй период непосредственных контактов русских с народами Центральной Азии пришелся на начало 16 в. и длился до конца 17 в., когда Россия по существу открыла для себя Монголию, а начало освоения русскими людьми Сибири приблизило ее к российским владениям [101, с. 41]. О растущем взаимном интересе русских и монголов в то время свидетельствует большое количество посольств, которыми они обменивались [105, с. 36]. Это было вызвано, прежде всего, политическими и экономическими причинами, а кроме того, подогревалось стремлением ряда западноевропейских стран организовать транзитную торговлю с Китаем и Индией через русские земли [48, с. 298–299; 119, с. 312–313]. Успехи отечественной дипломатии привели к установлению отношений с главой буддийской церкви Монголии Джебдзун-дамба-хутухтой Дзанабадзаром [43, с. 12; 103, с. 333; 104, с. 12].

В отчетах русских дипломатов того времени постоянно упоминаются буддийские монахи-ламы, среди которых были как монголы, так и тибетцы. В посольских документах постоянно говорится об их присутствии в ставках князей, у которых они имели неограниченный авторитет, об их больших полномочиях при решении политических дел, уважении к ним простых монголов [87, с. 171].

Ламы, по сравнению с большинством населения, оказывались людьми образованными, знавшими языки и обычаи народов, среди которых

они проповедовали буддизм. Буддийское духовенство пользовалось неприкосновенностью во время войн и междоусобиц. Ламы нередко сопровождали русские миссии в качестве переводчиков, обеспечивая одновременно и безопасность их передвижения. Они и сами вели переговоры и направляли посольства [105, с. 91].

Уже в сообщениях первых русских послов, посещавших монгольские земли, содержатся ценные сведения о буддийских памятниках. Так, например, В. Тюменец и И. Петров, побывавшие в 1616 г. во владениях Алтан-хана, оставили описание буддийского храма и находившихся в нем икон, удививших их своими огромными размерами и особенностями исполнения [105, с. 54].

В 1618 г. во владениях Алтан-хана побывала русская дипломатическая миссия во главе с И. Петлиным. Отвечая на вопросы дьяков Посольского приказа, И. Петлин рассказал о виденных им буддийских храмах и находившихся в них произведениях искусства. Он подробно описал, например, скульптуры Будды Шакьямуни и двух его учеников – Шарипутры и Маудгальяяны. Русский посол подметил, что в руках всех троих были "горшечки с кашею" – монашеские чаши для сбора подаяния [45, с. 82]. Упомянул И. Петлин и иконы, висевшие в храме, а также отметил, что "во храм смотреть пуцают всяких людей!" [45, с. 22].

Внимание русских послов и впоследствии неизменно привлекали буддийские монастыри – "бурханские палаты", великолепие их убранства, включавшее находившиеся там произведения живописи и скульптуры [45, с. 82]. Люди высокой культуры, они тонко чувствовали совершенную красоту буддийских образов. В своих официальных, "казенных" отчетах русские дипломаты стремились как можно точнее описать и объяснить увиденное. Участник посольства 1719–1720 гг. Л. Ланг, посетив в Монголии буддийский храм, подробно описал все, что там увидел, особо отметил привлекшую его внимание огромную деревянную скульптуру Будды. Она была позолочена и облачена в красивые шелковые одежды, "чтобы не пылилась", – замечает Л. Ланг [104, с. 493].

К рассказам участников посольств в Монголию восходят, вероятно, и описания буддийских икон, которые встречаются в русских письменных источниках 17 в. Одно из них обнаружил М.Н. Тихомиров в православном "Хронографе" конца 17 в. [41, с. 134]. В нем приведены записи о календарных праздниках монголов с описанием изображений божеств, которым в те дни поклонялись [125, с. 21].

Этот период непосредственных контактов между Россией и Монголией, отмеченный интенсивным накоплением фактических знаний друг о друге, закончился в 1689 г., когда был подписан Нерчинский договор. В соответствии с ним Россия официально признавала зависимость княжеств Северной Монголии от правительства цинского Китая [101, с. 9–11].

Договор лишал как монголов, так и русских людей возможности устанавливать между собой непосредственные контакты. Монголия становилась недоступной не только для дипломатических миссий и торговых караванов, но и для части ее населения, которая прежде откочевала на территорию России.

До принятия этого договора буряты и калмыки свободно перемещались из страны в страну. Они строили на русских землях свои поселения, храмы и монастыри. Приглашали на их освящение и проведение служб лам из Монголии и Тибета, привозивших с собой буддийские книги и изображения божеств [59, с. 49]. Непосредственное изучение культуры Монголии становилось впредь невозможным. Русским предстояло удовлетворять свой интерес, штудировав хранившиеся в Посольском приказе документы и читая выходившие на Западе книги о Востоке [93, с. 217].

Не желая отказываться от прежних отношений с монголами, правительство России искало выход из создавшегося положения. Самым простым, как казалось, было поддержать русское духовенство, которое в то время лелеяло мысль обратить монголов и тибетцев в православие. С этой целью в 1707 г. в Монголию отправился митрополит Илларион Лежайский, который был принят главой буддистов Халхи Джебцундамба-хутухтой Дзанабадзаром. По следам Иллариона Лежайского в 1709 г. к хутухте прибыла еще одна миссия из духовных лиц с богатыми подарками, направленная тобольским митрополитом Филофеем Лещинским [23, с. 28; 104, с. 586]. Однако, несмотря на активную деятельность в этом направлении двух митрополитов, обратить монголов в православную веру не удалось, как не удалось основать в Монголии и духовную православную миссию.

Заинтересованное в успешном освоении земель Сибири и Приамурья, закреплении на них, а также поддержании мирных отношений с населением сопредельных территорий, русское правительство продолжало упорно искать выход из возникшего после Нерчинского договора политического тупика. Наконец решение проблемы было найдено. Если не удалось учредить православную миссию среди монголов, то надо попытаться организовать ее в самой китайской столице и уже оттуда заниматься изучением Центральной Азии и Дальнего Востока.

С этой целью правительство Петра I направило в Пекин в 1716 г. митрополита Иллариона Лежайского. Предлогом для его поездки явилось восстановление православия среди уведенных в Китай пленных – жителей русской крепости Албазин. Митрополиту удалось добиться от китайских властей учреждения Русской духовной миссии в Пекине [119, с. 36]. Ее деятельность началась уже в 1716 г., хотя свой официальный статус она получила лишь в 1728 г. Успехи в христианизации населения Китая за все время существования миссии были незначительны. Однако

она длительное время оставалась единственным центром за пределами России, где планомерно и целенаправленно шло изучение не только Монголии, но всего Дальнего Востока, Центральной и Средней Азии.

В ее стенах готовились специалисты, в том числе и первые монголоеды, как из числа духовных лиц, так и людей светских. В специальной инструкции для членов миссии говорилось, что одной из главных их обязанностей является изучение восточных языков. Знание китайского, монгольского, тибетского и санскрита требовалось для перевода на русский язык книг и рукописей, в которых излагалась история стран и народов Востока, основы их верований, в первую очередь буддизма, имевшего широкое распространение на Дальнем Востоке, в Центральной Азии, а к тому времени и на территории России.

С научными изысканиями членов миссии связан следующий важный этап в накоплении знаний о монгольской культуре и искусстве, лежащей в их основе буддийской традиции. Внимание со стороны русского правительства к изучению философии и религии буддизма как движущих сил развития общества в Монголии и других странах Востока свидетельствовало о попытке именно в идеологии найти средство для установления добрососедских отношений и культурного сближения двух стран.

Выдающийся вклад в изучение прошлого Монголии внесли многие члены миссии, в первую очередь Н.Я. Бичурин (1777–1854) и П.И. Кафаров (1817–1878). Они открыли современникам древнюю историю монгольских племен, истоки их культуры, обусловленные контактами с народами и странами окружающих регионов, наметили пути изучения особенностей мировоззрения кочевников Центральной Азии, определившего развитие монгольского общества в период средневековья. Не занимаясь непосредственно буддийским искусством, они, тем не менее, смогли понять и оценить его глубину.

Интерес к истории и культуре Монголии рос в России по мере расширения научного кругозора. Важную роль в этом сыграли экспедиции, организованные с 18 в. до первой половины 19 в. Российской Академией наук. Их было более 50, а начало им положила экспедиция во главе с Д.Г. Мессершмидтом (1685–1735). По поручению Петра I он и его спутники в 1720–1727 гг. обследовали Сибирь. Было составлено описание ее земель и прилегающих стран "в географическом и естественнонаучном состоянии, а также в этнографическом, лингвистическом и археологическом отношении" [126, с. 78]. Под руководством и при участии самого Д.Г. Мессершмидта собирались коллекции старинных предметов искусства, а также рукописей и книг на монгольском, китайском и тибетском языках [93, с. 13–14].

Руководитель другой академической экспедиции Г.Ф. Миллер собрал и привез в Петербург большую этнографическую коллекцию, в

которую входили "болваны идолатрические и жертвенные посуды". Среди этой коллекции он особенно выделял и ценил группу "вещей, надлежащих к мунгальскому и калмыцкому идолослужению", подчеркивая, что "сие собрание весьма редких вещей, каких во всей Европе еще не видано", и на приобретение которого он "чрезвычайный труд и многие подарки употребил" [21, т. I, с. 559; 24, с. 30].

Составленные участниками экспедиции обширные коллекции рукописей, книг, путевых зарисовок, произведений буддийской живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства народов Сибири, Дальнего Востока и Центральной Азии поступили в государственные собрания [88, с. 180].

К Русской духовной миссии и академическим экспедициям были прикомандированы художники. Среди их работ встречаются и рисунки, воспроизводящие буддийские иконы. Эти мастера редко правильно воспринимали и следовали иконографии буддийских образов, загадкой оставались для них и сюжеты подлинников. Иногда им не хватало умения передать все своеобразие буддийских произведений искусства, отчего с изображенными персонажами могла произойти самая причудливая трансформация. Так, в "Истории Сибири" Г.Ф. Миллера приведена работа художника О.В. Люрсениуса под названием "Рисунок медного идола на подобие человека" [66, т. I, с. 432–433]. Однако при всех допущенных художником искажениях в этом рисунке все же можно узнать икону с изображением дхьяни-будды Амитабхи.

Для зрителей таких "штудий" оставались совершенно непонятными сюжеты изображений, восходящие к буддийской канонической литературе, да и о самом буддизме они знали в то время очень мало. Тем не менее, несовершенство таких рисунков не умаляло их значимости и положительной роли в знакомстве России с монгольским искусством. По ним и сейчас можно восстановить название и композицию буддийских изображений, а в отдельных случаях и сам вид утраченных подлинников [64, с. 70, прим. 1].

Труды членов Русской духовной миссии в Пекине и участников академических экспедиций пробуждали интерес к неведомой Монголии в русском обществе. Отчасти он был обусловлен влиянием французских энциклопедистов 18 в., которые широко использовали в своих произведениях восточную тематику [17, 115; 69, с. 85; 71, с. 56]. Там они искали "образец идеального царства разума и морали". "Восточная тема" нашла свое отражение и в произведениях русских музыкантов и композиторов, художников, скульпторов и архитекторов, а также среди отечественных литераторов и публицистов [54, с. 34].

В 18–19 вв. возобновляется торговля в пограничных с Монголией районах, в которой принимало деятельное участие буддийское духовен-

ство [16, с. 119; 23, с. 42]. Для ее активизации, а также для обеспечения отечественных дипломатической и миссионерской служб требовались лица, владевшие монгольским языком. Кроме того, на территории России в местах проживания народов, исповедующих буддизм в Сибири, на Алтае, в Поволжье и на Дону, происходила активизация буддийских общин. Они интенсивно занимались строительством монастырей, вследствие чего значительно увеличивалось число монахов. Необходимо было иметь в этих районах хорошо подготовленных чиновников, способных правильно проводить политику государства.

Первым по времени шагом в этом направлении следует считать проект о "Восточной академии", разработанный в 1733 г. Г.Я Кером (1692–1740) [56, с. 133–134]. Ее создание, по мнению автора, было обусловлено рядом причин. Главной из них было изучение прошлого народов, вошедших в состав России или соседствующих с нею. Хотя предложение Г.Я. Кера не было реализовано, оно способствовало появлению новых проектов по созданию "ориентальной" или "азиатской" Академии [26, с. 9].

Согласно этим проектам, предполагалось учредить центры востоковедной подготовки при Киевской или Московской духовных академиях, а также в Казанском университете. В подготовке этих проектов участвовали многие известные общественные деятели того времени. Так, например, С.С. Уваров (1786–1855) в своем проекте об "азиатской Академии" предлагал привлечь к преподаванию в ней наряду с европейскими учеными и "азиатских лам" [23, с. 53–54].

С проектом создания "азиатской Академии" выступил и И.О. Потоцкий (1761–1815). Он всесторонне обосновал необходимость для России создания такой Академии, считая, как и С.С. Уваров, что участие буддийских монахов в обучении студентов принесло бы значительную пользу не только в изучении языков и литературы, но и в знакомстве с буддийскими обрядами и ритуалами [86, 203].

Все это способствовало открытию в российских университетах кафедр восточных языков. Первая по времени была учреждена в 1833 г. в Казанском университете. Казань в то время занимала положение форпоста на границе с Азией: ее купечество традиционно поддерживало прочные связи с Ираном, Турцией, Монголией, Джунгарией и Туркестаном. В Казанском университете наряду с изучением восточных языков большое внимание уделялось преподаванию истории буддизма [16, с. 120; 70, с. 68]. Первым выпускником монгольской кафедры Казанского университета стал О.М. Ковалевский (1801–1878). При отсутствии учебных пособий и системы изучения языка, ему пришлось приложить немалые старания в учебе. Практические знания он получил под руководством А.В. Игумнова (1761–1834) – знатока-практика, служившего чиновником

при Иркутском генерал-губернаторе, а также у монгольских лам, одним из которых был бурят Минджул Гэрэнов [133, с. 156].

Пребывание в Сибири, а потом поездка в Монголию позволили О.М. Ковалевскому близко познакомиться с жизнью и бытом бурят и монголов. Со временем, став лучшим знатоком монгольского языка среди современников, он считал его лишь средством изучения "нравов, образа жизни, религии". Особое значение он придавал изучению буддизма. Итогом его углубленных занятий явился труд, посвященный вопросам буддийской космологии, – первое в России и Европе исследование буддийского мировоззрения, опиравшееся на анализ многочисленных монгольских и тибетских письменных источников [49; 85, с. 331–332].

Личность О.М. Ковалевского, его научное подвижничество и обширные знания оказали решающее воздействие на его ученика и последователя В.П. Васильева (1818–1900). Под влиянием учителя он уже свою магистерскую диссертацию посвятил вопросам буддизма и блестяще ее защитил в стенах Петербургского университета. По окончании учебы В.П. Васильев был прикомандирован к Русской духовной миссии в Пекине, получив задание собрать сведения о "буддизме, ламской иерархии и философии буддизма", а также приобрести разнообразные коллекции, в том числе и изобразительного искусства, для музеев Петербургского университета.

С первых шагов в науке В.П. Васильев посвятил себя изучению вопросов истории и философии буддизма. В совершенстве владея монгольским, китайским, маньчжурским и тибетским языками, зная корейский, японский и санскрит, он значительно расширил круг источников по истории буддизма, смог разграничить сферы исследования собственно религии и философии, определив тем самым пути дальнейшего развития отечественной науки о Центральной Азии.

Подготовленный В.П. Васильевым труд "Буддизм. Его догматы, история и литература" должен был, по мысли ученого, не только обозначить круг его научных исследований, но и стать своеобразной энциклопедией буддизма [28]. Однако в силу ряда причин, не зависевших от ученого, опубликована была лишь часть этого компендиума. Тем не менее, вклад ученого в изучение культуры Центральной Азии значителен [40, с. 239–340; 78, с. 531; 127, с. 1815]. Сосредоточив внимание на проблемах научного изучения буддизма, Васильев определил основные направления исследований отечественной буддологической школы. Его статьи и книги по истории и теории этой религии стали для многих путеводной нитью в научных занятиях, помогающей избежать "сплошного жульничества одних и дуракования других" [18, с. 65].

В работах его преемника А.М. Позднеева (1851–1920) присутствует глубокое научное исследование не только вопросов теории и практики

буддизма, но и его функционирования среди монголов. В предисловии к своей книге, посвященной быту буддийских монастырей Монголии [83], ученым были определены пути дальнейшего изучения культуры средневековой Монголии. Главным, как считал А.М. Позднеев, являлось практическое исследование сторон деятельности буддийской церкви во всех сферах жизни монгольского общества. Ученый решительно осуждал курьезные описания любителями восточной экзотики "буддийских капищ, наполненных идолами", подменявших их действительно научное изучение [83, с. XI]. Он писал, что "для правильного отношения к ламству и ламаитам, нам необходимо знать их собственные правила и воззрения; без этого мы никогда не достигнем всей пользы в наших отношениях к исповедующим ламаизм..." [83, с. XII].

Выполняя поставленную задачу, А.М. Позднеев в своих трудах дает подробное исследование буддийских храмов, украшавших их скульптур и живописных образов, стараясь отыскать и опубликовать все возможные источники, объясняющие их происхождение, художественные особенности, отношение к ним со стороны духовенства и простого народа.

Если А.М. Позднеев стремился проследить в Монголии культурные традиции, привнесенные теорией и практикой буддизма, то его современник С.Ф. Ольденбург (1863–1934) придавал решающее значение в своей научной работе изучению искусства. Он считал, что искусство в культуре народов Востока играет столь же важную роль, как философия и история. Оно способствует развитию культурных отношений между народами всего Востока и оказывает определенное влияние даже на европейскую культуру. С.Ф. Ольденбург был первым, кто оценил значение средневековой монгольской живописи в популяризации культурного наследия Востока. Он писал о своем желании "поставить Восток ближе к широким кругам русских сознательных людей", потому что "старый Восток, великий творец в области духа, дал нам вечные образцы, которые никогда не потеряют своего значения для человека..." [79, с. 8]. С.Ф. Ольденбург впервые ввел в науку многие памятники буддийского искусства. Прежде всего, ему принадлежит атрибуция и публикация памятников буддийской иконописи, найденных П.К. Козловым при раскопках Хара-Хото [77, с. 79–155].

С.Ф. Ольденбург опубликовал хранившийся в коллекции П.Л. Шиллинга альбом рисунков, исполненных бурятским художником. Они воспроизводили иллюстрации из тибетского ксилографа 18 в. Составленный и изданный известным тибетским ученым Чжанчжа Ролпи-дордже (1717–1786), он был посвящен вопросам буддийской иконографии [3]. Этим изданием С.Ф. Ольденбурга пользовались и пользуются поныне исследователи буддийского искусства как справочником при определении буддийских изображений [75, с. I–II]. Ученый опубликовал и альбом буддийских

изображений, хранившийся в Казанской духовной Академии [76]. В 1905 г. он принял участие в издании книги немецкого исследователя А. Грюнведеля, в которую вошли описания и атрибуция коллекции произведений буддийского искусства из собрания князя Э.Э. Ухтомского [42; 58, с. 103].

Буддийское искусство интересовало ученого не только своей связью с религиозной догмой, но, в первую очередь, как источник для понимания явлений общественной жизни. Он считал, что буддизм подчинялся общим законам развития всех религий. В то же время он резко возражал против распространенного в научных кругах мнения, что буддийская культура имеет исключительно мистический и спиритуальный характер [18, с. 8–9; 27, с. 37]. С.Ф. Ольденбург сознавал, что приобщить к духовным ценностям Востока русское общество можно лишь на основе знакомства с культурой и искусством буддизма. Для этого необходимо собирать, изучать и публиковать произведения буддийского искусства, что ученый с необычайным энтузиазмом и делал.

Последние годы 19 в. – первое десятилетие 20 в. явились временем не только бурного развития центральноазиатской филологии и буддологических штудий во всем мире, но и открытия ранних памятников буддийского искусства. Работы английских, французских, немецких, русских, шведских и японских экспедиций в Восточный Туркестан дали богатейший материал для изучения письменности, языков, истории, культуры и искусства народов, населявших некогда Центральную Азию. Результаты работ этих экспедиций позволили по-новому осветить и историю Монголии. Вклад русских ученых в исследование древностей Центральной Азии был столь значителен, что в 1903 г. был создан "Русский комитет для изучения Средней и Восточной Азии в историческом, археологическом, лингвистическом и этнографическом отношении". Он стал ведущим учреждением в составе Международной ассоциации для изучения Средней и Восточной Азии [107, с. 1–3].

Желая скорее опубликовать открытые буддийские письменные памятники, Академия наук по инициативе С.Ф. Ольденбурга приступила с 1897 г. к изданию серии "Bibliotheca Buddica", а сам ученый стал на долгие годы ее бессменным руководителем и редактором. Он сумел привлечь к сотрудничеству крупнейших специалистов того времени, среди которых были Ф.И. Щербатской, Е.Е. Обермиллер, О.О. Розенберг, В.В. Радлов, С.Е. Малов, С. Леви, Г. Керн, Л. Валле-Пуссэн, Д. Росс, М. Валлезер и многие другие.

С.Ф. Ольденбург желал вместо "смутных и сбивчивых представлений" об искусстве буддийского Востока показать его реально, дав четкие определения теории и практики, указав художественные и технические особенности, присущие различным национальным школам. С этой целью

Ольденбург организует в 1919 г. в Петрограде выставку буддийского искусства [80, с. 47-48]. В особом разделе выставки были показаны живопись и скульптура средневековой Монголии. Об их художественном своеобразии С.Ф. Ольденбург сообщил в прочитанной во время работы выставки лекции. В ней он остановился также на периодах знакомства монголов с буддизмом, а также дал характеристику самого буддийского искусства. По свидетельству современников, выставка пользовалась большим успехом. Во время работы выставки крупнейшими отечественными востоковедами были прочитаны лекции, затрагивавшие самые значительные проблемы буддийской философии [106, 143]. В подготовке и проведении этой выставки С.Ф. Ольденбург предстал еще и как ученый-этнограф, теоретик искусства и практик музееведения [121, с. 84-85].

Научная и общественно-просветительская деятельность С.Ф. Ольденбурга была тесно связана с Русским географическим обществом, возникшем в 1845 г. [25, с. 3-4]. Со дня своего основания оно проводило широкие научные исследования, привлекая к сотрудничеству ученых различных специальностей, представителей отечественной интеллигенции. Им были организованы многочисленные экспедиции в Центральную Азию, по существу открывшие для науки этот регион.

Начало исследованиям самых заповедных и не изученных ранее районов Азии было положено четырьмя центральноазиатскими экспедициями под руководством Н.М. Пржевальского (1839-1888). Подготовленная Н.М. Пржевальским пятая центральноазиатская экспедиция состоялась в 1889-91 гг. уже после безвременной кончины исследователя в 1889-1891 гг. Ее возглавил М.В. Певцов при участии прежних спутников исследователя: В.И. Роборовского, П.К. Козлова, К.И. Богдановича и других. За эти годы экспедиция исследовала север Тибета, Восточный Туркестан и Джунгарию. Хотя руководимый им отряд занимался преимущественно естественнонаучными исследованиями, от внимательного взгляда ученого не ускользало, например, своеобразие и великолепие убранства буддийских храмов.

В своем отчете М.В. Певцов подробно описал один из виденных буддийских храмов. Он остановился на особенностях его архитектуры, упомянув, например, о деревянном гонхоне – надстройке над основным объемом храма. Поднявшись в гонхон, Певцов увидел буддийские иконы, одни из которых были написаны на бумаге, а другие на шелке. Среди них его внимание привлекла грандиозная по своему замыслу и исполнению композиция "Сансарыйн хурдэ" [82, с. 25].

С увеличением количества экспедиций менялся не только состав их участников, но и стоящие перед ними научные задачи. Первые экспедиции Н.М. Пржевальского носили характер общего ознакомления с мало известными районами Центральной Азии и "представляли собой военный

отряд под командой офицера... и его непосредственное общение с местным населением нередко ограничивалось перестрелкой, в лучшем случае – дипломатическими переговорами и покупкой припасов" [126, с. 259]. В последующее время во главе экспедиций встали ученые-профессионалы, а в их состав входили специалисты разных отраслей науки [126, с. 329].

В конце 19 в. – начале 20 в. интерес к Монголии в России усилился. Этому способствовали, прежде всего, путешествия к "святыням Тибета" отечественных исследователей Г.Ц. Цыбикова [132] и Б.Б. Барадийна [22], а также археологические открытия в Центральной Азии. В 1909–1910 и в 1914–1915 гг. состоялись две экспедиции С.Ф. Ольденбурга в Восточный Туркестан. Возглавлявшиеся им Первая и Вторая Туркестанские экспедиции финансировались Русским комитетом для изучения Средней и Восточной Азии.

Основная деятельность Первой экспедиции протекала в Кашгарском и Турфанском оазисах. Там были исследованы три городища и около десятка наземных и подземных буддийских монастырей, были открыты уникальные памятники архитектуры, скульптуры и живописи [47, с. 7–8]. Работа Второй Туркестанской экспедиции проходила преимущественно в ставшем с этого времени знаменитом буддийском монастыре Цянь-фодун – "1000 будд" около Дуньхуана, а также в Турфанском оазисе [47, с. 5; 61, 187; 62, 72]. В результате этих экспедиций Академия наук приобрела богатейшую коллекцию центральноазиатской настенной живописи и пластики, тибетских и китайских рукописей, датируемых 4–11 вв. В руках исследователей оказались буддийские тексты ранней махаяны, а также уникальные произведения изобразительного искусства.

Полученные экспедициями результаты часто становились научными открытиями. Например, научной сенсацией стала находка отрядом П.К. Козлова (1863–1935) "мертвого" тангутского города, прозванного местными жителями Харо-Хото – "Черный город". Родственные тибетцам племена, известные под собирательным именем тангуты, создали сильное и процветающее государство Си Ся, просуществовавшее с 982 по 1227 г. [57, с. 11–12]. В начале 13 в. после длительной осады монгольские войска взяли его, после чего уничтожили всех жителей. Руины города стали добычей песков пустыни, сохранивших в неприкосновенности все реалии давно исчезнувшей жизни. Среди архитектурных памятников Хара-Хото П.К. Козловым и членами его экспедиции были обнаружены уникальные произведения живописи и скульптуры 10–13 вв. Они свидетельствовали о широком распространении в тангутском государстве буддизма [51, с. 299–300].

Мечта русских путешественников проложить путь в самое сердце Центральной Азии – в Тибет – оказалась близкой к осуществлению в

начале 20 в. В 1905 г. П.К. Козлов был командирован в столицу Монголии Ургу на встречу с XIII Далай-ламой, пригласившим его посетить Лхасу и совершить путешествие по различным районам Тибета [50, с. 12–13]. К сожалению, из-за ряда политических причин, это приглашение осталось нереализованным [138, с. 204]. В 1923–26 годах П.К. Козлов предпринял еще одно, последнее путешествие в Центральную Азию. Оно ознаменовалось открытием на севере Монголии в местности Ноин-ула хуннских погребений [52; 30, с. 219].

Русское географическое общество ставило перед собой и просветительские цели. Оно организовывало многочисленные отделения в краях и областях России, которые проводили большую работу: открывали библиотеки, читальни, выставки, привлекали местных специалистов для чтения научно-популярных лекций, субсидировали издания и экспедиции [26, с. 10–11; 126, с.108–109]. Благодаря деятельности сибирских отделений Русского географического общества были составлены многочисленные коллекции по этнографии и изобразительному искусству Монголии.

Традиции собирания произведений монгольских мастеров в России были давние. Первые поступления в царские сокровищницы художественных изделий, привезенных из Монголии, относятся к концу 16 – началу 17 в. [120, с. 212]. Это были дары монгольских правителей русским царям, а также предметы искусства, привезенные участниками русских посольств. Эти произведения сначала поступали в собственность царской семьи, а после образования Кунсткамеры стали передаваться туда. По примеру Петра I частные лица дарили в Кунсткамеру различные достопримечательности. Ее коллекции пополнялись также за счет сборов экспедиций Академии наук. В 1815 г. в Кунсткамере был создан Восточный кабинет, доступный для посещения публики и позже ставший известным как Азиатский музей Академии наук. Его возглавил академик Х.Д. Френ, которому предстояло упорядочить и описать "неорганизованный хаос" накопившихся к тому времени восточных предметов [26, с. 15–16]. Однако через некоторое время стало очевидным, что сосуществование книг, рукописей, монет и предметов материальной культуры вряд ли научно оправдано. Было принято решение передать "...уборы и разную утварь азиатских народов новейшего времени" во вновь создаваемый Этнографический музей [26, с. 19]. В результате исследования этих коллекций постепенно накапливались сведения о технике изготовления и бытования художественных предметов, а также выяснялись связанные с ними мифологические и религиозные представления монголов.

В 18 в. в России существовали и частные собрания монгольского искусства. Например, известностью у современников пользовались коллекции монгольской живописи и скульптуры, принадлежавшие губернатору Сибири князю А.М. Черкасскому и томскому губернатору П.Г. Фролову.

Последний организовал в городе Барнауле "азиатский музей", в котором были представлены многочисленные по количеству и разнообразные по составу коллекции буддийской скульптуры и иконописи.

В 19 в. большой коллекцией рукописей и произведений искусства владел А.В. Игумнов. Его библиотека, включавшая редкие рукописи и книги, была приобретена П.Л. Шиллингом для Азиатского музея. В собрание А.В. Игумнова входили такие уникалы как Ганджур, отпечатанный в Цугольском дацане, а также коллекция буддийских икон из баитского монастыря [88, с. 166].

Значительное собрание произведений живописи составил в конце 19 – начале 20 в. А.В. Бурдуков, длительное время служивший в одной из торговых фирм в Монголии. Большие и разнообразные коллекции монгольской иконописи 18–19 вв. находились в собраниях Н.Ф. Бурдукова и А.М. Позднеева [44, с. 204].

Коллекции предметов монгольского искусства украшали кабинеты Востока, организованные при восточных факультетах российских университетов. Самая известная из них принадлежала Казанскому университету [38, с. 132]. На протяжении десятилетий она пополнялась усилиями студентов и профессоров. Так, например, О.М. Ковалевский в 1831 и 1835 гг. приобрел для нее большое количество монгольских, тибетских и бурятских произведений искусства [33, с. 222–223].

Возникавшие на протяжении 19 в. государственные музеи, желая приобрести или пополнить свои собрания произведениями монгольского искусства, направляли в Монголию для их приобретения специалистов или прибегали к услугам местных жителей. Как российские, так и зарубежные ученые использовали материалы этих собраний в своих научных трудах.

Во второй половине 19 в. в России начинается активная выставочная деятельность. Так, в 1867 г. Общество любителей естествознания организовало Всероссийскую этнографическую выставку. В каждом из ее разделов были представлены костюмы, обстановка, изделия традиционных промыслов народов, проживавших на территории России. На выставке был раздел, представлявший буддийское искусство. Выставка пользовалась огромным успехом и после ее закрытия большинство экспонатов было передано в Московский публичный (Румянцевский) музей, образовав особое его отделение под названием "Дашковский музей" [126, с. 286].

Из состава петровской Кунсткамеры выделился, как самостоятельный, Этнографический музей, просуществовавший до 1836 г., а в 1878 г., соединенный с Анатомическим кабинетом, он получил название "Музея по антропологии и этнографии". Третьим крупнейшим этнографическим собранием России стал соответствующий отдел Русского музея. Его

коллекции легли в основу Государственного этнографического музея народов СССР, ныне – Российского музея этнографии [55, с. 16; 126, с. 397; 135, с. 80].

Музеи частные и государственные, имевшие в своих собраниях коллекции восточного искусства, появлялись не только в Москве и Санкт-Петербурге, но и в других городах России [89, с. 145; 128, с. 5]. Особенно увеличилось их число в первые годы после Октябрьской революции [134, 80-81]. Произошли изменения и в столичных музеях. Так, в ноябре 1920 г. в Эрмитаже открылся отдел мусульманского Востока, с которого начал свою деятельность отдел Востока [91, с. 58; 135, с. 72; 137, с. 147], а еще раньше, в 1918 г. в Москве был образован музей *Ars Asiatica*, ныне Государственный музей Востока. Его основными задачами стало коллекционирование и изучение памятников Востока [115, с. 142]. Музей стал обладателем одного из самых больших собраний буддийской живописи в нашей стране. Однако в последующие годы в связи с развернувшейся в стране антирелигиозной пропагандой [60, с. 113] буддийские коллекции не изучались и не публиковались. Они "неподвижно" хранились в фондах музея, терпеливо ожидая лучших времен. Так продолжалось до конца 60-х годов 20 в., когда существовавшее в то время Министерство культуры СССР обязало музей Востока передать часть коллекций в другие государственные собрания. Изъятия коснулись многих музейных коллекций. Большими они оказались и для собраний монгольского и тибетского искусства. Бесценные буддийские иконы 17–19 вв. были отправлены в десятки музеев страны. Например, только один Музей антропологии и этнографии имени Петра I в Санкт-Петербурге получил в это время из ГМВ 641 произведение искусства Монголии [31, с. 102; 32, с. 28].

У переданных нашим музеем экспонатов оказалась трудная судьба: одна часть их растворилась в основных собраниях иных музеев, другая – затерялась при передачах из одного музейного фонда в другой, третья – после распада СССР оказалась за пределами России. Музейное собрание буддийской живописи лишилось редких и уникальных произведений. В результате был нанесен невосполнимый урон буддийской коллекции музея Востока, оказались расчлененными единые по сюжету серии, составлявшие историко-художественные и этнографические комплексы.

В начале 80-х гг. в ГМВ был организован научный отдел Центральной Азии (далее – ОЦА), который в течение последующих лет развернул активную собирательскую, экспедиционную, научно-исследовательскую и выставочную деятельность [114, с. 146–147]. Об успешных результатах собирательской и научно-исследовательской деятельности отдела свидетельствовали выставки, организованные в музее в 80-е и 90-е гг., на которых были представлены произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства Монголии и Центральной Азии [4, с. 174–

176, ил. 110–113]. В проведении некоторых из них своими коллекциями принял участие Музей изобразительных искусств в Улан-Баторе (МНР), представивший уникальные произведения, например скульптуры, исполненные Джебцзун-дамба-хутухтой Дзанабадзаром и буддийские иконы 18–19 вв. [110; 111]. С 1998 г. в ГМВ открыта постоянная экспозиция искусства Монголии, на которой представлены лучшие произведения из коллекции музея [113, с. 3].

В последнее десятилетие 20 в. искусство Монголии привлекало к себе внимание и за пределами России [9; 11]. Появились публикации о монгольском искусстве в самой Монголии [65, с. 68; 99, с. 65–67; 130; 131]. Долгое время зарубежные специалисты традиционно были ориентированы на исследование художественных особенностей искусства Непала, Тибета и Китая. Монголия же длительное время оказывалась мало доступной для европейцев, хотя первые сведения в западноевропейской литературе о культуре монголов относятся к 13 в. [109, с. 9–10]. Самые ранние из них восходят к рассказам русских людей, ставших очевидцами монгольского нашествия или побывавших в Центральной Азии [53, с. 132; 108, с. 38].

Опубликованные исследования поставили перед учеными вопрос о необходимости комплексного изучения этого региона. В 1920–30 гг. в Центральной Азии проходила работа ряда западноевропейских и американских экспедиций. Это были многоцелевые, хорошо оснащенные и щедро финансируемые отряды специалистов, в основном ориентированные на изыскания в области природно-климатических и геологических особенностей региона, а также отчасти археологии и этнографии. Среди них можно назвать экспедицию под руководством Г.Ф. Осборна (1857–1935) и Р.Ч. Эндрюса (1884–1960), организованную американским Музеем естественной истории в Нью-Йорке, длившуюся с 1921 по 1930 г. [39, с. 110–114].

В 1927–1935 гг. проходила работа китайско-шведской экспедиции Свена Гедина. Хотя главная цель ее заключалась в археологическом изучении древностей Центральной Азии, тем не менее, ее участниками были обнаружены не известные ранее буддийские монастыри, приобретены многочисленные рукописи и ксилографы, собраны значительные коллекции по этнографии и искусству монголов [8, с. 5–6]. В 1936–1939 гг. состоялась датская центральноазиатская экспедиция Х. Хаслунга-Кристенсена, ранее участвовавшего в экспедиции Свена Гедина. Ее главными целями были изучение быта, верований и фольклора, преимущественно музыкального, населения Внутренней Монголии. Большой интерес представляют графические коллекции этой экспедиции – зарисовки бытовых сцен, праздничных церемоний, охоты и спортивных состязаний. Эти рисунки были исполнены по заказу участников

экспедиции местным монгольским художником Ламой [5; 6; 7; 10]. В 1924–28 и 1934–35 гг. в Центральной Азии побывали две экспедиции под руководством Н.К. Рериха, в которых приняли участия и члены его семьи [94, с. 41; 95, с. 99; 97, с. 236–237].

Помимо большого числа зарисовок и живописных полотен, созданных Н.К. Рерихом, были собраны коллекции произведений искусства, в том числе буддийских икон. На основе путевых впечатлений Н.К. Рерих написал несколько книг, посвященных истории и культуре Центральной Азии. Многие живописные и литературные образы были навеяны автору буддийской живописью. На основании изучения собранной во время путешествия коллекции буддийской живописи Ю.Н. Рерихом (1902–1960) была написана монография, явившаяся одной из значительных публикаций своего времени по буддийскому искусству Центральной Азии [98].

Результаты деятельности экспедиций 20–30-х гг. были не равнозначны, но они явились существенным вкладом в исследования истории монгольского народа, а собранные ими коллекции долгое время служили источником изучения материальной и духовной культуры народов Центральной Азии [96, с. 37]. Для изучения монгольской живописи немаловажными оказались исследования и в области переводов источников, например, по буддийской иконометрии [36; 37; 46] и иконографии [73; 74].

К началу 80-х гг. 20 в. при появлении все большего числа публикаций произведений монгольской иконописи, возникла необходимость в создании методики их научной атрибуции [112, с. 213; 116, с. 2–3]. Было определено несколько путей решения этой проблемы. Согласно одному, предлагалось систематизировать произведения искусства по их внешним признакам [11, с. 255]. Другое решение этого вопроса основывалось на использовании для классификации буддийских изображений имевшихся на них надписей и соотнесения их с известными ранее каноническими текстами [15, с. 317]. Третье направление в атрибуции заключалось в использовании всех внешних признаков изображенных персонажей буддийского пантеона – украшений, причесок, одежды, атрибутов [1, с. 246].

Проверив на практике результативность предложенных методов, немецкие ученые К. Сагастер и Л.Ш. Дагьяб предложили единый план исследовательской работы, основанный на публикации известных собраний буддийской живописи и пластики из Центральной Азии, на издании канонических текстов, уточнении терминологии, расширении библиографии [12, с. 350–351; 124, с. 185–186]. К этой программе немецких исследований присоединились и специалисты из других стран [2, с. 4–5; 14, с. 3–4; 122, с. 109; 123, с. 6–7].

Однако такой метод исследования имел и свои слабые стороны. Так, далеко не всегда произведение искусства поддавалось четкой классификации, имея черты, сближавшие его то с одной, то с другой

иконографической традицией. На недостаток исследований, опирающихся преимущественно на канонические тексты или формальный анализ без достаточного сравнительного и стилистического изучения памятников, не раз обращали внимание наши отечественные специалисты [19, с. 133–137; 20, с. 65; 81, с. 6–7].

Выход из сложившегося положения следовало искать в применении культурно-иконографического метода исследования. Он позволял проследить наличие, а затем и процесс соединения двух составляющих монгольской средневековой живописи – буддийской и добуддийской, а также принципов их художественного осмысления, воплощения и функционирования. Ранее наличие этих двух традиций всего лишь констатировалось или рассматривалось изолированно, без учета существовавших взаимовлияний и взаимосвязей.

Помимо профессиональных проблем средневековой монгольской живописи в настоящее время актуальным становится взгляд на нее как на реальное воплощение синтеза искусств: графики, каллиграфии, литературы, имевших изначальную связь с архитектурой, скульптурой, ритуальными мистериями [13, 67–68]. Это определяет новый подход к анализу и историко-художественной интерпретации самих произведений искусства, раскрывающий не только их формально-стилистическое единство, особенности, присущие национальной традиции, но и обозначающий их как явления культуры данного времени, с присущими им логикой исторического развития монгольского общества. При таком подходе изучение монгольской иконы 17–19 вв. в контексте общего развития средневекового изобразительного искусства Востока дает возможность не только выявить ее специфические особенности, но и составить более точную и разностороннюю картину ее развития в будущем, что в настоящее время приобретает особо важное значение [35, с. 37; 67, с. 55; 68, с. 50–51].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Conze E. The Iconographie of the Prajnaparamita. The University of South Carolina Press, 1968.
2. Dagyab L.S. Tibetan religious Art. Wiesbaden, 1977.
3. Das Pantheon des Tschangtscha-Hutukta. Ein Beitrag zur Iconographie des Lamaismus von Professor Eugen Pander. Berlin, 1890.
4. Eggebrecht A., Eggebrecht E., Gutgesell M. Die Mongolen und ihr Weltreich. Mainz am Rhein, 1989.
5. Haenisch E. Die Geheime Geschichte der Mongolen. Leipzig, 1941.
6. Haslung-Christensen H. Tents in Mongolia (yabona). Adventures and Experiences among the Nomads of Central Asia. L., 1934.
7. Haslung-Christensen H. Zajagan. Menschen und Gotter in der Mongolei. Leipzig, 1936.
8. Hedin S. Durch die Steppe der Mongolei. Stuttgart, 1937.
9. Hümmel S. Die lamaistische Kunst in der Umwelt von Tibet. Leipzig, 1955.
10. Lessing F.D. Die Mongolen: Hirten, Priester und Dämonen. Berlin, 1935.
11. Roth H. Zum Erfassung mongolischer und tibetischer Sachkultur in europäischen Museen und Sammlungen. Wiesbaden, 1973.
12. Sagaster K., Loden Scherap Dagyab. Zum Planeiner Sammlung von materialen zum tibetischen Iconographie. – Zentralasiatische Studien, 1978, № 12, s. 350–411.
13. Sergeeva T. Mongolian Painting on the XVIII–XIX Centuries Scrolls as a Phenomenon of Medieval Culture. – International Association for the study of the cultures of Central Asia. Information Bulletin. Issue 21. 1998, p. 67–76.
14. Taika-Fuong Ursula. Die Kunst plastiken der Sammlung Werner Schulemann in Museum für Ost-Asiatische Kunst. Köln, 1983.
15. Tucci G. Tibetan Painted Scrolls. Roma, 1943.
16. Абдуллин Я.Г., Шайдуллина Л.И. Востоковедение в Казани. – НАА, 1985, № 5, с. 119–123.
17. Аветисян В.А. И.В. Гете и культура древнего Востока (в свете концепции "мировой литературы"). – НАА, 1982, № 3, с. 115–120.
18. Алексеев В.М. Наука о Востоке. Статьи и документы. М., 1982.
19. Алпатов М.В. Этюды по русскому искусству. Т. I. М., 1967.
20. Алпатов М.В. Вопросы изучения и истолкования древнерусского искусства. – Искусство, 1967, № 1, с. 64–70.
21. Бакланов Н.А., Андреев А.И. Обзор рукописей Г.Ф. Миллера. – Миллер Г.Ф. История Сибири. Т. I. М.-Л., 1937, с. 559–564.

22. Барадийн Б.Б. Путешествие в Лавран (буддийский монастырь на северо-восточной окраине Тибета). 1905-1907. – ИРГО. Т. XLIV. СПб., 1909, с. 183–232.
23. Бартольд В.В. Соч. Т. IX. М., 1964.
24. Бахрушин С.В. Г.Ф. Миллер как историк Сибири. – Миллер Г.Ф. История Сибири. Т. I. М.-Л., 1937, с. 5–55.
25. Берг Л.С. Всесоюзное географическое общество за 100 лет. М.-Л., 1946.
26. Бертельс Д.Е. Введение. – Азиатский музей – Ленинградское отделение Института Востоковедения АН СССР. М., 1972, с. 5–48.
27. Бонгард-Левин Г.М. Индологическое и буддологическое наследие С.Ф. Ольденбурга. – Сергей Федорович Ольденбург. М., 1986, с. 29–47.
28. Васильев В.П. Буддизм, его догматы, история и литература. Ч. I. СПб., 1857.
29. Васильев В.П. Выступление на заседании по отделу Сибири. – Труды МСО. Т. I. СПб., 1879–1880, с. 88–91.
30. Васильев Д.Д., Кульганек И.В. Глазами участника экспедиции (по архивным материалам С.А. Кондратьева, участника экспедиции П.К. Козлова в Монголию 1923–1928). – Альманах "Orient". Вып. 2–3. СПб., 1998, с. 219–237.
31. Викторова Л.Л. Монгольские фонды Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого. – Сб. МАЭ. Т. XLI. Л., 1987, с. 102–120.
32. Войтов В.Е., Тихменева-Позднеева Н.А. А.М. Позднеев и его восточная коллекция. Самара, 2001.
33. Воробьев Н.И., Бусыгин Е.П., Юсупов П.В. Этнографический музей Казанского государственного университета. – СЭ, 1948, № 1, с. 222–225.
34. Выставка предметов, привезенных цесаревичем Николаем Александровичем из путешествия на Восток в 1890–1891 гг. СПб., 1893.
35. Гафуров Б.Г., Мирошников Л.И. Изучение цивилизаций Центральной Азии. М., 1976.
36. Герасимова К.М. Памятники эстетической мысли Востока. Тибетский канон пропорций. Трактаты по иконометрии и композиции Амдо XVIII век. Улан-Удэ, 1971.
37. Герасимова К.М. Изучение и публикация индийских и тибетских памятников по теории искусства. – История и культура Восточной Азии. Т. I. Центральная Азия и Тибет. Новосибирск, 1972, с. 147–150.
38. Герцен А.И. Соч. Т. I. М., 1954.
39. Гольман М.И. Изучение истории Монголии на Западе (XIII – середина XX веков). М., 1988.
40. Горбачева З.И., Петров Н.А., Смыкалов Г.Ф., Панкратов Б.И. Русский китаевед академик Василий Павлович Васильев. – ОИРВ. Вып. II. М., 1956, с. 232–340.

41. Громов Г.Г. Древнейшие в России этнографические рисунки (Таблица из рукописного сборника XVII в.). – СЭ, 1961, № 5, с. 134–139.
42. Грюнведель А. Обзор собрания предметов ламаистского культа. СПб., 1905.
43. Гуревич Б.П. Международные отношения в Центральной Азии XVII – первой половине XIX вв. М., 1979.
44. Даревская Е.М. Александр Васильевич Бурдуков. О роли русских поселенцев в изучении Монголии. – ОИРВ. Вып. VI. М., 1963, с. 187–217.
45. Демидова Н.Ф., Мясников В.С. Первые русские дипломаты в Китае (рисунок И. Петлина и статейный список Ф. Байкова). М., 1966.
46. Дьяконова Н.В. Композиция и сюжет в изобразительном искусстве Центральной Азии. – Тезисы докладов сессии, посвященной истории живописи стран Азии. Л., 1965, с. 10–12.
47. Дьяконова Н.В. Шикшин. М., 1995.
48. Карамзин Н.М. История государства Российского. Примечания А.М. Кузнецова. Т. IX–XII. Калуга, 1995.
49. Ковалевский О.М. Буддийская космология. Казань, 1837.
50. Козлов П.К. Тибет и Далай-лама. Пг., 1920.
51. Козлов П.К. Монголия и Амдо и мертвый город Хара-Хото. М., 1947.
52. Козлов П.К. Путешествие в Монголию. 1923–1926. М., 1949.
53. Косвен М.О. Из истории ранней русской этнографии. XII–XVI вв. – СЭ, 1952, № 4, с. 128–141.
54. Кочетов А.Н. Русская общественная мысль и буддизм. – НИР, 1979, № 10, с. 33–36.
55. Крюкова Т.А., Студенецкая Е.Н. Государственный музей этнографии народов СССР за 50 лет Советской власти. – ОИРВ. Вып. VII. М., 1971, с. 16–21.
56. Куликова А.М. Проекты востоковедного образования в России (XVIII – первая половина XIX вв.). – НАА, 1970, № 4, с. 132–138.
57. Кычанов Е.И. Очерк истории тангутского государства. М., 1968.
58. Леонов Г.А. Э.Э. Ухтомский. К истории ламаистского собрания Государственного Эрмитажа. – Буддизм и литературно-художественное творчество народов Центральной Азии. Новосибирск, 1985, с. 101–116.
59. Летописи хоринских бурят. Хроники Тогулдур Тобоева и Вандана Юмнусова. Пер. Н.Н. Поппе. М.-Л., 1940.
60. Лидак Я. Новые задачи музея Восточных культур. – СЭ, 1932, № 1, с. 112–115.
61. Литвинский Б.А. Труды Альберта фон-Лекока по древней культуре Восточного Туркестана. – НАА, 1981, № 4, с. 187–193.

62. Литвинский Б.А. Изучение древней истории и культуры Восточного Туркестана в отечественной и зарубежной науке. – НАА, 1982, № 1, с. 69–78.
63. Лихачев Д.С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.-Л., 1947.
64. Лубо-Лесниченко Е.И. Бронзовые зеркала Минусинской котловины в предмонгольское и монгольское время (II–XVI вв.). – СНВ. Вып. 8. М., 1969.
65. Лувсанвандан С. К проблеме традиции и новаторства в монгольском изобразительном искусстве (Студия монголика). Т. V (13). Улан-Батор, 1977, с. 68–76.
66. Миллер Г.Ф. История Сибири. Т. I. М.-Л., 1937.
67. Мирошников Л.И. Центральная Азия: к вопросу о географических границах историко-культурного региона. – ИБ МАИКЦА. М., 1987, с. 54–58.
68. Мирошников Л.И. Геополитические и геостратегические регионы в Азии: географические границы, наименование и проблемы терминологии (Средняя Азия, Каспий и Закавказье). – Западная Азия, Центральная Азия и Закавказье. Интеграция и конфликты. М., 1995, с. 49–55.
69. Михайлов А.В. Гете и поэзия Востока. – Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1985, с. 83–128.
70. Михайлов С.М., Шамов Г.Ф. Восточный разряд Казанского университета. – Очерки истории Казанского университета. Казань, 1979, с. 65–75.
71. Мухтор Шокир. Восток в оценках Жан-Жака Руссо. – ИАН Тадж. ССР. Отделение общественных наук. 1984, № 4, с. 55–60.
72. Новое Время, 1886, 30-е сентября, № 3491.
73. Огнева Е.Д. Тибетский средневековый трактат по теории изобразительного искусства. – НАА, 1979, № 1, с. 117–124.
74. Огнева Е.Д. Структура тибетской иконы. – Культура и искусство Центральной Азии и Монголии. Материалы конференции. М., 1981, с. 103–112.
75. [Ольденбург С.Ф.] Изображения 300 бурханов. По альбому азиатского музея с приложениями издал С.Ф. Ольденбург. – Bibliotheca Buddhica. СПб., 1903.
76. Ольденбург С.Ф. Альбом буддийских изображений Казанской Духовной Академии. СПб., 1903.
77. Ольденбург С.Ф. Материалы по буддийской иконографии (Предварительное описание буддийских образов и других предметов культа из Хара-Хото, добытых Монголо-Сычуанской экспедицией императорского Русского географического общества, под начальством П.К. Козлова). I. Образа тибетского письма. – Материалы по этнографии России под редакцией Ф.К. Волкова. Т. II, СПб., 1914, с. 79–157.
78. Ольденбург С.Ф. Памяти В.П. Васильева и о его трудах по буддизму. 1818–1918. – ИРАН. Сер. IX. СПб., 1918, т. 12, с. 531–548.

79. Ольденбург С.Ф. "Связи Запада с Востоком старинные..." – Восток – Запад. Исследования, переводы, публикации. М., 1982, вып. I, с. 5–8.
80. Ольденбург С.Ф. Первая буддийская выставка в Петербурге. – Жизнь Будды. Самара, 1998, с. 41–67.
81. Павлов В.В. Египетский портрет I-IV века. М., 1967.
82. Певцов М.В. Путешествие по Китаю и Монголии. М., 1951.
83. Позднеев А.М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношениями сего последнего к народу. Элиста, 1993.
84. Полубояринова М.Д. Русские люди в Золотой Орде. М., 1978.
85. Полянская О.Н. Вопросы буддизма в трудах О.М. Ковалевского. – Проблемы истории и культуры кочевых цивилизаций Центральной Азии. Материалы международной научной конференции. Т. II. История. Философия. Социология. Культурология и искусство. Улан-Удэ, 2000, с. 330–335.
86. Проект И.О. Потоцкого относительно создания Азиатской Академии в России. (Публикация подготовлена Н.В. Таировой). – НАА, 1973, № 2, с. 202–207.
87. Путешествие через Сибирь от Тобольска до Нерчинска и границ Китая русского посланника Николая Спафария в 1675 г. Прим. Ю.В. Арсеньева – ЗИРГО. Т. X. СПб., 1882. вып. 7.
88. Пучковский Л.С. Александр Васильевич Игумнов (1761-1834) – ОИРВ. Вып. III. М., 1960, 166-195.
89. Равикович Д.А. Музеи местного края во второй половине XIX-начале XX вв. (1861–1917) – Очерки музейного дела в России. Вып. II. М., 1960, с. 145–223.
90. Рамазанова Н.В. Тропарь и кондак на принесение честных мощей князю Михаилу Черниговскому... (К проблеме атрибуции) – Литература Древней Руси. Источниковедение. Л., 1988, с. 107–116.
91. Ратникова А.В., Хамаганова Е.А., Глинский Е.А. Ламаистские коллекции в собрании "Особой кладовой" Государственного музея этнографии народов СССР. – Альманах "Orient". Вып. 1. СПб., 1992, с. 57–60.
92. Рафиков А.Х. Изучение Востока в Петровскую эпоху. – СНВ. Вып. 17. М., 1975, кн. 3, с. 25–46.
93. Рафиков А.Х. Литература о странах Азии и Африки в частных книжных собраниях и Библиотеке Академии наук в первой половине XVIII в. – Книга в России до середины XIX в. М., 1976, с. 217–259.
94. Рерих Н.К. Алтай – Гималаи. М., 1974.
95. Рерих Н.К. Избранное. М., 1979.
96. Рерих Ю.Н. По тропам Срединной Азии. Пер. с англ. Н.Н. Зелинского. Хабаровск, 1982.

97. Рерих Ю.Н. Тибет и Центральная Азия. Статьи, лекции, переводы. Самара, 1999.
98. Рерих Ю.Н. Тибетская живопись. Самара, 1999.
99. Ринчен Б. Из нашего культурного наследия. Улан-Батор, 1958.
100. РКО. 1689-1916. М., 1958.
101. РКО. Т. 1. 1608-1683. М., 1969.
102. РКО. Т. II. 1686-1691. М., 1972.
103. РКО. Т. I. 1700-1725. М., 1979.
104. РМО. 1607-1636. М., 1959.
105. РМО. 1636-1654. М., 1974.
106. Розенберг О.О. О мировоззрении современного буддиста на Дальнем Востоке. – Жизнь Будды, индийского Учителя Жизни: пять лекций по буддизму. Самара, 1998, с. 135-181.
107. Русский комитет для изучения Средней и Восточной Азии в историческом, археологическом, лингвистическом и этнографическом отношениях. 1903-1909. Б.м., б.г.
108. Русско-английские литературные связи. XVIII – первая половина XIX века. Литературное наследство. Т. 91. М., 1982.
109. Свет Я.М. Запад и Восток на рубеже XIII-XIV в. – После Марко Поло. Путешествия западных чужестранцев в страны трех Индий. Пер. с лат. и староит. Я.М. Свет. М., 1968, с. 3-128.
110. Сергеева Т.В. Монгольское искусство. Каталог выставки. М., 1975.
111. Сергеева Т.В. Искусство Монголии. Каталог выставки. М., 1981.
112. Сергеева Т.В. Литература и живопись. – Альманах библиофила. Книга Монголии. М., 1988, с. 213-228.
113. Сергеева Т.В. Искусство Монголии. М., 1992.
114. Сергеева Т.В. Новые поступления в коллекцию центрально-азиатского искусства Государственного Музея искусства народов Востока. – ИБ МАИКЦА. М., 1992, вып. 18, с. 145-153.
115. Сергеева Т.В. Монгольская коллекция государственного Музея Востока. История возникновения и формирования. – Восток, 1994, № 3, с. 141-144.
116. Сергеева Т.В. Буддийская средневековая икона. Возрождение буддийской иконы в России. М., 1995.
117. Серебрянский Н. Древнерусские княжеские жития. М., 1915.
118. Сибирь в известиях западноевропейских путешественников и писателей. XIII-XVII вв. Иркутск, 1941.
119. Скачков П.Е. Очерки истории русского китаеведения. М., 1977.
120. Станюкович Т.В. Кунсткамера Петровской Академии. М.-Л., 1953.

121. Станюкович Т.В. Деятельность С.Ф. Ольденбурга в области музееведения и этнографии. – С.Ф. Ольденбург. М., 1986, с. 84–90.
122. Терентьев А.А. К вопросу о каталогизации ламаистских коллекций в музеях СССР (Постановка проблемы). – Музеи в атеистической пропаганде. Л., 1978, с. 109–112.
123. Терентьев А.А. Опыт унификации музейного описания буддийских изображений. – Использование музейных коллекций в критике буддизма. Л., 1981, с. 6–26.
124. Терентьев А.А. Западногерманские исследования иконографии северного буддизма. – НАА, 1985, № 5, с. 184–192.
125. Тихомиров М.Н. О двенадцати монгольских месяцах в старинной русской письменности. – СЭ, 1958, № 3, с. 21–27.
126. Токарев С.А. Истоки этнографической науки /до середины XIX в./ М., 1978.
127. Тубянский М., Щербатской Ф., Ольденбург С. О рукописном наследии В.П. Васильева – ИАН СССР. Сер. VI. 1926, № 18, с. 1815–1818.
128. Тугутов Р.Ф., Орлова А.Н. Старейший музей Забайкалья. Улан-Удэ, 1956.
129. Урсынович С. Религии туземных народов Сибири. М., 1930.
130. Цултэм Н.-О. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. М., 1962.
131. Цултэм Н.-О. Выдающийся монгольский скульптор Г. Дзанабадзар. Улан-Батор, 1982.
132. Цыбиков Г.Ц. Изб. труды. Т. I. Новосибирск, 1981.
133. Чимитдоржиев Ш.Б. Монголовед А.И. Игумнов. – Исследования по культуре народов Центральной Азии. Улан-Удэ, 1980, с. 151–158.
134. Шангина И.И. 90 лет Российскому этнографическому музею в Санкт-Петербурге. – ЭО, 1993, № 1, с. 80–85.
135. Шангина И.И. Этнографические музеи Ленинграда в первые годы Советской власти (1918–1923 гг.). – СЭ, 1987, № 5, с. 71–80.
136. Шастина Н.П. Русско-монгольские посольские отношения XVII в. М., 1958.
137. Шкода В.Г. Отдел Востока Государственного Эрмитажа. – НАА, 1980, с. 147–154.
138. Юсупова Т.Ю. Лхаса – несбывшаяся мечта П.К. Козлова. – Альманах "Orient".. 2–3. СПб., 1998, с. 204–218.

Н.В. Сазонова

СЮЖЕТНЫЕ ТКАНИ СЕФЕВИДСКОГО ИРАНА

Художественные образцы текстильной продукции сефевидского Ирана (1502–1737), времени, когда это искусство достигает расцвета, вызывают несомненный интерес. Нам практически неизвестны ткани предшествующего тимуридского периода, точно датированных изделий 15 в. нет, лишь несколько вещей относятся к концу 15 – началу 16 в. [12, ил. 29; 20, с. 206, № 36]. Вместе с тем сохранилось значительное количество памятников, относящихся ко времени Сефевидов. Ткани начала 16 в. в общих чертах повторяют композиции немногочисленных примеров более раннего времени, 13–14 вв. [12, с. 122–123, ил. 3]. Известны образцы, где сложный арабесковый узор растительного характера сплошь заполняет поверхность изделия или упорядочен внутри медальонов разной формы, образующих сетку [19, ил. 1007 А, В; 20, с. 206]. Однако, наряду с привычными мотивами, на тканях к середине 16 в., а именно так датируются самые ранние из дошедших до нас вещей, появляются сюжетные изображения¹.

Иранский текстиль 16–17 вв. с сюжетными композициями представлен в собраниях как российских, так и зарубежных музеев. Чаще всего публикация о коллекции тканей включена в виде раздела в общую работу по искусству Ирана или каталога выставки [5, 22, 28, 33 и др.]. Значительных работ о художественных тканях сефевидского времени не так много. Большинство из них принадлежит перу зарубежных авторов и носит общий, главным образом описательный, характер или касается вопросов технологии производства и атрибуции конкретных изделий с подробными ссылками на аналогичные памятники (см., например, [1, 6, 12, 14, 17, 20]). Что же касается российских музеев, то практически ни одна коллекция иранских тканей до сих пор не опубликована, не издано ни одной монографической работы по этой теме. Богатейшие собрания Государственного Эрмитажа, Государственного Исторического музея, Музеев Московского Кремля, Государственного музея Востока представлены в изданиях в виде статей обзорного характера, небольших каталогов к выставкам и разделов в альбомах [26, 28, 33, 36 и др.]. В настоящей статье впервые дается обзор сюжетов, характерных для сефевидских тканей, их анализ и попытка интерпретации. Выделены основные принципы организации композиционных построений, затронуты вопросы стилиобразования живописного пространства тканой поверхности. Привлечен

материал ранее не рассматривавшийся – ткани в контексте сакрального пространства усыпальниц².

Возникновение сюжетных тканей связано не только с общим развитием культурной традиции, но, в первую очередь, с влиянием миниатюрной живописи, которая к 16 в. подверглась значительным изменениям. Еще в конце 14 в. в миниатюре, иллюстрирующей литературные произведения, складывается новое отношение к окружающему человека пространству. По словам Ш. Шукурова, "традиционная многослойность пространства, в основе которого лежали представления о дискретности пространственной структуры мироздания, разрушается и заменяется целостным восприятием 'картины мира' в ее метафизической незыблемости" [42, с. 173]. В новом качестве предстает растительный орнамент, который обретает статус изобразительной среды, жизненного пространства изображений, и наряду с передачей иллюстрируемого сюжета становится объектом изображения [43, с. 169]. Появляется и начинает выделяться пейзаж, как самостоятельная единица изобразительной композиции. И уже не важно, где происходит действие, даже если по сюжету это пустынная местность, скалистые горы, сад или интерьер дворца, в любом месте человек изображается и постоянно пребывает среди вечно цветущей природы, сопоставимой с райскими кущами. Важно отметить, что среди мусульманских стран именно в Иране впервые появляется и получает свое развитие пейзаж как жанр искусства. Разрабатывая эту тему, художники создают редкие образцы чисто пейзажной живописи [10, с. 85–109]. Среди них миниатюры к рукописям "Антология поэзии", 1398 г. (Музей Турецкого и Исламского искусства, Стамбул, № 1950 [2]), и "Калила и Димна", 1410–1420 гг. (Библиотека дворца Гулистан, Тегеран [18]). Однако исламское искусство – искусство отвлеченного понятия, и природа здесь не является реальностью, она абстрактна и выступает только как один из элементов целостной системы или макрокосма, причем элемент автономный, обладающий собственной ценностью.

Вместе с теми изменениями, которые происходят внутри самой миниатюры, меняется и соотношение иллюстрации и листа книги. Живописцы осваивают все пространство рукописной страницы: сначала расширяют пределы миниатюры, затем, вырываясь за ограничительную рамку композиции, заполняют поля рукописи. В 16 в. появляются переплеты, украшенные миниатюрной живописью под лаком³. Художники-миниатюристы стремятся расширить поле деятельности: начинают покрывать росписью под лаком филенки дверей, предметы мебели, изделия художественного ремесла, создают рисунки для ковров и роскошных тканей [1, с. 2075–2145; 8]. Как пишет один из современных исследователей, в сефевидском искусстве развитие растительных узоров (*ракш ан-набати*), создающих образ расцветающего и плодоносящего сада,

требовало все более широкого пространства, все большей освещенности и яркости и влияло на внешний вид зданий и предметов [39, с. 100].

Серединой 16 в. датируется фрагмент ткани из собрания музея Востока (Ил. 10, инв. 605 II) [33, с. 32–35, ил. 20] – один из самых ранних датированных образцов сюжетных тканей. Его довольно сложная композиция включает несколько миниатюрных сюжетов. Четыре основные сцены, которые носят жанровый характер, и четыре небольшие, с мотивом терзания хищником парнокопытного животного, чередуясь попарно, располагаются в двух вертикальных полосах. Художник, создавший эскиз для этой ткани, хотя и независим от книжного листа, но еще следует старым живописным нормам, привычно ограничивает каждую сцену орнаментальной рамкой. Поскольку это ткань, то сюжеты повторяются по горизонтали (насколько позволяет ширина полотна) и по вертикали (в зависимости от размера вытканного куска). И если бы не ограниченные размеры куска материи, узор мог бы, повторяясь, длиться без конца. Принцип бесконечности, определяющий тканую композицию, является основополагающим для всей системы построения исламского орнамента, иначе арабески.

Известно еще несколько тканей с подобным построением композиции. На одной из них, датированной 16 в., вытканы четыре сюжетные сцены, чередующиеся с медальонами, включающими эпиграфический орнамент, а также изображения зверей и птиц [20, с. 184–185]. Миниатюрные сцены и медальоны располагаются в трех вертикальных полосах. Художник не просто изобразил персонажей известной поэмы "Хосров и Ширин", но и включил в композицию стихотворное сопровождение темы. Таким образом, мастер фактически следует оформлению рукописной страницы, где есть сама миниатюра, рамка, ее ограничивающая, и текст, поясняющий изображение. На то, что это произведение другого порядка, указывает не только композиция, имеющая раппортное построение узора, характерное для тканей, но и вторая надпись из газели Фаррухи: "Я покинул Систан с караваном торговцев одеждой, в одеянии, спряденном из /моего чувства/ любви и сотканном из /моей/ души"⁴. Такие сложные рамочные конструкции, оформленные поэтическими строками, были весьма редки для тканей.

Обычно мотивы свободно растекаются по поверхности ткани, не нарушая, однако, законов раппортных построений. Именно так располагается рисунок на образце 16 в., где представлен сюжет с изображением Маджнуна, традиционно называемый "Маджнун в пустыне среди диких зверей" [20, с. 188–189]. Человеческие фигуры, животные и растительные формы заполняют всю поверхность полотна, одна сцена переходит в другую.

Тканей, иллюстрирующих классические литературные сюжеты, известно достаточно много. Сохранилось немало аналогичных фрагментов, кроме того, каждая тема разрабатывалась в нескольких вариантах, но круг самих сюжетов весьма ограничен: "Ширин и Фархад", "Хосров видит купающуюся Ширин", "Маджнун в пустыне среди диких зверей", "Искандер, убивающий дракона" и ряд других. Некоторые сцены довольно сложно идентифицировать из-за их фрагментарности⁵. Кроме того, известны такие сюжетные ткани, как, например, фрагмент с изображением лодок, датируемый концом 16 – началом 17 в. из музея Текстильного искусства в Вашингтоне [20, с. 242–243], которые, хотя и не имеют прямых аналогий с литературными сюжетами, но перекликаются с современными им миниатюрами. Упомянутый образец можно сравнить с книжной иллюстрацией 1526 г. "Искандер, охотящийся на уток" из рукописи "Дивана" Мир Алишера Навои, хранящейся в Национальной библиотеке Парижа [9, с. 131].

Художественные ткани также включали изображения отвлеченного характера, не связанные напрямую с литературными произведениями. Разрабатывались темы пленения, охоты, рыбной ловли, тронные (изображение правителя на троне), жанровые сцены и другие⁶. Иногда создавались сложные многофигурные композиции, где границы перехода одной сцены в другую попросту отсутствуют. Такова ткань со сценой охоты, реконструкция которой, проведенная американским исследователем М. Сандеем, позволила представить рисунок по всей ширине полотна [17, с. 64].

В 16 в. миниатюра "перерастает" свой литературный прототип и превращается в самостоятельное произведение, насыщаясь новым метафорическим смыслом. Сюжетные ткани, как и миниатюры, имеющие в основе литературные прототипы, композиционно оформлены сложнее, чем работы более раннего времени, не говоря уже об отвлеченных развернутых сюжетах, где каждая деталь дает ключ к дополнительной интерпретации. Например, достаточно часто среди персонажей встречается виночерпий с чашей и сосудом в руках, помещаемый среди цветущих деревьев [20, с. 138–139, 246–247]. Так, Ш. Шукуров отмечает, что именно в сефевидском Иране в шиизме мотив ностальгии по раю приобретает заостренную эмоциональную выразительность [42, с. 139]. Эта черта находит отражение в архитектуре, садово-парковом искусстве, в миниатюре, искусстве ковра и, следует добавить, не в последнюю очередь в сюжетных тканях. Райский сад, в центре которого расположен источник жизни, на микрокосмическом уровне сравнивается с сердцем – сокровенным центром человека [11, с. 50; 42, с. 153]. Именно в саду возникает образ виночерпия:

... развитие растительных узоробразующих элементов, создающих образ расцветшего и плодоносящего сада,

И предстал предо мной виночерпий, чей лик

Словно солнце сиял, мглой кудрей окаймлен.

Он восторг мой постиг, он налил мне вина... (Саади [32, с. 400]).

Виночерпий-*саки*, иными словами *муршид* (наставник), являющийся "порогом к вездесущему", поит "вечным вином". В суфийской интерпретации чаша с вином – метафорический образ "истины и знания" [43, с. 155]. Традиционные суфии говорили об опьянении как о совершенно особом состоянии, в котором мистик больше не сознает ничего, кроме Бога; но такое состояние – не последняя достижимая для него стадия. Классическое определение опьянения – это состояние, предшествующее более совершенной стадии, т.е. второй трезвости [40, с. 222]. Ощущение вездесущести Бога, вера в то, что Бог манифестирует Себя в каждой видимой форме, прекрасно выражено в строках Джами: "Иногда мы называем Тебя вином, иногда – чашей..." [40, с. 222].

Уже в 16 в. появляются ткани с композициями, в которых фигурки людей, скрывающиеся за переплетением цветущих растений, фактически теряют свое самостоятельное значение (образец из Текстильного музея в Вашингтоне [20, с. 248–249]). Иногда изображение человека помещают среди высоких побегов с крупными цветами, заключенных в медальоны. В сложном переплетении растительного узора фигурки теряются (образец из Текстильного музея в Вашингтоне [19, ил. 1019]).

Наступает момент, когда человек исчезает из композиционного пространства тканого рисунка. Остается один пейзаж (Ил. 12, ГМВ, инв. № 1701 II), как самостоятельный объект изображения – "мир мечты, мир снов, вечная весна, вечно цветущий сад" [13, с. 205]. Эти слова, сказанные о персидской миниатюре 15–17 вв., в полной мере относятся и к сюжетным тканям⁷.

Еще столетие пейзаж, который мыслится как идеальный цветущий мир красоты и царственного изящества, будет присутствовать на иранских тканях, постепенно упрощаясь, освобождаясь от многочисленных деталей и сводясь к немногим повторяющимся мотивам. Как правило, это цветущие кустики или отдельные цветы [36, № 17, № 22, № 23].

Дорогие шелка и бархаты, как и изящные миниатюры, создавались при дворах правителей и служили для их неги и услады. Мастера перенесли на тканый объект яркие сюжетные композиции, а широкие технические возможности иранского текстильного производства позволяли добиваться удивительных результатов. Существующая технология выработки материи давала возможность создавать не просто сложные, но и многослойные типы переплетений (такие, как сложные атласы, бархаты, двойные полотна, ткани плетения *лампас*⁸ и другие), при этом каждая нить основы или утка могла быть окрашена в иной цвет. Иранские мастера, виртуозно владеющие этим приемом, включали в свои произведения

искусства до 15 различных оттенков⁹. Такое свободное владение цветом обусловлено рядом причин, связанных в целом с культурной традицией средневекового Ирана. Многие основополагающие моменты цветопостроений перешли в художественный текстиль под влиянием миниатюрной живописи, где "все перенесено в странный светящийся мир, поскольку /художник/ даже и не пытается передать свет и тени в природе; каждый предмет сверкает отдельно как драгоценный камень. Ибо обыденное видение обычного человека заменено видением, в котором мир – это мир славы и блеска, дочиста омытый магическим светом, слепящий своими красками" [4, с. 81].

На тканях, по аналогии с двумя планами миниатюры, различаются два изобразительных слоя. В роли переднего плана изобразительной плоскости выступает сюжетная или орнаментальная композиция, а второй план занимает окрашенный фон. В основе колористического решения иранских тканей заложен не принцип контрастности, а гармоничное соположение цветов, иногда с одним доминирующим тоном. Это утверждение следует принять с некоторыми оговорками, поскольку если рассматривать собственно фон и возникший на этом фоне рисунок, то они изначально противопоставляются друг другу. Характерно сочетание монохромно заполненного фона с полихромностью изобразительных и орнаментальных мотивов. Фон обычно окрашен красным, желтым или белым цветами. Часто желтый шелк заменялся золотными нитями, а белый – нитями серебряными. Иногда желтый шелк и золотные нити шли параллельно. На таком стабильном фоне разворачивается живая красочная картина природы с водоемами, цветущими травами и деревьями, среди которых летают птицы и порхают бабочки. Не только сюжет, но и многоголосье оттенков вызывает ассоциации с изменчивым, зыбким, преходящим миром, окружающим человека, и более глубокие, рождающие метафорический образ сада-рая.

Золотые пейзажи на тканях (*Ил. 11*, инв. № 1703 II)¹⁰ невольно вызывают ассоциации с изображениями райских садов в миниатюрной живописи. Так, на одной из миниатюр к "Хавар-наме" (Шираз, 1480 г., частное собрание, США) "Джабраил, прославляющий Али" персонажи представлены в саду, написанном золотом [9, с. 107]. О раздвоении средств изобразительности, о несоизмеримости золота и красок в традиционных культурах писал П.А. Флоренский: "Все невидимое, умопостигаемое, то, что не дано чувственному опыту, должно быть обособлено от изображений чувственного... Золото не имеет цвета, хотя и имеет тон, ...оно отвлеченно... /это/ есть чистый беспримесный свет, и его никак не поставишь в ряд красок, которые воспринимаются как отражающие свет: краски и золото зрительно оцениваются принадлежащими к разным сферам бытия..." [38, с. 116–118].

Создавая рисунок, ткачи могли использовать несколько окрашенных нитей одновременно, могли чередовать цветные утки, пропуская их полосами, полностью заменять оттенки при повторе мотива, вводить золотные и серебряные нити. В шелковых тканях Ирана узор ткался с помощью уточных нитей, а в бархатах в создании рисунка были задействованы и нити основы. В полотно вводилось несколько дополнительных нитей основы, по-разному окрашенных, которые при необходимости замены цвета просто отрезались на изнанке. Однако в силу того, что иранские образцы имели очень высокую плотность ткачества и сложную технологию переплетений, эти нити удерживались самой структурой полотна. Определенную колористическую нагрузку получил такой прием, как введение еще одного контрастного оттенка для выделения мелких деталей, например крыла бабочки или кончика листа растения [28, ил. 88; 36, кат. № 6, 11]. Мастера умело использовали в изделиях богатую палитру цветов, умножая их игру многослойным окрашиванием. Это был сложный многоступенчатый процесс с возможной заменой красителей, в результате этих операций получали нужный оттенок. Известно, что многие технологические приемы были перенесены на иранскую почву из Китая [16; 27, с. 224]. Проведенные анализы красителей персидских образцов коллекции ГМВ не только подтвердили это, но и добавили ряд интересных деталей¹¹. Оказалось, что мастера окрашивали шелковые волокна сразу в два или в три близких оттенка, а кроме того, почти не использовали чисто белый цвет, делая светлые нити нежно-матовыми, что придавало изделиям еще большую выразительность. Колористическое решение иранских тканей определялось не только сиянием металлических нитей или яркого шелка, но и более нежными, пастельными оттенками – светло-розовыми, кремовыми, бледно-желтыми, светло-зелеными и другими. Известно, что еще при Сельджуках выделялись ткани, получившие название "*ранг-о-ним ранг*" (тон и полутон) [31, с. 33].

Изделия ткацких центров Ирана имели широкую сферу применения: использовались для одежды, для декора дворцовых помещений, где ими драпировали окна, двери, иногда стены, покрывали диваны и лежанки, из них делали футляры для книг и официальных грамот, при торжественных выездах ими устилали дорогу перед процессией, обивали седла, ларцы, изготавливали шатры, военные палатки, знамена и многое другое¹². И то, что было изображено на одеждах, покрывалах и т.д., не могло не иметь значения. Знаку на одежде придавался большой смысл. Именно на своих длинных одеждах один из ранних суфиев начертал с одной стороны букву "Х", чтобы всегда помнить об *ихлас* – "искренности", а с другой стороны "М", чтобы помнить о *мурувва* – "добродетели" [40, с. 91].

Ткани использовались не только в светской жизни, известны изделия, предназначавшиеся для сакрального пространства культовых

зданий. Следует отметить, что этот аспект исследован мало, правда, и область применения тканей в таком пространстве очень узкая.

Всем известное покрывало (*кисва*) закрывает стены Каабы (*ал-Каабы*). *Кисва* традиционно сшивалась из восьми кусков шелковой с хлопком материи черного цвета и украшалась золотым шитьем (бордюры, медальоны), воспроизводящим суры Корана [25, суры: 39, 18, 19, 20, 39, 67]. Вход в святилище закрывало особое полотнище (*бурка*), также вышитое изречениями из Корана.

Магическое действие – укрытие Каабы – восходит еще к доисламскому времени [24, с. 138]. Древний обычай был использован культурой ислама и получил свое религиозное обоснование. Существующие представления о необходимости утаивания сакрально отмеченных лиц или входа в сакральное пространство связывались с сокрытием их от праздных взоров, а также с накоплением духовных ценностей [43, с. 137]. Поэтому в культуре ислама так широко используются разного рода занавесы, покрывала, накидки. Например, в Иране занавесы оформляли дверные проемы в мечетях и усыпальницах, покрывала драпировали гробницы святых и особо почитаемых лиц. Как правило, эти изделия включали коранические изречения на арабском языке, универсальная сакральность которого сразу определяла их принадлежность храмовому сознанию.

С развитием культа святых в исламе было тесно связано почитание их гробниц и реликвий и паломничество к ним. Так, посещение определенных гробниц шиитских имамов и суфийских шейхов могло приравниваться к "малому хаджу" в Мекку [29, с. 237]. В Иране одной из главных святынь и местом паломничества является гробница Али ибн Мусы, более известного как Али ар-Риза (восьмого из 12 имамов, признанного мучеником за веру). Рядом с местом его погребения впоследствии вырос город – Мешхед, а вокруг усыпальницы Ризы ("Святой чертог Ризы") построен грандиозный культовый ансамбль. Над усыпальницей был воздвигнут мавзолей, а рядом – мечеть, одна из изумительных по красоте построек тимуридского времени. В период Сефевидов 20-метровый купол мавзолея был украшен позолоченными плитками.

К числу предметов из усыпальницы Имама Ризы относится надгробное покрывало [19, ил. 1083], имеющее надпись: "Сделал Мир Низам из Решта" и дату – 952 г.х. (1545). Это самое раннее датированное изделие из шелка сефевидского времени [1, с. 2076]. Покрывало выполнено в технике усиленного полотняного плетения. Композиция покрывала состоит из полос с арабесковым узором, включающим розетки, листья, а также изречения из Корана, божественные имена и имена имамов. Покрывало отличается от памятников более раннего времени не только необычной цветовой гаммой с использованием голубых, черных, золотых и глубоких

красных тонов, но и включением в общую композицию изображений птиц и цветочных розеток¹³.

В усыпальнице Мешхеда находится еще ряд вышитых и тканых надгробных покрывал, включающих в композицию изображения различных птиц [7, с. 1908].

В этой же усыпальнице хранится еще одно надгробное покрывало, длинное и узкое, датированное 1080 г.х. (1669 г.) [19, ил. 1084]. Оно выткано из шелка в технике усиленного полотняного плетения с использованием металлических нитей. Прежде всего, изделие интересно поэтическим посланием, проливающим свет на его появление в усыпальнице:

Властитель времен, Сулейман Падишах,

С чьими желаньями находится в согласии

Изменчивая судьба и удача,

Дарует в усыпальницу Властителя Ризы,

*Шудда*¹⁴, с величайшим бескорыстием.

Тахир начертал для этого хронограмму:

'От Сулеймана *шудда* передается Иمامу'.

Каллиграфом был Мухаммад Риза Имами¹⁵.

Хронограмма (*тарих*) заключается в числовом значении букв, составляющих слова: "От Сулеймана *шудда* передается Иمامу", что соответствует 1080 г.х. (1669). В композицию покрывала, вытканного в светлых тонах, помимо поэтических строк включены коранические изречения, выполненные почерком *сульс*. Горизонтально расположенные надписи чередуются с декором из листьев и пальметт.

В Иране, помимо усыпальницы в Мешхеде, излюбленным местом посещения верующих служила гробница суфийского шейха – Сефи ад-дина Ардебиле (предка династии Сефевидов – 1252–1334), находящаяся в Ардебиле. Из этой усыпальницы происходит покрывало на гробницу шейха Сефи [19, ил. 1036]¹⁶. Оно сшито из нескольких полотнищ, два из которых выполнены в Йезде в 1000 г.х. (1591) известным мастером Гиясом. На изделии сохранилась его подпись – "работа Гияса" [19, ил. 2096]. Ткань выткана в достаточно редкой технике тройного полотна с использованием шелковых и металлических нитей. Заполняющая ее арабесковая композиция имеет большой раппорт, включающий пальметты, выющиеся побеги с узкими листьями, разнообразные цветы (в том числе мак), а также мотив *чи* (китайские облачка), и не оставляет свободных участков фона.

Надгробное покрывало подбито еще одной тканью, выполненной в технике тройного полотна с включением голубого, оранжевого шелка, а также золотных нитей (использованы пряденые нити – металлическая полоска, обернутая вокруг основы желтого цвета). Рисунок организован в полосах, где вытканы цветочные мотивы и фигурки животных. Полосы от-

делены одна от другой поясками со стихотворными строками [1, с. 2100, рис. 680 а, б]. По предположению Ф. Аккерман, вытканная Гиясом ткань, предназначалась не для надгробного покрывала, а для светской одежды, поскольку поэтические строки представляют собой хвалебные стихи, посвященные монарху:

О! Как хорошо царское одеяние сидит на фигуре!

Царская корона сверкает бриллиантом.

А в поперечных поясках вытканы благопожелания: "Пусть это принесет блаженство, победу и счастье"¹⁷. Можно лишь добавить, что появление такой ткани в усыпальнице стало возможным в 16 в. в шиитском Иране. Изменения коснулись сначала "слова", т.е. содержания надписей, а затем и изобразительного пространства.

Еще одно надгробное покрывало (длина его 235 см) приписывают работе Гияса [1, с. 2096; 19, ил. 1037]¹⁸. Ткань выткана в технике усиленного полотняного плетения с использованием металлических нитей. В верхней части композиции, ограниченной фестончатой аркой, помещена крупная лотосовидная пальметта, от которой "летят" вниз по темно-голубому полю серебристые цветы и листья. Изделие отличается изысканной цветовой гаммой, а благодаря дробности и изолированности мелких узоров, декор обретает ажурную легкость и движение, прерывающееся бордюром с кораническими надписями. "Живой" ковер из множества цветов имеет не только эстетическое значение, его семантика значительно глубже. Растительный побег на могиле усопшего воспринимается как метафора достижения им "райских куш". Согласно мусульманской традиции, простые смертные будут ждать в могилах дня Страшного Суда, но души пророков и мучеников попадают в рай сразу после их земной смерти [21, с. 378]. Проблема стиливого оформления интерьера мусульманского храма растительными мотивами рассматривалась Ш. Шукуровым: "Храм и растительный побег как метафора правоверного и 'райских куш' – две топологические реалии, образующие целостную картину мироздания" [42, с. 208].

Из музея Усыпальницы в Куме – религиозного центра Ирана, где находится гробница Фатимы, сестры восьмого Имама, происходит ткань с изображением дракона и птицы *симург* среди цветущих побегов. Ткань выполнена в технике *лампас*. Рисунок выткан по зеленому фону [1, с. 2087–88, рис. 676]. Очевидно, в усыпальницу изделие попало в качестве пожертвования.

Рассмотренными композициями не исчерпываются ткани, входящие в круг сакрально выделенных. В сефевидское время в шиитском Иране в усыпальницах появляются материи и с сюжетными рисунками.

Одним из наиболее ярких памятников этого направления является изделие, предназначавшееся для комплекса в Мешхеде [19, ил. 1029]¹⁹.

Оно представляет собой полотнище ткани, вытканное на ширину станка, по всей видимости, в технике *лампас*, его вертикальная композиция включает надпись, которая помещена вверху в центре: "Сделал в подарок для 'Святого места' Гулям Ширзаде", а также дату – 979 г.х. (1571). Ф. Аккерман, опубликовавшая эту ткань, поясняет, что совершенно очевидно под "Святым местом" подразумевается святыня в Мешхеде. Возможно, Гулям Ширзаде являлся мастером, а возможно, он был паломником, который заказал это подношение, чтобы выразить таким образом свое благочестие [1, с. 2142]. Рисунок выткан по принципу "зеркальной симметрии". Представлены два персонажа в цветущем саду. Один из персонажей, стоящий под сенью кипариса, протягивает другой, колено-преклоненной, фигуре с воздетыми руками "букет цветов". Второй персонаж находится под кроной цветущего дерева, на ветвях которого сидят две птицы. Третья птица пролетает рядом с кипарисом. Прекрасно выстроенная композиция изображает сцену в саду, однако совершенно очевидно, что за реальным садом предстает образ райского вечно весеннего сада. Именно в этом пространстве сада с метафорической точки зрения происходит единение влюбленного и Возлюбленного, друга [15, с. 181]. С мистическим Возлюбленным часто отождествляется образ учителя, который, как врач, исцеляет сердце любящего [40, с. 88]. Верующий, ученик (*мурид*) сосредотачивал все свои помыслы на духе святого или своего наставника (*муршида*) с целью достичь с ним единения. Одним из путей поиска союза с *муршидом*, было "состояние созерцания". Если наставник умирал, то эта церемония могла происходить у его могилы, что, как считалось, способствовало вхождению в "состояние созерцания" [37, с. 173]. Вот как описывается путь мистического познания: "Едва ли это имеет практический смысл, разве что применительно лишь к тому, чья душа столь чиста от природы (или в ком стремление является врожденным). Для того чтобы достичь этого, необходимо воссоздать внутри себя образ своего шейха. Образ этот появляется у правого плеча. Затем он видится в движении от правого плеча к сердцу, эта мысленная линия служит как бы проходом, через который дух шейха может овладеть этим органом. Этот процесс, если его поддерживать непрерывно, непременно поможет достичь состояния полного растворения в шейхе (*ал-фана фи-ш-шайх*)" [37, с. 173]. Шейх здесь выступает как медиум, он – "врата к богу". *Мурид* поэтому должен сначала потерять себя в шейхе, после чего он может постичь *фана* в боге.

Собственно все вышесказанное и воспроизведено на ткани и композиционно четко выстроено. Особенно удачно использован широко распространенный в ткачестве принцип "зеркальной симметрии", подчеркивающий "движение" стоящего под кипарисом персонажа. Кипарис – "древо жизни", растущее в Райском саду, часто олицетворяет мистического

"Возлюбленного" [42, с. 170]. В руках фигуры вместо ожидаемой чаши и сосуда – букет цветов, от аромата которого также можно опьянеть, как от вина. В персидской поэзии достаточно часто встречаются такие сравнения как "букет вина" или "цветы, распространяющие хмель". Так, например, А. Шиммель отмечает, что поэзия обеспечивала совершенно неограниченные возможности для создания новых связей между мирскими и сакральными идеями, и едва ли сыщешь хоть одну строку, которая не отражала бы в той или иной мере религиозную основу мусульманской культуры [40, с. 225].

Коленопреклоненный персонаж находится под кроной цветущего дерева, на ветвях которого сидят две птицы. Одна из птиц с длинным хвостом – *симург*. Ее изображения встречаются неоднократно не только на тканях, но и на миниатюрах. Изображается эта птица обычно в китайском стиле в виде царственной птицы (китайское – *фэн*). У птицы *фэн* голова курицы, шея змеи, спина черепахи, хвост рыбы, перья у нее пяти цветов [21, с. 241–242]. Абсолютная, истинная, божественная сущность человека или, как называют ее суфии, "душа души", сравнивается с птицей *симург* [21, с. 269]. Вторая птица – это горлица *фахта* ("украшенная ожерельем", т.е. с белой полоской на шее), что также является метафорой, связанной с концепцией мистической любви к "другу" [21, с. 247]. Третья птица пролетает рядом с кипарисом. Возможно, это горлица *кумри*, поскольку поэтическая традиция связывает эти два образа. Вместе с тем, даже независимо от того, какая конкретно птица изображена, важно отметить, что птица ассоциируется с такими понятиями как душа, благодать, вера, свет [40, с. 239; 42, с. 200].

Для этого изделия была выбрана светлая гамма. Рисунок с использованием красного, желтого, белого цветов выткан на светло-зеленом фоне. Ткань предназначалась для усыпальницы Имама Ризы, и именно при его жизни официальный черный цвет Аббасидов (цвет знамен, одежд должностных лиц) был заменен зеленым цветом – излюбленным цветом шиитов [29, с. 253].

В комплексе Имама Ризы на многих дверях, ведущих в усыпальницу, висят драпировки, украшенные шитьем с изображением человеческих фигур [3, с. 1908].

Кроме того, в сефевидское время и в усыпальницу Сефи ад-Дина в Ардебиле были сделаны пожертвования, включающие прекрасные шелковые ткани с сюжетными композициями. Т. Арнольд причисляет к этим дарам три предмета, опубликованные Ф. Аккерман, которая отмечает, что они хранятся в Национальном музее Тегерана. [1, с. 1908; 19, ил. 1013 А, 1014 В,С]. Нет никаких указаний на то, что эти изделия имеют какие-либо надписи или даты.

Первая ткань, датированная 16 в., выткана в технике *лампас* с использованием черного шелка и металлических нитей. Композиция изделия сложная, близкая рассмотренному ранее образцу коллекции ГМВ (инв. № 605 II). Из нескольких сцен, видимо четырех, судя по композиционному решению, полностью воспроизведены на иллюстрации только две, где действие происходит на фоне цветущих плодовых деревьев и цветов. На первой – один персонаж протягивает другому чашу, на второй – всадник перед пешей фигурой. Вторая ткань 16 в. выткана в технике *лампас*, с использованием металлических нитей на красном фоне. Среди витых побегов с цветами и листьями изображены две фигуры в сефевидских костюмах – мужская и женская. Мужчина протягивает руку женщине, которая отклоняет этот жест. Третья ткань 16 в. также выткана в технике *лампас*, рисунок помещен на черном фоне. Среди длинных побегов с мелкими цветами и огромными узкими листьями изображен виночерпий с пиалой в руке. На цветущей ветке сидит птица *симург*.

Таким образом, в качестве драгоценных вкладов выступают и ткани с сюжетными композициями.

Усыпальницы известных святых обладали значительными сокровищами. Так, описывая гробницу Шейха Сефи, Адам Олеарий отмечает, "что по множеству царских вкладов, обычных даров и ежедневных приношений мазар этот имеет огромные богатства... И полагают, что в случае войны он имеет гораздо большие средства и наличные деньги для снаряжения войска, чем сам шах" [30, с. 591]. Среди многочисленных пожертвований в сефевидское время появляются и драгоценные ткани. Мы видим здесь разные вклады. Примером царского дара может служить покрывало, поднесенное шахом Сулейманом (правил 1666–1694 гг.) с соблюдением всех принятых установлений. И если раньше у государей существовала традиция направлять в "святые города" собственноручно написанные экземпляры Корана, традиция, определявшая их переписку как богоугодное дело [23, с. 126], то теперь круг таких предметов значительно расширяется. Шах Сулейман дарит надгробное покрывало, известный каллиграф выполняет надпись для этого изделия. Строки сложены поэтом и завершаются традиционной хронограммой, где зашифрована дата того события, о котором идет речь, в данном случае – год подношения. Одни вклады делаются на заказ, для определенного "святого места", в их числе пожертвование Ширзаде, другим не придается такого значения и они, видимо, делались из личных запасов донатора по мере необходимости.

В статье прослежена главная линия развития текстильных композиций сефевидского времени, тесно связанная с миниатюрой, характерная для репрезентативных дорогих шелков и бархатов. К началу 18 в. она практически сходит на нет, однако это не означает, что сюжетные ткани

исчезают совсем. Как материал ткани недолговечны, они быстро изнашивались, кроме того, они выполнялись на заказ, что предполагало их возможное воспроизведение. Поэтому очевидно, что рисунки для тканей использовались неоднократно, при этом могли вноситься определенные изменения. Так появляются сюжетные образцы, датируемые 18 в., но их уже крайне мало²⁰, что не в последнюю очередь связано с общим экономическим упадком в стране, повлекшим за собой снижение качества продукции.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Ткани с изображением человеческих фигур и животных были известны и раньше. Например, на образце из коллекции Музея Виктории и Альберта в Лондоне [6, с. 35, ил. 24] представлен сюжет, аналогичный росписям керамических изделий 12–14 вв. Здесь речь идет не о простом включении в композицию ткани фигурок людей и животных, как это было раньше, а о качественно новом этапе понимания изобразительного пространства, ином принципе построения изобразительного образа.
- ² Эти вопросы затрагивались в докладе, прочитанном мною на международной конференции "Культурное наследие Ирана на пороге XXI в." [34, с. 113–120].
- ³ Первые переплеты, украшенные росписью под лаком, воспроизводили именно пейзажные сцены [7, с. 1984; 10, с. 85–109].
- ⁴ Авторский перевод с английского текста [20, с. 184].
- ⁵ Так, на одной ткани сохранились только ноги дива и небольшой пруд, рядом изображена газель [19, ил. 1013].
- ⁶ Ткани с такими сюжетами хранятся во многих музеях мира [4; 12; 14; 19; 20; 22; 28; 33; 36].
- ⁷ Подобные образцы хранятся в коллекции ГМВ [28, ил. 82, 86; 36, № 17, № 23].
- ⁸ Термин *лампас* (*lampas*) для тканей сложной структуры, где соединены атласное и саржевое плетение, рекомендован Международным центром исследований древних тканей в Лионе (Франция). Их не следует путать с тканями того же названия, которые вырабатывались во Франции в 18 в.
- ⁹ См., например, опубликованные образцы тканей [19, с. 144, N. 4, с. 152, N. 13, с. 168, N. 16].
- ¹⁰ См. образец из собрания ГМВ, опубликованный в каталоге [36, № 22].
- ¹¹ Эти данные получены В.П. Голиковым, кандидатом биологических наук Всесоюзной исследовательской лаборатории реставрации в 1989 г. в результате проведенных химических анализов музейных образцов.
- ¹² Опубликованы только некоторые из сохранившихся изделий [26, с. 344; 19, ил. 1059, 1060, 1066, 1039 А].
- ¹³ Надгробные покрывала более раннего времени включали надписи, геометризованный орнамент и, как правило, выполнялись в черных, темно-синих тонах, иногда с дополнением белого цвета [19, ил. 985, 991].

- 14 Очевидно, не шудда, а шухада. Шухада, как и Машхад, происходят от арабского глагола "свидетельствовать". Машхад значит "место исповедничества /веры/" или "место мученичества /за веру/", отсюда термин "гробница мученика за веру". Шухада – множественное число от арабского слова шахид – "исповедник веры", "мученик за веру" [29, с. 254].
- 15 Авторский перевод с английского текста [1, с. 2134].
- 16 Аккерман пишет, что покрывало хранится в Национальном музее в Тегеране [19, ил. 1036].
- 17 Авторский перевод с английского текста [1, с. 2100].
- 18 Аккерман пишет, что покрывало хранится в Национальном музее в Тегеране [19, ил. 1037].
- 19 Аккерман пишет, что изделие хранится в коллекции Периш-Уотсон [19, ил. 1029].
- 20 Ткани 18 в. есть в собрании Эрмитажа, в коллекции Текстильного музея в Вашингтоне и др. [36, с. 53-56; 20, с. 144-145].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ackerman Ph. Islamic Textiles. – SPA, vol. 3, p. 1995–2162, p. 2175–2220.
2. Aga-Oglu M. The Landscape Miniature of an Anthology Manuscript of the Year 1398. – Arts Islamica, 3, 1936.
3. Arnold Th.W. Book painting. The Influence of Poetry and Theology on Painting. – SPA, vol. 3, p. 1904–1910.
4. Binyon L. The Poems of Nisami, described by Lourence Binyon. L., 1928.
5. Dimand M.S. A Handbook of Muhammadan Art. The Metropolitan Museum of Art. N.Y., 1958.
6. Early Islamic Textiles. Ed. by C. Rogers. Brighton, 1983.
7. Gratzl E. Book covers. – SPA. Vol. 3, p. 1975–1994.
8. Gray B. An Album of Designs for Persian Textiles. – Aus der Welt der Islamischen Kunst. Berlin, 1959.
9. Gray B. Persian Painting. Cleveland, 1961.
10. Grube E. Herat, Tabrise, Istanbul. The development of a pictorial Style. – Painting from Islamic Lands. Oxford, 1969, p. 85–109.
11. Lings M. What is Sufism? L., 1981.
12. Neumann R., Mursa G. Persisch Seiden. Leipzig, 1988.
13. Praeger Encyclopaedia of Art. Vol. 1–5. L., 1971.
14. Reath N., Sachs E. Persian Textiles and their Technique from VI to the XVIII centuries. New Haven, 1937.
15. Schuon F. Islam and Perennial Philosophy. – World of Islam. Festival Publishing Company. 1976.
16. Silvan V. Investigation of Silk from Edsengol and Lob-nor. Stockholm, 1949.
17. Sondag M. Pattern and Weaves. – Woven from the Soul, Spun from the Heart. Ed by C. Bier. Washington, 1987, p. 57–83.
18. Stchoukine I. Les Peintures des manuscrits timurides. P., 1954.
19. Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present. Vol. 6. L., N.Y., 1939, pl. 1008–1092.
20. Woven from the Soul, Spun from the Heart. Ed. by C. Bier. Washington, 1987.
21. Бертельс А.Е. Художественный образ в искусстве Ирана IX–XV вв. М., 1997.
22. Веймарн Б.В. Искусство арабских стран и Ирана VII–XVII вв. М., 1974.
23. Заходер Б.Н. Из истории художественной культуры Ирана XVI в. "Ресалэ" Кази Ахмеда Бен Мир Монши оль Хосейни. – Искусство, 1935, № 5, с. 121–136.
24. Ислам. Энциклопедический словарь. М., 1991.
25. Коран. Перевод и комментарии И.Ю. Крачковского. Изд. 2-е. М., 1986.

26. Левинсон-Нечаева М.Н. Одежда и ткани XVI–XVII вв. – Государственная Оружейная палата Московского Кремля. М., 1954, с. 305–386.
27. Лубо-Лесниченко Е.И. Из истории техники производства художественных шелковых тканей в древнем Китае. – Труды Государственного Эрмитажа. Т. 2. Л., 1958, с. 214–225.
28. Масленицына С.П. Искусство Ирана в собрании Государственного музея искусства народов Востока. Л., 1975.
29. Петрушевский И.П. Ислам в Иране в XII–XV вв. М., 1966.
30. Подробное описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах, составленное секретарем посольства Адамом Олеарием. М., 1870.
31. Рухфар Зохра. Четырнадцать веков исламской культуры: Иранский музей исламского периода. – Museum 203, 2000, № 1, с. 28–34.
32. Саади. – Родник жемчужин. Душанбе. 1986.
33. Сазонова Н.В. Искусство Ирана. М., 1994.
34. Сазонова Н.В. Мир сефевидских тканей. – Культурное наследие Ирана на пороге XXI века. Материалы Международной конференции по фундаментальным проблемам иранистики. М., 2001, с. 113–120.
35. Самгина-Пирвердян Н. К датировке иранских парчовых тканей с сюжетами. – Сообщения Государственного Эрмитажа. Т. XL. Л., 1975, с. 53–56.
36. Текстильное искусство сефевидского Ирана из собраний музеев Москвы и Ленинграда. Каталог выставки. Автор вступительной статьи Р.М. Поликарпова. М., 1980.
37. Тримингэм Дж.С. Суфийские ордены в исламе. М., 1989.
38. Флоренский П.А. Иконостас. М., 1995.
39. Аль-Халлаб Ассифа. Эстетические основы исламского орнамента. М., 1999.
40. Шиммель А. Мир исламского мистицизма. М., 1999.
41. Шукуров Ш.М. "Шах-наме" и ранняя иллюстративная традиция. М., 1983.
42. Шукуров Ш.М. Искусство и тайна. М., 1999.
43. Шукуров Ш.М. Средневековое искусство Ирана. М., 1989.

Н.В. Сазонова

**СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИРАНСКИХ И ТУРЕЦКИХ ШЕЛКОВ
КОНЦА 17 – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 18 В. К АТТРИБУЦИИ
ЧЕТЫРЕХ ЭКСПОНАТОВ ИЗ СОБРАНИЯ ГМВ**

В музейном собрании ближневосточных тканей, начало которому было положено еще в 1918 г., наибольший интерес представляют художественные образцы текстильной продукции Ирана и Турции 16–18 вв., времени, когда это искусство достигает расцвета. К сожалению, до конца 70-х гг. работа с коллекциями сводилась к предварительной классификации. В течение ряда лет изделия экспонировались на выставках, включались в музейные публикации – путеводители, альбомы, каталоги, – но так и не стали предметом специального изучения. Лишь сравнительно недавно этот богатейший материал привлек к себе внимание специалистов, был обработан и систематизирован, послужив базой при написании двух научных каталогов, где главный упор был сделан на атрибуцию памятников¹.

Однако в упомянутых работах не были затронуты вопросы, касающиеся сравнительного анализа иранского и турецкого ткачества, поэтому в настоящей статье предпринята попытка провести такое исследование на примере относительно поздних шелков, принадлежность которых турецким центрам долгое время оставалась спорной². Данная группа вещей датируется концом 17 – первой половиной 18 в., периодом, изученным еще недостаточно полно. К сожалению, в музейном собрании ближневосточного текстиля в целом отсутствуют предметы, сведения о которых можно было бы найти в древних актах, описях или других письменных источниках, в то время как возможность сопоставления документальных данных с сохранившимся вещественным материалом, бесспорно, облегчила бы их атрибуцию³.

Речь пойдет о четырех небольших фрагментах, которые длительное время датировались 17 в. и поочередно относились то к иранскому, то к турецкому производству⁴. Однако уже в процессе работы над коллекцией иранских шелков и бархатов при более детальном анализе тканей – рисунка, колорита, особенностей композиционного решения, а также самой структуры полотна – эти экспонаты оказались стилистически обособленными. По целому ряду признаков стало очевидно, что они являются продукцией ткацких мастерских Турции.

Три образца (Приложение, 1–3) аналогичны по технике выработки и их можно рассматривать, объединив в одну группу. Они имеют обычную открытую (т.е. построенную на повторяемости элементов узора) композицию и рисунок с небольшим раппортом, характерные для тканей Турции конца 17 – начала 18 в. (**Ил. 13–16**). Крупный эффектный узор османских изделий классического периода (16–17 вв.) на завершающем этапе становится более скромным, небольшим по размеру⁵. К концу 17 в. и в иранских образцах раппортные построения заметно уменьшаются. Конечно, причиной тех или иных композиционных изменений является не только и не столько хронологический интервал между теми или иными памятниками, сколько "почерк" различных текстильных центров. Так, в турецких памятниках величина раппортов всегда чуть больше, чем в иранских⁶.

Представленные фрагменты обладают спецификой композиционных решений, присущих османскому искусству. Дробный стилизованный растительный рисунок упорядочен в рядах или изогнутых полосах с подчеркнутой вертикальной направленностью линий. Ритмичное движение вертикальных полос уравнивается сильным наклоном отдельных крупных элементов то вправо, то влево. На витых стеблях вырастают различные формы растительного происхождения, лишённые, однако, той доли естественности и натурализма, которыми обладают в большей степени ткани Ирана. В сюжетном репертуаре часто встречаются "вихревые" розетки, тюльпаны в различных вариантах, в том числе в ореоле из двух листьев, а также пальметки, кружки, точки, цветы граната, "опахала" гвоздик. Орнаментальные мотивы выполнены подчеркнуто плоскостно. Декоративность образного решения усиливается особым композиционным приемом – многие фигуры внутри имеют дополнительную разработку отвлеченного характера в виде мелких цветочных розеток, листочков, "шашечек", трилистников. Переплетающийся узор равномерно заполняет поверхность, практически не оставляя участков свободного фона.

Особо следует остановиться на ткани с гранатами (**Ил. 14**), в орнаменте которой, даже на первый взгляд, ощущается непривычная "обрубленность" форм, нарушение ритма линий и повторяющихся мотивов. При внимательном рассмотрении стало очевидно, что в процессе ткачества произошел сбой и мастер каким-то образом нарушил заданную последовательность расположения частей рисунка. Однако после проведения небольшой реконструкции удалось восстановить принцип построения композиции и представить ее в изначально задуманном виде. Для совмещения элементов достаточно было лишь поменять местами определенные фрагменты раппорта (вторую и четвертую полосы) (**Ил. 15**).

Описываемые экспонаты выполнены в технике атласного плетения, усиленного дополнительными основами и утками, т.е. сложного атласного

плетения. Во всех трех фрагментах нити основ, почти полностью скрывающие нити утков, образуют фон ткани. Нити основы тонкие, сдвоенные, слабо крученые, окрашены в красно-малиновый цвет, что придает и фону изделия такой же тон. Помимо главной основы в структуру полотна включена дополнительная, связующая основа, которая хорошо видна на его изнанке – это тонкий, слабо крученый светлый шелк. Плотность образцов по основе составляет в среднем 75–90 единиц на сантиметр и достигается за счет густоты переплетения волокон. Рисунок выткан обычным для ближневосточных тканей способом, т.е. с помощью дополнительных утков, идущих от кромки до кромки, в данном случае их четыре. Используются как шелковые, так и золотные нити, которые проходят на лицевую сторону только в участках узора, переплетаясь с главной основой в технике саржи, а по изнанке пробрасываются свободно, образуя довольно рыхлый "второй" слой и удерживаясь тонкой связующей основой из толстых почти не крученых шелковых волокон. Плотность по утку составляет в среднем 13–16 единиц на см. Основные мотивы вытканы золотной нитью и желтым шелком, серединки отдельных форм обогащены зеленым или белым тоном, а для контуров, подчеркивающих элементы композиции, введен белый или синий шелк. Использование дополнительного цвета для контуров было характерно как для иранских, так и для турецких изделий 16–17 вв. [6, с. 13, 36]. Все утки, окрашенные в разные тона, переплетаются с основой одновременно, за исключением одного, выделяющего детали и проходящего узкими полосами.

Колористическое решение музейных образцов вполне соответствует ограниченной цветовой палитре османских тканей, в которых, как правило, прослеживается не более пяти тонов. Этот факт, неоднократно отмеченный исследователями (см., например, [4, с. 168]), подтверждается и результатами химических анализов⁷. В основе этого явления лежит стремление к ярким контрастным сочетаниям нескольких (двух или трех) красочных пятен. Каждый элемент текстильного орнамента получает практически монохромное решение, зрительно рождающее эффект аппликации. Остальные оттенки вводятся в незначительном объеме и играют лишь роль акцентов, выделяя контуры и отдельные детали. Цветовая гамма наших вещей определяется контрастом красно-малинового и золотого цветов и дополняется вкраплениями белого, синего или зеленого шелка, т.е. присутствуют теплые и холодные, активные, блестящие и мягкие тона.

Как уже отмечалось, композиционное построение турецких тканей характеризуется определенной дробностью крупных форм. Стилизованные мотивы растительного характера обычно разрабатываются внутри мелким контурным орнаментом, что достигается, однако, не введением нового оттенка, но другим способом – техническим приемом, приобрета-

ющим здесь еще и декоративное значение. Появление такого силуэтного рисунка связано с тем, что дополнительная уточная нить, образующая узор, в определенных участках переходит на изнаночную сторону полотна, а в этом месте проступает основа, собственно фон изделия, в наших примерах – красно-малиновый шелк.

Очевидно, что турецкие мастера, оперируя при создании художественного образа вещи весьма ограниченным в количественном отношении цветовым спектром, следовали своим сложившимся эстетическим представлениям.

Вместе с тем технологические средства ткацкого производства, одинаковые и в Иране и в Турции, позволяли значительно расширить цветовую палитру. Существующая техника выработки материи давала возможность получать сложные многослойные типы переплетений⁸, в которых каждая нить основы или утка могла окрашиваться в разные цвета. Так, иранские мастера, виртуозно владеющие этим приемом, добивались удивительных результатов, включая в свои произведения искусства до 15 различных оттенков (см., например, [8, с. 144, № 4, с. 152, № 13, с. 168, № 16]). Конечно, к началу 18 в., при общем снижении качества текстильной продукции, их число заметно сокращается. Такое свободное владение цветом обусловлено рядом причин, связанных в целом с развитием иранской культурной традиции. В частности, многие основополагающие моменты цветопостроений, сложившиеся к концу 14 в. в миниатюрной живописи и прослеживающиеся в 15 в. [15, с. 109–131; 16, с. 172–174], позднее, в 16 в., переходят в художественный текстиль. Это связано главным образом с тем, что рисунки для таких изделий – дорогих шелков и бархатов – часто создавали миниатюристы, перенося на тканый объект сюжетные композиции, а широкие технические возможности способствовали воплощению их замыслов⁹.

Для иранских образцов характерно сочетание монохромного фона с полихромностью нанесенных узоров. Как в персидских, так и в турецких изделиях фон обычно окрашен красным, желтым или белым тонами. Часто желтый шелк заменялся золотными нитями, а белый – нитями серебряными. Собственно на этом тождество между двумя текстильными традициями заканчивается. Как уже было сказано выше, колорит турецких тканей в основном строится на контрастном сочетании двух или трех цветов и ограниченного числа дополнительных тонов. В иранских же тканях картина иная – на постоянном монохромном фоне разворачивается красочная картина природы, и не только сюжет, но и многоголосье оттенков вызывает ассоциации с изменчивым, преходящим миром, окружающим человека, и более глубокие, рождающие метафорический образ сада – рая¹⁰.

Металлические нити, широко применявшиеся в продукции Ирана, особенно обильно вводились и в ткани Турции. Встречаются изделия, где блестит золотой (или серебряный) фон или отдельные мотивы узора, а то и весь рисунок целиком. В музейных фрагментах металлическими уточными нитями заткана плоскость крупных форм узора. Здесь использованы пряденые нити, имеющие вид плоской позолоченной полоски, плотно обвитой вокруг шелкового волокна желтого цвета. Образцы имеют значительные утраты металла, что, в частности, подтверждает их восточное происхождение. Металлическая нить ближневосточных тканей, отличающаяся по составу от европейских, в том числе и низким содержанием меди, была достаточно "мягкой", при длительной носке вещей металл постепенно стирался, обнажая шелковую сердцевину [6, с. 8; 12, с. 313]. В рассматриваемые фрагменты включен наиболее распространенный тип золотой нити, характерный для турецкого производства 17 в. [4, с. 26].

Завершить анализ трех турецких изделий нельзя, не затронув достаточно специальный вопрос о кромках. В некоторых работах по технологии тканей кромочные нити, сохранившиеся в отдельных образцах, подробно анализируются, в других – на них обращается мало внимания. Однако принято считать, что особенности кромочных нитей – их цвет, ширина, плетение – могут быть использованы при решении вопросов о времени и месте изготовления тканей [6, с. 9]. Поскольку эти данные еще разрозненны и неполны, они мало что дают для такого рода атрибуции, но некоторые выводы сделать можно. Так, для атласных тканей Ирана и Турции характерны кромки атласного плетения, но в турецких изделиях они грубее и уже, чем в иранских шелках [6, с. 9]. В рассматриваемых турецких образцах сохранились кромочные нити. Они выполнены из шелка красного или светло-бежевого тона шириной 2,3 мм и 4,5 мм. В изделиях Ирана ширина кромок обычно больше и колеблется от 3 до 8 мм [6, с. 40]. Так, например, в тканях коллекции ГМВ кромки выделены атласным плетением из шелковых нитей разного цвета, шириной от 3 до 7 мм, и завершаются одним или двумя шнурами (утолщенная нить основы), проходящими по краю¹¹. Из трех описываемых фрагментов только в образце с розетками (Приложение и ил. 3) сохранились кромки с двух сторон, что позволяет измерить ширину ткани, которая составляет 67 см. Это соответствует средней ширине турецких тканей¹², в то время как этот показатель для иранских шелков чуть больше и колеблется в пределах 68–72 см [7, с. 76; 8, с. 128; 6, с. 11]. Ширина музейных образцов 72 см¹³.

Таким образом, все признаки говорят в пользу турецкого происхождения экспонатов первой группы: структура полотна с тонкими основами и толстыми утками, образующими "второй" слой на изнанке, что делает необходимым введение дополнительной связующей основы; средняя

плотность (по основе 75–90 нитей на см, по утку 13–16 нитей на см), а также некоторая рыхлость ткачества; нанесение аппретирующего состава таким образом, что он покрывает изнанку толстым слоем, образуя своеобразную "корку", и придает вещам жесткость и ломкость. При сравнении турецких и иранских шелков атласного плетения видно, что последние, как правило, имеют одинаковую толщину нитей, утки, плотно переплетающиеся с основами, хотя некоторые уточные нити имеют короткие пробросы по изнаночной стороне. В иранских примерах аналогичного плетения сохраняется большая плотность ткачества¹⁴. При высокой плотности изделия и одновременном использовании почти всех утков, необходимость в связующей основе отпадает, так как все нити удерживаются базовым плетением. Кроме того, персидские ткани отличаются однородной структурой, они более мягкие и эластичные. Рассмотренные три экспоната определяются как турецкие также по аналогиям с известными предметами, хранящимися в различных отечественных и зарубежных коллекциях.

Последний, четвертый, образец собрания отличается от первой группы вещей (Приложение, 4). Фрагмент также имеет обычную открытую композицию и рисунок с небольшим раппортом, но выполнен в технике полотняного плетения.

Узор, составленный из повторяющихся форм, достаточно универсален и, как кажется на первый взгляд, более близок иранским, чем турецким тканям (Ил. 17). Изображены ряды стилизованных цветочных кустиков, направление которых меняется в каждом ряду. Если проследить эволюцию такого типичного для текстильного искусства мотива, то она завершается его превращением в традиционную миндалевидную форму *буте*, а одним из промежуточных этапов и будет рисунок нашей вещи. Вытканы изящные, с округлым изгибом стебли гиацинтов, заканчивающиеся крупным цветком-розеткой. Вместе с тем, композиционное решение фрагмента более характерно для турецких изделий. Растительные побеги, расположенные в вертикальных витых полосах, подчинены определенному ритму, что достигается чередованием разнонаправленных изогнутых форм и еще больше подчеркивается наклоном крупных розеток. Характерно и оформление нижней части кустика двумя узкими листьями, с нарочито загнутым внутрь ростком. Мотивы с контурным рисунком, четко выделяются на светлом со свободными участками фоне. Примеры с аналогичными композициями и близким рисунком хранятся во многих собраниях и достаточно известны.

Образец шелка с гиацинтами выткан в технике сложного полотняного плетения, усиленного внутренней основой, дополнительными утками и парчовыми нитями. Для главной основы цвета соломы, почти скрытой уточной металлической нитью, выбраны тонкие, двойные, почти

не крученые нити. Внутренняя основа, лежащая в слое полотна, чередуется с главной, но не выходит ни на лицо, ни на изнанку и не переплетается ни с уточными, ни с парчовыми нитями. Такая основа включалась как в изделия Ирана, так и Турции и служила для укрепления структуры тканей, не лишая их, однако, эластичности, а также поднимала утки, когда они не использовались на лицевой стороне. Эти нити тонкие, белые, аранжированы по четыре. В данный фрагмент введено два дополнительных утка – серебристая металлическая нить для обогащения фона и черный шелк из толстых почти не крученых волокон для создания узора. Орнаментальные мотивы (крупные розетки) дополнены парчовой металлической нитью золотистого цвета. Используются пряденые металлические нити – серебряная или позолоченная полоска, плотно обвитая вокруг шелковой сердцевины. Все утки, находясь в работе одновременно, переплетаются с главной основой, при этом толстые уточные нити образуют на изнанке "второй" слой, такой же как в тканях первой группы. При довольно низкой плотности ткачества, полученной за счет толщины переплетающихся нитей, и его рыхлости изделие жесткое и ломкое из-за применения аппретирующего состава, покрывающего его изнанку толстым слоем.

Цветовая гамма, ограниченная в турецких тканях, строится на контрасте трех тонов – золотого и черного в узоре, а также серебристого, мерцающего в фоне и в мелких деталях орнамента.

С одной стороны образца сохранилась кромка в виде двух утолщенных нитей основы светлого оттенка, перекрывающихся утками. Насколько можно судить по имеющимся данным, боковое завершение в иранских и турецких шелках полотняного плетения с металлическим фоном в конце 17 – начале 18 в. было однотипным [6, с. 3, 10].

В результате комплексного изучения музейной коллекции ближневосточного текстиля были выявлены не только характерные отличия между изделиями Ирана и Турции, но и присущие им общие черты, обусловленные как особенностями собственно технологического процесса, так и принадлежностью этих памятников мусульманскому кругу. Эти данные позволили уточнить атрибуцию вещей и отнести рассмотренные шелка к турецкому производству конца 17 – первой половины 18 в. Остается предположить, что дальнейшее исследование иранских и турецких художественных тканей этого периода, несомненно, многое добавит к уже сложившейся картине.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Н.В. Сазонова. Иранский художественный текстиль в собрании ГМВ; М.В. Куланда. Турецкие ткани и вышивки 16–20 вв. в собрании ГМВ. (Рукописи хранятся в секторе Ближнего и Среднего Востока НИО II ГМВ.)
- ² Эта тема была затронута мною на международной конференции "Ислам. Диалог культур" [5, с. 151].
- ³ Единственным исключением является фрагмент бархата с изображением кипарисов 17 в. (инв. № 1559 II), поскольку в описях Оружейной палаты зафиксирована аналогичная ткань [11, с. 216].
- ⁴ 1) Инв. № 447 II. Атрибуция при поступлении – Турция, 17 в. Экспонировалась как иранская на музейных выставках, последняя проходила в 1979 г. – "Иранский текстиль эпохи Сефевидов". Опубликовано [14, кат. № 2]; 2) Инв. № 451 II. Атрибуция при поступлении – Иран. 17 в. Экспонировалась как иранская на музейных выставках. Опубликовано [14, кат. № 4]; 3) Инв. № 1696 II а, б. Атрибуция при поступлении – Турция, 17 в. Экспонировалась как иранская на музейных выставках. Аналогичная ткань из Музея текстильного искусства в Москве опубликована как иранская [13, с. 133, 136, ил. 75]; 4) Инв. № 616 II. Атрибуция при поступлении – Иран, 17 в. Экспонировалась как иранская на музейных выставках. Опубликовано [14, кат. № 12; 17, табл. 28, 4; 10, с. 198, ил. 87].
- ⁵ Размеры технического раппорта образцов первой группы (см. Приложение 1–4) для примера сравним с музейными тканями 16–17 вв. инв. № 612 II – 30,5x11 см, инв. № 1562 II – 35x22 см.
- ⁶ Например, размеры технического раппорта иранских шелков конца 17–18 вв. 16,5x6 см, 13,2x5,2 см [8, с. 218, N. 44, N. 45].
- ⁷ Эти данные получены В.П. Голиковым, кандидатом биологических наук Всесоюзной исследовательской лаборатории реставрации, в 1990 г. в результате проведенных химических анализов музейных образцов.
- ⁸ Известны двойные полотняные переплетения и даже тройные, а также плетение, получившее название *лампас* (lampas) – многослойное плетение, включающее основное плетение атласное и дополнительное плетение саржевое, каждое из которых имеет свои основы и утки, переплетающиеся друг с другом в определенном порядке.
- ⁹ Такие сюжетные ткани хорошо известны. В коллекции ГМВ их две – инв. № 605 II и инв. № 606 II.
- ¹⁰ Подробнее о колорите иранских тканей см. статью "Сюжетные ткани сефевидского Ирана" в настоящем сборнике.
- ¹¹ См., например, образцы коллекции ГМВ инв. № 1697 II, 144 II, 1698 II, 1694 II, 692 II.
- ¹² Средняя ширина турецких тканей 65 см [2, с. 167].
- ¹³ См., например, образцы коллекции ГМВ инв. № 1694 II, 1697 II, 1698 II и др.
- ¹⁴ В среднем 70–100 основ/см и 17–32 утка/см, как, например, музейные ткани этого же времени инв. № 1697 II, 1703 II и др.

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. Ткань с гранатами. Инв. № 447 II (Ил. 14, 15).

Турция. Конец 17 в. Размеры: 26,5 x 26 см.

Поступила в музей в 1935 г. от владельца Г.М. Коровина.

Сохранность: реставрирована в 1982 г. И.В. Михайловой: промыта, укреплены нити ткачества.

Технология: сложное атласное плетение 4 : 1*.

Две основы: 1) главная – шелк (красно-малиновый), нити тонкие, двойные, слабо крученые.

Плотность – 75 основ/см.

2) дополнительная, связующая – шелк (светло-желтый), нити тонкие, двойные, слабо крученые.

Плотность – 24 основы/см. Плетение атласное 3 : 1

Пять утков: 1) главный – шелк (красный), нити толстые, почти не крученые.

2–4) дополнительные – шелк (желтый, белый, зеленый), нити толстые, почти не крученые.

Зеленый уток проходит узкой полосой.

5) дополнительный – металлическая полоска (потемнела), плотно обернутая вокруг шелковой желтой нити.

Плотность – 16 утков/см.

Раппорт: композиция открытая, размеры технического раппорта – 19 x 10,5 см.

Кромки: кромочные нити сохранились с одной стороны 2 мм, нити красные и светло-желтые, плетение атласное.

Аналогии: ГИМ, РБ-733 [9, ил. 11]; Текстильный центр в Лионе [1, фиг. 17, с. 70].

2. Ткань с тюльпанами. Инв. № 451 II (Ил. 16).

Турция. Конец 17 в. Размеры: 72,5 x 67 см.

Поступила в 1935 г. от владельца Г.М. Коровина.

Сохранность: ткань загрязнена, потерта, выпадения и утраты шелка и металлической нити.

Технология: сложное атласное плетение 4 : 1.

Две основы: 1) главная – шелк (малиновый), нити тонкие двойные, слабо крученые. Плотность – 90 основ/см.

2) дополнительная, связующая – шелк (цвета соломы), нити тонкие, слабо крученые. Плотность – 25 основ/см.

Атласное плетение 3 : 1.

Пять утков: 1) главный – шелк (бежево-розовый), нити толстые,

* Переплетение 4 : 1 указывает на сколько нитей одиночное перекрытие последующей нити удалено от такого же перекрытия предыдущей нити одной и той же системы переплетения в пределах данного раппорта.

почти не крученые.

2–4) дополнительные – шелк (желтый, белый, зеленый), нити толстые, почти не крученые. Зеленый уток проходит узкой полосой.

5) дополнительный – металлическая полоска (золотистая), плотно обернутая вокруг ярко-желтой шелковой нити.

Плотность – 13 утков/см.

Раппорт: композиция открытая, размеры технического раппорта 13,6 x 11,1 см.

Кромки: кромочные нити сохранились с одной стороны – 5 мм, нити цвета соломы, тонкие, плетение атласное.

Аналогии: Upsala Ch.Sweden, Royal Swedish Collection [3, N. 54, 64]; The Topkapı Sarayı Museum, 290 [4, с. 138, № III–25 b, с. 127, № 140].

3. Ткань с розетками. Инв. № 1696 II/а, б (Ил. 13).

Турция. 17 в. Размеры: а – 68,5 x 42 см; б – 40,5 x 32,5 см

Поступила в декабре 1937 г. от владельца Т.И. Петровой.

Сохранность: фрагмент "а" реставрирован в 1982 г. И.В. Михайловой: ткань промыта, дублированы отстающие нити ткачества.

Технология: сложное атласное плетение 4 : 1.

Две основы: 1) главная – шелк (малиновый), нити тонкие, двойные, слабо крученые. Плотность – 30 основ/см.

Плетение атласное 3 : 1.

Пять утков: 1) главный – шелк (желтый), нити толстые, почти некрученые.

2–4) дополнительные – шелк (желтый, синий, белый), нити толстые, почти не крученые.

Белый уток проходит узкой полосой.

5) дополнительный – золотистая металлическая полоска плотно обвитая вокруг шелковой желтой основы.

Плотность – 12–13 утков/см.

Раппорт: композиция открытая, размеры технического раппорта 14 x 12 см.

Кромки: кромочные нити сохранились с двух сторон – 3 мм. Нити тонкие белые, плетение атласное.

Ширина ткани от кромки до кромки – 67 см.

Аналогии: Музей текстильного института, Москва [13, с. 133, 136, ил. 75]; Государственный Эрмитаж, Т-356 б; Государственный Исторический музей – РБ-261, А-72.

4. Ткань с гиацинтами. Инв. № 616 II (Ил. 17).

Турция. Первая половина 18 в. Размеры: 45 x 34 см

Поступила в 1919 г. из ГИМ из коллекции П.И. Щукина.

Сохранность: в 1965 г. реставрирована С.В. Волковой: промыта, укреплены нити ткачества. Утраты металлической нити.

Технология: сложное полотняное плетение с парчовой нитью.

Две основы: 1) главная – шелк (белый), нити тонкие двойные, почти не крученые. Плотность – 15 основ/см.

2) дополнительная, внутренняя – шелк (белый), нити тонкие, аранжированы по четыре.

Пропорции: 1 главная основа на 4 внутренних.

Три утка: 1) главный – шелк (белый), нити тонкие, почти не крученые.

2) дополнительная – шелк (черный), нити толстые, почти не крученые.

3) дополнительный – серебристая металлическая полоска, плотно обвитая вокруг шелковой кремовой основы.

Плотность – 21 уток/см.

Парчовая нить – золотистая металлическая полоска, плотно обвитая вокруг шелковой желтой нити.

Пропорции – 1 уток на 1 парчовую нить.

Раппорт: композиция открытая, размеры технического раппорта – 16 x 9,7 см, высота кустика – 8 см.

Кромки: кромочные нити сохранились с одной стороны.

Образованы двумя утолщенными нитями основы, проходящими по краю. Целиком скрыты нитями утков.

Аналогии: ГИМ – РБ-452 [14, № 40]; The Topkapı Sarayı Museum, Istanbul-13/1954 [4, N. 178].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Bulletin de Liaison du Centre International d'etude des Textiles Anciens. Lyon, 1969.
2. Buniok I. Osmanische Stoffe und Kostume: Türkisch Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit. Frankfurt am Main /Essen, 1985.
3. Geier A. Turkish Textiles. State Historical Museum. Stockholm, 1951.
4. Gürsu N. The Art of Turkish Weaving. Istanbul, 1988.
5. Moscow Conference on Islam and the Dialogue of Culture – The Islamic World, 1995, № 27–28, p. 151.
6. Reath N.A., Sachs E.B. Persian Textiles and their Technique from VI to the XVIII centuries. L., 1937.
7. Sondag M. Pattern and Weaves. – Woven from the Soul, Spun from the Heart. Ed. by C. Bier. Washington, 1987, p. 57–83.
8. Woven from the Soul, Spun from the Heart. Ed. by C. Bier. Washington, 1987.
9. Восточные и европейские ткани в собрании Государственного Исторического музея. М., б/г.
10. Масленицына С.П. Искусство Ирана в собрании Государственного музея искусства народов Востока. Л., 1975.
11. Описи Оружейной Палаты. Часть II, кн. III. М., 1884.
12. Сазонова Н.В. Иранские художественные ткани Сефевидской эпохи (к вопросу о технологии производства). – Древний и средневековый Восток. Часть 2, М., 1988, с. 307–318.
13. Соболев Н.Н. Очерки по истории украшения тканей. М.-Л., 1934.
14. Текстильное искусство сефевидского Ирана. Каталог выставки. Автор-составитель Р.М. Поликарпова. М., 1980.
15. Шукуров Ш.М. "Шах-наме" Фирдоуси и ранняя иллюстративная традиция. М., 1983.
16. Шукуров Ш.М. Искусство средневекового Ирана. М., 1989.
17. Щукин П.И. Персидские вещи щукинского собрания. М., 1907.

М.В. Кулланда

**ОСМАНСКИЕ ШЕЛКА И БАРХАТЫ 16–18 ВВ.
В СОБРАНИИ ГМВ**

Собрание турецкого текстиля Государственного музея Востока создавалось в течение нескольких десятилетий, начиная с передачи в 1919–1934 гг. из Исторического музея части коллекции известного собирателя произведений искусства, в том числе и восточного, – П.И. Щукина. Из его коллекции поступили восемнадцать турецких тканей 16–17 вв., составившие основу нашего собрания, одна ткань 18 в. и одна вышивка. В этот период поступают экспонаты из разных музеев (из того же ГИМ, музея в Иваново-Вознесенске, музея Донского монастыря, из Строгановского училища и т.д.). Несколько вещей было тогда же приобретено через закупочную комиссию, передано из частных собраний. Таким образом, большая и, надо признать, наиболее интересная часть коллекции сформировалась еще до войны – в 20–30-х и отчасти 40-х годах. Далее следует большой перерыв, и вновь пополняться собрание турецкого текстиля начинает с середины 1970-х годов, исключительно за счет закупочной деятельности. Например, в этот период музей приобрел примерно половину всех имеющихся вышивок.

Собрание турецких тканей и вышивок ГМВ ранее полностью не публиковалось и не описывалось, поэтому возникла необходимость представить всю коллекцию текстиля, уточнив атрибуцию каждой вещи. С этой целью был подготовлен научный каталог, в котором сделана попытка в какой-то степени решить и более широкую проблему – сформулировать некоторые общие принципы, позволяющие наиболее достоверно атрибутировать турецкие ткани¹. Настоящая публикация является несколько переработанным вариантом вступительной статьи к упомянутому каталогу и касается только одного из его разделов, посвященного тканям. Естественно, работа несколько проигрывает из-за отсутствия основной части – собственно каталожного описания. Тем не менее представляется небесполезным издание статьи, дающей общее представление о музейном собрании турецкого текстиля и позволяющей ознакомиться с предложенными мною принципами атрибуции. Поставленная задача определила структуру работы, в которой сначала дается характеристика коллекции, а затем излагаются методы исследования.

Итак, на сегодняшний день в турецкой коллекции музея Востока хранятся 39 тканей 16–18 вв. и 21 вышивка 18–20 вв. (в том числе четыре элемента традиционного костюма с вышивкой).

Лучшая часть коллекции – ткани. Это небольшое, но представительное собрание, включающее атласы и бархаты, большая часть которых (36 экспонатов) относится к 16–17 вв. – периоду могущества Османской империи (1299–1922), расцвета турецкого искусства и подъема текстильного производства в Турции. Так как технология тканей собрания довольно однообразна, классификация их по техническим особенностям не представляется оправданной. В данном случае предпочтительнее кажется группировка тканей по характеру орнаментации, точнее – по видам узоров. Надо отметить, что этот путь традиционен для подобного рода работ, и это объяснимо. Дело в том, что в орнаменте турецких тканей, отличающемся большим разнообразием и богатством, легко вычленяются несколько типичных способов построения композиции и сочетания отдельных мотивов. Понятно, что это характерно не только для Турции, но в оформлении турецких тканей наличие таких групп узоров особенно ярко выражено. И такая небольшая коллекция, как наша, включает почти все основные типы традиционного орнамента. Это четыре обычно выделяемые композиционные схемы: сетка из заостренных овалов; повторяющиеся узоры, расположенные в шахматном порядке по всему полю ткани; композиция из вертикально расположенных выходящих стеблей и так называемый "изразцовый узор" [34, с. 8], или "узор из восьмиконечных звезд и крестовидных мотивов" [29, с. 180]. Кроме того, характер материала определил необходимость выделения не только видов композиции, но и отдельных известных мотивов. Таким образом, руководствуясь принципом классификации тканей по характеру орнаментации, экспонаты коллекции можно условно разделить на несколько групп, четыре из которых соответствуют упомянутым композиционным схемам. Две группы включают в себя ткани, орнамент которых в эти схемы не вписывается, но построен на использовании традиционных мотивов в традиционных сочетаниях, и, наконец, последняя состоит из двух экспонатов, каждый из которых отличается характером оформления от тканей классического периода. Отдельные характерные мотивы, присутствующие в орнаменте тканей каждой группы, рассматриваются в рамках описания этих групп.

Первую группу открывает образец с очень крупным раппортом (инв. № 620 II). В узоре этой ткани интересен, в частности, мотив картуша в виде заостренного с двух сторон овала, декорированного внутри. Первое свидетельство его появления в турецком ткачестве – одежды османского принца Джема на портрете работы Пинтуриккио, выполненном около 1505 г. [19, ил. 2]. Широкое распространение этот узор полу-

чае со второй половины 16 в. в виде особой композиционной схемы – сетки из таких заостренных овалов [12, с. 58–59]. Мы позволяем себе выделить эту вещь, потому что, как показывает ознакомление с материалом других собраний, стилистически она примыкает к довольно значительной группе турецких изделий 16 в., созданных в период активных связей с Италией и сильного взаимного влияния. В 15–16 вв. развиваются торговые отношения Османского государства с Венецией и Генуей. Венецианская республика стала первым европейским государством, с которым турки обменялись посольствами. Италия в это время являлась одной из ведущих текстильных держав, ее шелка были широко известны как в Европе, так и за ее пределами. Известно, что некоторые ткани выполнялись в Венеции по заказу турецкого двора, а в одном из знаменитых центров турецкого ткачества, в Бурсе, имитировались итальянские ткани. Назывались они "сделанная в Бурсе иностранная *кемха*" и "сделанная в Бурсе иностранная *чатма*" (разновидности атласной и бархатной тканей) [3, с. 241]. Итальянские мотивы – короны, артишоки, гранаты – появляются в турецком ткачестве именно в этот период. Многие исследователи отмечают, что османские и итальянские бархаты 16 в. часто неотличимы по дизайну. [6, с. 62; 12, с. 167; 4, с. 8]. Целая группа вещей этого времени из различных собраний демонстрирует результаты такого взаимного влияния и иллюстрирует использование турецкими художниками итальянских элементов орнамента. Упомянутая ткань из коллекции ГМВ (инв. № 620 II) не является одним из самых ярких образцов этой группы – в ней, в частности, отсутствует такой характерный для подобных экспонатов мотив европейской короны, расположенной в месте соединения секций узора. Однако по общему стилю орнаментации она, видимо, принадлежит к вещам этого круга. Один из изобразительных мотивов, появляющийся в турецких тканях в период активных торговых отношений с итальянцами и присутствующий, в частности, в узоре этой ткани – мотив граната. Изначально восточного происхождения, в Турцию он, по всей видимости, приходит уже из Италии, хотя турки изображают его по-своему [12, с. 167, ил. 81, 82]. В турецких работах цветы и плоды гранатника предстают в разнообразных вариантах: гранаты, сложенные горкой в вазе, распутившийся цветок с листьями в виде розетки, отдельные плоды с разработанным внутри них узором [2, ил. 423b; 12, с. 50].

Этой же группе принадлежат восемь тканей, орнамент которых также построен из остроконечных овалов, однако, по сравнению с рассмотренным образцом, раппорт узора становится значительно меньше, овальные клейма соединяются в сплошную сетку, закрывающую всю поверхность ткани (Ил. 20, инв. № 1562 II).

Такая композиция в конце 16 – начале 17 в. использовалась во всех видах турецкого прикладного искусства и стала господствующей в ткачес-

тве. Происхождение ее возводят к мамлюкским тканям [3, с. 241]. По мнению В. Денни, этот орнамент можно считать чем-то вроде "военной добычи", захваченной Селимом I при взятии им Каира в 1517 г. [6, с. 59]. Сама композиционная схема не является типичной только для Турции, а, как многие виды узоров, используется в разных странах (например, в Италии, Иране), в частности именно для украшения тканей. В каждом регионе она приобретала особые черты благодаря сочетанию различных орнаментальных мотивов.

Некоторые из этих мотивов, встречающиеся в дизайне тканей данной группы из собрания ГМВ, заслуживают того, чтобы остановиться на них особо. Узор в виде раздвоенного листа или цветка (Ил. 18, инв. № 1566, 1567 II), пришедший к туркам из сельджукского искусства и распространившийся в средние века по всему исламскому миру, получил в Османской Турции название *руми*, т.е. восходящий к Сельджукам Рума [12, с. 179]. Дж. Арсевен считает, что это мотив "тотемического происхождения, в котором зооморфные формы со временем трансформировались в стилизованные растительные" [2, с. 226]. В качестве доказательства приводятся прорисовки, иллюстрирующие родство элементов данного узора с изображениями животных в древнем искусстве [2, с. 222, 225], которые показывают, что такое предположение допустимо. Но основанные на этом утверждения Дж. Арсевена о непрерывности изобразительной традиции на территории Малой Азии со времен древности выглядят неубедительно. Н. Гюрсу, не отдавая предпочтения ни одной из теорий, отмечает, что существует и другая версия происхождения этого мотива – из растительных форм, из половины пальметты [12, с. 179]. Последнее предположение кажется более обоснованным. В течение 15–17 вв. мотив *руми* приобретает чисто растительный характер. Этот изящный узор применялся и в украшении архитектурных сооружений, например оформлении михраба Зеленой мечети в Бурсе (15 в.) [29, ил. 8]; и в миниатюрах [29, ил. 58.] и в фаянсовой утвари [2, ил. 422] и т.д. В коллекции ГМВ – один фрагмент с таким мотивом, что, конечно, нельзя считать показателем частоты его использования в ткачестве в силу маленького размера самой коллекции. Однако, судя по публикациям других собраний, именно в украшении тканей он не является одним из самых употребительных.

Удлиненный листочек *руми* вплетается в орнаменте данного фрагмента в арабеску, которую образуют перекрещивающиеся дуги, многоугольники, перетекающие друг в друга фигуры. Этот узор широко известен на всем мусульманском Востоке, и его считают не просто орнаментальным мотивом, но "идеей", выражением особой формы сознания, характерной для мусульман [35, с. 168]. Л. Масиньон говорит об арабеске как о "разновидности бесконечного отрицания замкнутых геометрических форм", отражающего представления мусульман о непостоянстве фигур и

образов, непрестанно воссоздающихся Богом [28, с. 51–52]. Возможно, что эта особенность мышления в какой-то мере объясняет и пристрастие турецких художников к разнообразному оформлению каждого из любимых ими растительных мотивов, где внутри одного цветка "вопреки природе" вырастает другой, и даже узор, манера изображения которого устоялась и передается из века в век, почти никогда не повторяется во всех деталях на разных вещах.

Вторая группа тканей объединяет образцы с повторяющимся узором, расположенным в шахматном порядке. Они очень близки по композиции ранее рассмотренным тканям, но каждый элемент в их орнаменте существует отдельно, без объединяющей сетки (**Ил. 19**, инв. № 455). Один из мотивов, присутствующих одновременно в обеих группах, – изображение гвоздики, ставшей своего рода "визитной карточкой" турецкого искусства. Наряду с тюльпаном это был в конце 16 – начале 17 в. один из наиболее популярных цветочных мотивов, о чем говорит, в частности, количество тканей с этим узором, сохранившихся в музеях разных стран. Только в собрании ГМВ гвоздика является центральным элементом орнамента одиннадцати тканей. Цветок изображается по-разному: более крупным и менее, вытянутым и несколько "приплюснутым", с листьями и без, с гладко заткаными лепестками и с разработанным в них мелким узором. Иногда гвоздика видоизменяется и приближается к изображению листа платана. Так при помощи одного мотива создается огромное количество вариантов узора. Крупные, плоские, с раскрытыми, как у веера, лепестками, турецкие гвоздики получили в России название "опахала". По свидетельству Ю. Миллера, этот орнамент в таком виде применялся только в ткачестве [29, с. 45], что достаточно необычно для Турции, где большинство узоров являются универсальными для различных видов искусства.

Следующая, **третья**, группа состоит из пяти тканей, условно определяемых как ткани с восьмиконечными розетками в узоре (**Ил. 21** инв. № 519 II).

Н. Соболев, считавший, что Турция даже в период своего расцвета не создала самостоятельного искусства украшения тканей, высказывает предположение, что этот узор заимствован из персидских кафелей. Однако и он отмечает, что, каково бы ни было их происхождение, эти "брусские бархаты" (произведенные в г. Бурса) "выступают как некоторый особый тип" [34, с. 201]. Узор из таких восьмиконечных розеток и крестовидных форм встречается в бархатных тканях, обычно датирующихся 17 в. Говоря о его происхождении, Н. Гюрсу отмечает, что такой орнамент можно увидеть еще на шерстяных тканях сельджукского периода. [12, с. 141]. Этот очень декоративный узор с открытой композицией, действительно, напоминает керамические панно – не случайно в русской

традиции он получил название "изразцового". Существуют несколько отличающихся друг от друга его вариаций, две из которых наглядно иллюстрируют ткани музейного собрания.

Четвертая группа состоит из девяти тканей с композицией, построенной по вертикальным, параллельно изгибающимся стеблям, из которых как бы вырастают цветы, плоды и листья (**Ил. 22**, инв. № 903 II). Появление этого типа узора относят ко второй половине 16 в. [12, с. 93]. Обычно считают, что такая композиционная схема заимствована из Китая и связана с китайскими парчовыми тканями 14 в. [3, с. 242; 12, с. 94]. Наиболее популярной в Турции она становится в 17 в. Как считает Н. Гюрсу, чаще такой узор встречается в бархатах [12, с. 93], однако надо отметить, что существует довольно много и атласных тканей этого типа, в том числе и в коллекции ГМВ. Крупные листья, гранатник, тюльпан – часто употребляемые элементы такого орнамента. Как и в тканях с узором из заостренных овалов, различная трактовка одних и тех же мотивов, использование их в различных сочетаниях приводит к большому внешнему разнообразию изделий с одинаковой композицией.

Один из мотивов, типичных для тканей этого типа, – мотив тюльпана, с которым по популярности в турецком искусстве может сравниться, пожалуй, только гвоздика. Тюльпан был первым цветком, вошедшим в османское искусство [12, с. 93]. Его особое значение, как предполагается, определялось не только несомненной красотой и декоративностью, но также сходством по звучанию и написанию слова "лале" (тюльпан) со словом "Аллах" [2, с. 227]. Этот мотив активно используется в разных видах искусства в 16–17 вв., он становится чрезвычайно моден в конце 17 – начале 18 в., в период, получивший название "эпохи тюльпанов", который, в частности, характеризовался попытками возрождения классического стиля в искусстве [12, с. 144]. В нашей коллекции мотив тюльпана встречается в тканях разного времени, что определяет заметные различия в его трактовке.

В небольшую **пятую** группу были включены три ткани, в орнаменте которых использовано стилизованное изображение кипариса. Мотив кипариса занимает важное место в исламском искусстве. В Турции он в разных формах используется в орнаментации надгробных плит [2, с. 227] и изразцов [12, ил. III, 26]. В турецком ткачестве он становится особенно популярным в 18 в. [12, с. 182].

Все три упомянутые ткани имеют и еще один общий признак – это готовые изделия в виде бархатных ковриков. Два из них (инв. № 609 II, 622 II²) аналогичны и представляют собой классический вариант турецкого тканого коврика на подушку *ястык* с типичным для подобных изделий завершением – бордюром из шести арок с цветочным узором внутри. Такой бордюр обычно располагался по узким сторонам ткани. В нашем

случае он присутствует с одной стороны, однако маловероятно, что это две части одного коврика, так как при сложении они образуют ткань, имеющую длину больше стандартной. Кроме того, узор тогда ложится таким образом, что кипарисы и гвоздики поворачиваются в центре верхушками друг к другу, что весьма необычно. По-видимому, это два отдельных, хоть и одинаковых коврика, сохранившиеся частично.

Такие изделия упоминаются в источниках с конца 15 в., но самые ранние из сохранившихся относятся к 17 столетию [12, с. 161]. Продолжали производить подобные вещи и в 19 в., однако даже внешне они значительно отличаются от более ранних [см., например, 12, ил. 200, 201].

Третья ткань с мотивом кипариса (инв. № 1732 II) представляет собой большое сшитое из нескольких частей покрывало или, скорее, тканый молитвенный ковер. Среди тканей с этим изображением она по характеру орнамента является наиболее поздней (конец 17 – начало 18 в.).

Шестую группу составляют две ткани, орнамент которых также не подчинен ни одной из характерных композиционных схем. Первая – с мотивом из так называемых "тигровых полос" (инв. № 1304/6 II). В турецком искусстве он появляется со второй половины 15 в., обычно в сочетании со строеными кружками. Его происхождение и изначальный смысл пока не получили достоверного объяснения [16, с. 9]. В тигровых и леопардовых шкурах с полосами и пятнами традиционно изображался легендарный герой Рустам в иллюстрациях к "Шах-наме". Отсюда, возможно, этот мотив и пришел в османское искусство. [23, с. 106; 12, с. 180]. Во всяком случае, для турок он, по-видимому, символизировал прежде всего силу и могущество, косвенным подтверждением чему может быть широкое его использование в украшении султанских кафтанов [1, ил. 137, с. 206 и др.] и то, что, по свидетельству В. Денни, он оставался исключительно "мужским" мотивом [6, с. 58]. Позднее "тигровые полосы" и "леопардовые пятна", вместе и по отдельности, стали использоваться в сочетании с другими, часто растительными, узорами, и, видимо, приобрели чисто декоративное значение. В ткани из собрания ГМВ строенные кружки ("леопардовые пятна") изображены уже в виде концентрических кругов, и орнамент дополнен еще одним узором, заимствованным из Китая и широко применявшемся в искусстве исламских стран – так называемыми "китайскими облачками". Вторая ткань (инв. № 1667 II), также стилистически не принадлежащая ни к одной из выделенных композиционных схем, представляет собой часть готового изделия (попоны) и по форме, характеру оформления бордюра и некоторым элементам орнамента датирована второй половиной 16 – началом 17 в.

ИЗДАНИЕ ПОСВЯЩАЕТСЯ К 100-ЛЕТИЮ СОЗДАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ ТАТАРСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Наконец, последняя, **седьмая**, группа тканей включает два экспоната. Строго говоря, они объединяются не по принципу стилистической близости, а как вещи, каждая из которых отличается характером оформления от тканей классического периода и датируется 18 в. Одна из них (инв. № 616 II) долгое время считалась иранской. Подробный разбор этой ткани с точки зрения технического исполнения и орнамента был произведен Н.В. Сазоновой [32].

Мы рассмотрели некоторые виды композиций и мотивы, характерные для турецкого ткачества. Естественно, что в данной статье не ставилась задача подробного исследования всех типичных узоров – выбор определялся целью работы и, соответственно, составом коллекции ГМВ.

Очевидно, что первоочередной проблемой при описании коллекции является проблема атрибуции. Здесь перед исследователем турецкого ткачества встает ряд трудностей. С одной стороны, турецкие ткани, как правило, довольно легко узнаваемы в силу особенностей их орнамента и использования более или менее постоянного набора элементов в узоре. Крупный плоскостной рисунок, прекрасно смотрящийся издали, высокая степень стилизации, яркие контрастные цвета – все это характерно именно для ткачества Турции. С другой стороны, турецкое искусство, и ткачество в том числе, испытало настолько сильные и продолжительные влияния как с Запада, так и с Востока, впитало столь разнообразные черты, присущие искусству покоренных османами народов, что это затрудняет идентификацию турецких вещей. Кроме того, многие особенности (как стилистические, так и технологические) являются общими для текстильной продукции практически всех стран региона в силу исторической, религиозной и географической близости. Наконец, определенная трудность кроется и в некоторой консервативности искусства ткачества, из века в век использующего одни и те же узоры, а также в анонимности этого искусства, в котором почти не встречаются подписные работы.

Проблема атрибуции традиционных тканей несколько десятилетий назад решалась преимущественно на основании художественных особенностей их оформления [см., например, 8; 2; 33]. Современные исследователи, не отказываясь от этого подхода, ввели в практику новые методы. Так, К. фон Фольсах упоминает семь способов датировки и "локализации" исламских тканей: от радиоуглеродного метода до использования письменных источников [10, с. 26]. В. Денни рассматривает в качестве возможных источников для изучения турецких тканей их изображения в европейской живописи и турецкой миниатюре [6, с. 56]. А. Гейер датировала серию восточных тканей из шведских коллекций, ориентируясь на документы, подтверждающие факты дарения ряда церемониальных кафтанов западным послам [6, с. 57].

К сожалению, не было возможности использовать многие из применяемых западными исследователями методов. Это касается проведения анализа красителей, состава металлической нити и т.п. Кроме того, музей не располагает документами, позволяющими точно датировать ту или иную ткань. Тем не менее существуют доступные методы, с помощью которых возможно с большой степенью объективности атрибутировать ткани из собрания ГМВ.

Первый из них – традиционный метод художественной характеристики. Речь идет о композиции узора, наборе используемых в этом узоре элементов, их трактовке и характере сочетания друг с другом, степени разработанности орнамента, цветовой гамме.

Характер композиции не является, конечно, веским основанием для определения места производства ткани. Однако особенность исполнения определенной композиционной схемы может быть одним из признаков, который в сочетании с другими атрибуционными методами становится аргументом в этом вопросе. Так, узор из остроконечных овалов, распространенный, как уже говорилось, не только в Турции, приобретает в турецких тканях собственные характерные черты. Широкие, в некоторых местах как бы "плетеные", с дробной разработкой полосы, составляющие секции в итальянских тканях [см., например, 24, ил. 29], заметно отличаются от турецких – обычно четких, не прерывающихся, образующих правильные остроовальные медальоны. Та же, в сущности, композиция в иранских тканях тоже отличается исполнением от турецкой – это часто более мелкие секции, более изящные (например, ГМВ, 1298 II), иногда созданные четырьмя небольшими изогнутыми листочками [12, с. 206]. Турецкие ткани 16–17 вв. с орнаментом из параллельно изгибающихся полос также имеют свои особенности. В отличие от слегка изогнутых, служащих фоном для основного узора полос в итальянских тканях этого времени, вычурных, состоящих как бы из отдельных элементов – во французских [24, ил. 24, 34], в турецких тканях они представляют собой основу, на которой размещается узор и выглядят всегда как стебли, на которых "вырастают" цветы, плоды и листья. Это справедливо для всех тканей данной группы в собрании ГМВ.

Отчасти характер композиции может служить указанием и при датировке вещи. Так, отмечают, что узор из остроконечных овалов шире распространен в более ранних тканях, а композиция с параллельными извивающимися стеблями начинает появляться чаще и даже выходит на первый план на протяжении первой половины 17 в. [12, с. 45; 3, с. 242]. Но нельзя, исходя из этого, считать все ткани второго типа более поздними, так как в течение долгого времени они сосуществовали.

Понятно, таким образом, что композиция орнамента ткани как таковая, являясь одним из факторов, учитываемых при атрибуции, не может

стать определяющим признаком, а имеет значение только когда рассматривается одновременно с прочими характеристиками узора. Например, в собрании ГМВ есть, как уже упоминалось, несколько тканей с орнаментом, состоящим из крупных гвоздик. Такие ткани, сохранившиеся в достаточно большом количестве, обычно датируют в диапазоне от начала 16 до конца 17 в. Из рассмотренных при работе над каталогом 36-ти тканей с данным узором из разных коллекций³ 23 имеют ту же композицию, что и пять тканей нашего собрания, при которой гвоздики не заключены в сетку из остроконечных секций, а расположены в шахматном порядке бесконечными рядами. Из них шесть датируют 16 в., пять – 16–17 вв., остальные – 17 в. Не во всех случаях понятно, чем руководствуются исследователи, датирующие ткань тем или иным образом, а иногда их аргументация кажется не особенно убедительной. Так, Л. Маки предполагает, что, возможно, плохая сохранность металлических нитей в ткани из Вашингтонского Текстильного музея, стертых до того, что под ними видна атласная основа, может указывать на ее принадлежность к 16 в. [15, с. 26, № 15]. В. Денни, датируя один из образцов первой половиной 16 в., руководствуется его "простотой и элегантностью" [5, с. 129]. В каталоге, посвященном исламским тканям, отмечается, что этот дизайн является "примером тематической стабильности – или, если угодно, консерватизма, что считается характерным для турецкого искусства ткачества" [23, с. 107, № 5].

Обращаясь к экспонатам с мотивом гвоздики из коллекции ГМВ, мы видим некоторую разницу в характере их оформления. Так, в № 621 II и 1561 II лепестки гвоздики были сплошь затканы металлической нитью, тогда как в № 1569 II, например, они разработаны дополнительным мелким орнаментом. Специально выделена в этой ткани и сердцевинка гвоздики, в которой изображены три цветка на изогнутых стеблях. Изображение того же мотива гвоздики в № 617 II сохраняет общую для турецкого текстиля форму – развернутый цветок на короткой ножке с двумя симметрично отходящими от нее листьями, однако еще больше усложняется и стилизуется, теряя сходство с настоящей гвоздикой. Известны ткани, в которых не только есть узор внутри лепестков гвоздик, но и все пространство между этими цветами заполнено растительным орнаментом [12, ил. 129; 97, 98, 100, 122]. Можно предположить, что наиболее ранние образцы отличаются отсутствием "лишних" деталей, неперегруженностью узора.

Постепенное усложнение орнамента, вероятно, является общей тенденцией. И. Биниок отмечает, что в ходе 17 столетия большее значение приобретает состоящий из более мелких частей сложный декор. Н. Гюрсу, описывая одну из тканей 17 в. с пышным растительным узором, говорит о том, что характерную для 16 в. простоту заменяет в ней

избыточная орнаментация [3, с. 242; 12, с. 131, ил. 134]. Это положение мне кажется несомненно справедливым в отношении некоторых мотивов и композиционных схем – в частности, рассмотренной композиции с гвоздиками. По этому признаку две ткани коллекции из пяти, имеющих одинаковую композицию и одинаковый основной мотив оформления, датируются более ранним временем – первой половиной 17 в. (инв. № 621 II, 1561 II). Я не считаю, тем не менее, что ранним тканям всегда свойственны простота и отсутствие "избыточной орнаментации". Так, цветок тюльпана в орнаменте фрагментов, датирующихся в диапазоне от конца 16 до конца 17 – начала 18 вв., в целом всегда изображается традиционно схожим образом – в виде бутона, состоящего из трех частей. Но тюльпан на ткани конца 16 – начала 17 в. (инв. № 1699 II) – крупный, с выполненными дополнительным цветом контурами, с тонкой и подробной разработкой в центральной части и сложным узором, обрамляющим головку цветка. Тот же мотив в узоре образцов второй половины 17 – начала 18 в. (инв. № 1563 II, 1702 II) выглядит гораздо проще. Видимо, имеет смысл говорить не об общем усложнении орнаментации, а о том, что крупные, богато и тонко украшенные элементы узора постепенно сменяются более мелкими, теснее расположенными и, как правило, менее тщательно выполненными формами.

Еще один пример, когда характер узора становится признаком для атрибуции – использование мотивов "леопардовые пятна" и "тигровые полосы" в орнаменте двух тканей собрания. Уже говорилось, что этот узор – ранний, некоторые ткани с ним датируются 15 в. [6, с. 58]. Однако, как почти все распространенные в Турции виды орнамента, он продолжал использоваться в прикладном искусстве, в том числе в ткачестве, и в последующие столетия. Таким образом, на первый план выходит то, с какими мотивами сочетается данный узор и характер исполнения различных элементов декора. В одном из фрагментов (инв. № 1304/6 II) "тигровые полосы" используются с концентрическими кругами (возможно, строенными, как обычно "леопардовые пятна") и "китайскими облачками". Отсутствие цветочных мотивов, которые доминируют в тканях 17 в., изящное исполнение "облачков", которые в 17 столетии изменяют форму, становясь очень короткими и утолщенными [6, с. 60], наконец, характер оформления концентрических кругов без свойственной 17 в. разработки внутри них (см., например, [12, ил. 160, 162–164]) – все это говорит за то, чтобы датировать данную ткань 16 веком. Тем не менее присутствие того же мотива "тигровых полос" и строенных кружков в орнаменте второй ткани (инв. № 1207 II) нельзя считать основанием для такой датировки. Не являясь основным элементом узора, он заключен в медальон сложной формы и сочетается с характерным для 17 в. мотивом

восьмиконечной розетки с изображениями гиацинтов и гвоздик. Поэтому первую из упомянутых тканей мы относим к 16, вторую – к 17 в.

Интересно также обратить внимание на оформление тканей с композицией из вертикально расположенных изогнутых стеблей. Обычно сами полосы-стебли тем или иным образом украшены: иногда мелкими цветочками, иногда зигзагами, чешуйками, точками. По мнению автора буклета Государственного Исторического музея, стебли, "разработанные ромбиками, чешуйками и шашечками наиболее характерны для 16 столетия", тогда как черточки, кружочки и зигзаговидные линии чаще встречаются на тканях 17 в. [24, с. 3]. Изучение коллекции ГМВ в целом подтверждает это наблюдение. Датирующим моментом может также считаться и возрастание популярности тех или иных мотивов, равно как и появление новых. Так, мотив кипариса часто используется в орнаменте турецких тканей со второй половины 17 в. и становится особенно популярным в 18 столетии [12, с. 156, ил. 185, 186]. Два коврика с этим мотивом мы датируем 17 в., а третий – концом 17 – началом 18 в., учитывая также другие особенности их узора и композиции, например использование мотива гвоздик-опахал в характерном для 17 в. исполнении (инв. № 609 II, 622 II) и изображение вычурной фестончатой арки в орнаменте (инв. № 1732 II).

Еще один фактор, который наряду с характером композиции, используемыми узорами и степенью разработанности орнамента имеет значение при стилистическом анализе – цветовая гамма, характерная для турецкого ткачества, и изменения ее в разные периоды.

Обычно, говоря о турецких тканях, обязательно отмечают, что им свойственно контрастное сочетание цветов, живые свежие краски [11, с. 138]. Действительно, текстильная продукция Турции выделяется не только типичным орнаментом, но и не признающим полутонув вкусом к ярким, глубоким цветам, особенно к разным вариантам красного. Как вещи из нашего собрания, так и большинство известных тканей 16–17 вв. из других коллекций демонстрируют эту приверженность турок к определенному спектру красок. Среди преобладающих цветов исследователи отмечают, как правило, кроме названного красного, голубой, зеленый, белый, а также обилие золотого и серебряного [11, с. 138; 12, с. 187–188]. Э. Акургал говорит об уменьшении количества используемых цветов в ходе 17 в. [1, с. 209]. Более справедливым кажется утверждение, что на место одних цветов под влиянием Ирана и, позже, западных стран, приходят другие, "пастельные тона: светло-коричневый, фисташково-зеленый, абрикосовый" [3, с. 242]. Для более поздних тканей характерно также, по-видимому, сочетание очень темного фона и золотого рисунка (инв. № 616 II). Таким образом, цветовая гамма, сочетания и оттенки

цветов могут повлиять как на решение вопроса о происхождении ткани, так и на ее датировку.

Наконец, последняя проблема, которая определенным образом смыкается с проблемой атрибуции по характеру исполнения – вопрос связи ткачества с другими видами искусства, чрезвычайно актуальный именно для Турции. Историки турецкого искусства сходятся на том, что на протяжении 15–16 вв. в Турции выработался орнаментально-декоративный стиль, общий практически для всех видов искусства (см., например, [29, с. 95; 6, с. 56]). Художники, работавшие в придворных мастерских, создавали образцы узоров, применявшиеся для оформления разных художественных изделий. Таким образом, в ткачестве, вышивках, ковроделии, керамике одновременно появлялись одни и те же мотивы, композиции, способы изображения некоторых элементов орнамента. Эта стилистическая "синхронность" также иногда может быть использована при атрибуции турецких вещей. Так, одним из источников для определения турецких тканей служит датированная изникская керамика. В. Денни отмечает, что интересные результаты может дать изучение турецкой миниатюры "с ее хорошо известными реалистическими тенденциями" [6, с. 56]. Нам не удалось найти в миниатюрной живописи аналогии образцам тканей из собрания ГМВ, однако этот путь, как кажется, заслуживает дополнительной разработки.

Итак, принцип художественной характеристики, как видим, дает достаточно много для атрибуции турецких тканей. Очевидно, тем не менее, что используемый как единственный, этот метод может привести к недостаточно объективным результатам. Это связано с тем, что приведенные выше критерии нельзя считать абсолютными в силу постоянных взаимовлияний с искусством соседних стран, разницы в оформлении тканей, произведенных в разных центрах, уже упоминавшейся консервативности турецкого орнаментального стиля. Вполне обычной приходится признать ситуацию, когда исключительно по рисунку ткани трудно определить, является ли она турецкой; принадлежит ли к 16 или к 17 в. (если сохраняется традиционное построение узора).

Один из методов, позволяющих в ряде случаев уточнить атрибуцию – метод технического анализа, приобретающий все большую популярность у исследователей⁴.

В данном случае технология изготовления тканей интересует нас постольку, поскольку может иметь значение для атрибуции. Есть несколько существенных с этой точки зрения особенностей турецких тканей, отличающих их от, например, европейских. Это бывает важно в тех нередких случаях, когда отличить итальянскую ткань от турецкой можно только по технологическим признакам [12, с. 167]. Одна из таких особых черт турецких тканей – использование хлопчатобумажных нитей в утке

бархатов. Во всяком случае, для 16 в. это уже считается нормой [11, с. 139; 12, с. 131] в отличие от образцов итальянского ткачества, выполненных обычно шелковыми нитями. В собрании ГМВ все бархатные ткани вытканы шелковыми нитями основы, но в утке обязательно присутствует хлопчатобумажная нить, что подтверждает их турецкое происхождение. Правда, иранские бархаты, по крайней мере 17 в., также содержат хлопчатобумажные нити в утке. Но существуют другие признаки, позволяющие отличить их от турецких. Так, например, часть иранских бархатных тканей сефевидской эпохи имеет характерную технологическую особенность: их изнанку покрывают прямоугольные разноцветные "поля" с созданными дополнительными нитями основ бахромчатыми краями [13, с. 81]. Кроме того, для турецких бархатов, по-видимому, характерно введение парчовой нити на большие площади для создания золотого или серебряного узора. Во всяком случае, все бархатные ткани производства Турции в коллекции ГМВ выполнены именно так, тогда как иранские ткачи достигают схожего эффекта, используя лицевой уток.

Еще одна особенность, не столько, правда, турецких, сколько в целом восточных тканей, отличающая их от европейских, – характер металлической нити. Этот признак давно стал объектом внимания ученых. Известно, что османские ткачи использовали для металлического шитья серебряную и золотую плащеную проволоку с небольшим количеством примесей, тогда как в Европе, в частности в Италии, серебряная нить содержала значительную примесь меди [3, с. 241]. С этим связана часто очень плохая сохранность мягкой металлической нити в восточных тканях: она осыпается со временем, не повреждая при этом нитей ткачества. Как и иранские, турецкие ткачи использовали очень слабо крученые нити; в утках турецких тканей нити практически не крученые.

Наконец, еще одна черта, отмеченная И. Биниок, – малая ширина османского ткацкого станка: ткани, вытканые на нем, никогда не выходили за стандартную ширину – примерно 65 см, что отличало их от персидских и итальянских изделий, имеющих совершенно иные измерения [3, с. 244].

Как уже отмечалось, стилистически турецкие ткани заметно отличаются от иранских. Но общность многих мотивов, обусловленная тесными контактами между двумя странами, многочисленные заимствования из иранского искусства привели к тому, что в ряде случаев, касающихся образцов с не очень распространенным дизайном, исследователи сталкиваются со сложностями при определении принадлежности ткани к иранским или турецким мастерским. Технологический фактор в такой ситуации может стать одним из основных при атрибуции. Сравнение техник ткачества, применявшихся в Турции и Иране, выявляет определенные различия между ними. Н.В. Сазонова, атрибутируя четыре атласных ткани

из собрания ГМВ по комплексу признаков, особое внимание уделила именно этому вопросу. По ее наблюдениям, турецкие ткани 17 – начала 18 в. имеют ряд технологических особенностей, к которым относится, в частности, сама структура тканей с тонкими нитями основ и толстыми нитями утков (в отличие от иранских, в которых толщина основ и утков одинакова). Дополнительные утки образуют на изнанке "второй слой", что вызывает необходимость применения дополнительной связующей основы [32]. Действительно, атласные турецкие ткани этого времени из собрания ГМВ характеризуются использованием более толстой, чем в основе, уточной нити, большей жесткостью, широким применением связующей основы, удерживающей нити дополнительных утков.

Турецкие ткани отличаются от иранских еще и меньшей плотностью ткачества: так, согласно исследованию Н.В. Сазоновой, иранские атласные ткани конца 17 в. обладают высокой плотностью (от 70 до 100 основ /см при 17–32 утках /см), тогда как у турецких тканей того же времени этот показатель – 75–90 основ/см при 13–16 утках/см [32].

А. Гейер в своей книге довольно пренебрежительно отзывается о технике турецких тканей [11, с. 139]. Тем не менее известно, что термин "османские дворцовые ткани" стал в 16 в. синонимом высокого технического уровня ткачества [12, с. 45]. Производство изделий из шелка облагалось многочисленными налогами, что давало казне высокий доход. Отчасти потому эта деятельность находилась под строгим государственным контролем и прилагались большие усилия для предотвращения появления подделок и обеспечения сохранения высокого качества [12, с. 17; 2, с. 271]. Считается, что в течение 17 столетия, одновременно с политическим и экономическим ослаблением Османской империи и наметившимся упадком во всех видах искусства, несколько ухудшается и техника ткачества [6, с. 60; 12, с. 143]. В какой-то степени эта особенность тоже может помочь при датировке турецких тканей. По свидетельству В. Денни, "исследователи традиционно приписывают работы с хорошим основным дизайном, но более низким уровнем технического мастерства к 17 веку, аргументируя это упадком в османском искусстве" [6, с. 68]. Повидимому, такой подход не лишен оснований, тем более что есть документальные свидетельства, подтверждающие определенное снижение со временем уровня техники [12, с. 112]. Подтверждает это и работа с коллекцией ГМВ. Надо сказать, что отмеченные Н.В. Сазоновой особенности технологии турецких тканей являются в какой-то мере и датирующими признаками. Так, атласные турецкие ткани 17 в., так же как и более поздние, отличаются от иранских толщиной утка и жесткостью, но, по сравнению с образцами конца этого столетия, обладают большей плотностью (например, инв. № 1292 II и 447 II). Таким образом, плотность ткачества также становится одним из не только "локализирующих", но и

датирующих факторов. Поэтому, понимая, что и оценка "по качеству исполнения" не может быть абсолютной, мы считаем себя вправе при наличии каких-то еще дополнительных датирующих моментов прибегать к этому методу.

А. Гейер отмечает, что техника, использовавшаяся в лучших образцах турецких тканей, может быть охарактеризована как разновидность *лампас* [11, с. 139], то есть сложных двуструктурных тканей, в которых сочетаются два типа переплетений. В собрании ГМВ есть ткани, выполненные в подобной технике (см. ниже о тканях *кемха*). Возможно, что не все образцы, характеризующиеся таким сложным техническим исполнением, являются ранними, но больше распространены они были в 16 – первой половине 17 вв. [14, ил. 570–572; 12, ил. 52, 59, 73, 75, 76, 109, 113–116 и др.]. (Из 80-ти тканей, опубликованных Н. Гюрсу как *кемха*, только четыре датируются второй половиной 17 в.) Поэтому ткани, технология которых определяется как *кемха* (то есть, видимо, разновидность *лампас*), именно по технологическому признаку считаются произведенными до середины 17 в., если этому не противоречат другие характеристики ткани.

Источник, который может оказаться весьма ценным при атрибуции и, к сожалению, исключительно опосредованно использованный в данной работе, – письменные документы.

Интересную информацию о производстве тканей в Турции начиная с 15 в. дают эдикты, посвященные ткачеству, и регулярно выпускаемые государственные регистры цен. Эти документы давно и пристально изучаются, и собрано огромное количество информации об организации ткацких цехов, о покровительстве, оказываемом текстильному производству османским правительством, о дизайне и красках тканей, об использовании золотой нити и т.д. [2, с. 270–271; 17, с. 55; 12, с. 112–114, 9, с. 125 и др.]. В нашу задачу не входит составление подробного очерка развития искусства ткачества в Турции, поэтому остановимся на моментах, так или иначе получивших отражение в работе с коллекцией.

Регистры цен перечисляли множество видов тканей, различающихся по технике исполнения, которые выпускали турецкие мастерские. Две самые большие группы, выделяемые среди них, – ткани типа *чатма* и типа *кемха*. В зависимости от цвета и рисунка каждая из этих групп подразделяется еще на несколько видов со своими наименованиями [3, с. 244].

Достаточно сложно сейчас идентифицировать сохранившиеся ткани с этими многочисленными названиями, однако в собрании ГМВ можно вычленить экземпляры, соответствующие по своим характеристикам двум названным наиболее известным группам. Это *чатма* – тяжелые парчовые бархаты, в которых фон создан чаще всего атласным переплетением

главной основы и главного утка и дополнительной (ворсовой) основой. Крупный рисунок в них выполнен парчовыми золотными и серебряными нитями, а мелкий (если он есть) на его фоне дополнительными (ворсовыми) основами. Такие ткани использовались для парадных дорогих одежд, ковриков на подушки. В Европе и России из турецкой *чатмы* охотно шили церковные облачения, обивали мебель. Атласные ткани, вытканые в двух типах переплетений – основном атласном и дополнительном саржевом (т.е. разновидность *лампас*), по мнению Л. Маки, возможно, и являются тем, что источники называют *кемха* [15, с. 13].

Второй момент, нашедший отражение в турецких средневековых документах – название центров производства тканей. Наиболее известны среди них Бурса и Стамбул. Исследователи, занимавшиеся этим вопросом, сходятся на том, что Бурса стала уже в 15 в. ведущим центром ткачества и ее мастерские специализировались в основном на производстве бархатных тканей. (Один из свидетельствующих об этом источников – Ehl-i Hiref Defterleri – средневековые дефтеры (реестры) лиц, занимающихся ремеслом [12, с. 112].) В 17 в. на первый план как центр ткачества постепенно выходит Стамбул, в котором производство развивается в придворных мастерских [1, с. 209; 12, с. 112]. Обычно, основываясь на материалах эдиктов и списков цен, называют, кроме Бурсы и Стамбула, многие города, в которых создавались различные виды тканей: Биледжик, Алеппо, Эдирне, Анкара, Тосья, Дамаск и другие центры, находившиеся в пределах империи [2, с. 270; 1, с. 209; 12, с. 113]. Однако большинство тканей, для которых при публикации указывается конкретное место производства, считаются происходящими именно из Бурсы или Стамбула: так, из двадцати шести экспонатов, отнесенных к определенным центрам⁵, девять (все – бархаты) связывают с мастерскими Бурсы, девять рассматривают как произведенные или в Бурсе или в Стамбуле, восемь – в Стамбуле. По всей видимости, это связано с тем, что именно в этих двух известных центрах производили высококачественные парадные ткани, которые, в частности, шли на экспорт, преподносились послами иностранным государям и, таким образом, сохранились во многих странах. Большую часть из дорогих бархатных тканей атрибутируют как бурсские, так как известно, что Бурса являлась самым крупным и знаменитым производителем бархатов⁶. "Алый бархат многих сортов, который здесь вырабатывается, – писал об этом городе Эвлия Челеби в 16 в., – красивее генуэзского" [цит. по: 30, с. 143]. Известен, тем не менее, эдикт 1574 г., "навсегда" запрещающий бурсским ткачам, разоряющим казну, использовать золото. Л. Маки отмечает, что если этот эдикт действовал, то многие ткани, которые считались бурсскими, на самом деле следует атрибутировать как стамбульские [15, с. 14]. Неизвестно, однако, исполнялся ли этот указ и если исполнялся, то как долго и насколько строго.

Сведения источников и высокое качество исполнения, которое отличает некоторые ткани из собрания ГМВ, могут в какой-то степени считаться доводами в пользу принадлежности части из них к стамбульским и бурсским мастерским. Тем не менее этот вопрос, как кажется, нуждается в дополнительной проработке и определении более четких критериев для его объективного решения.

Наконец, последний, традиционно применявшийся метод атрибуции, который тоже был использован в данной работе, – поиск аналогий. В ряде случаев аналогичные образцы из других собраний становились дополнительным фактором, уточняющим датировку ткани или подтверждающим ее турецкое происхождение. Нужно отметить, что, несмотря на достаточно ограниченное количество используемых турецкими ткачами узоров, существует множество вариантов их сочетаний и детальной разработки. Поэтому далеко не всегда удавалось найти точные аналогии тканям из нашего собрания. При отсутствии таких абсолютных аналогий выделялись ткани подобного типа или те, в которых использовались те же элементы узора в такой же трактовке. При учете, с одной стороны, приверженности турецких мастеров традиции в оформлении тканей и, с другой стороны, их умения разнообразить орнамент путем замены одних элементов другими, часто столь же традиционными, такой подход кажется оправданным.

Конечно, степень ценности аналогии зависит от степени точности, с которой она атрибутирована. В этом смысле особую роль играют вещи, датировка которых подтверждена документально. Долгое время такими бесспорно датированными тканями считались султанские кафтаны из Стамбульского дворца (ныне музея) Топкапы, хранившиеся с табличками, указывавшими годы жизни их владельцев [см., например, 1, с. 209]. Однако сейчас исследователи подвергают большому сомнению достоверность этого источника, так как стало известно, что таблички за годы существования кафтанов много раз обновлялись, менялись и путались [10, с. 38]. Тем не менее существуют ткани, атрибуция которых может быть произведена с точностью до нескольких лет. Это касается изделий, о которых сохранились документы поступления: так, например, известно, что один из бархатных "ковриков", хранящихся в шведском Королевском военном музее, был подарен королю Швеции Абди пашой – губернатором Алжира – в 1731 г. [12, с. 163 ил. 198]. Таким образом, эта ткань может служить ориентиром для датировки аналогичных или схожих вещей. Одна из таких датированных тканей была использована при атрибуции экспоната инв. № 617 II. Документы подобного рода хранятся также в архивах музеев Московского Кремля, располагающих, в частности, коллекцией турецких тканей 16–17 вв. Интересные результаты дает изучение описи вещей, принадлежащих Оружейной палате, составленной в конце

прошлого века [31]. Среди представленных там предметов есть подушки, санные полости, покрывцы, седла и т.п., полностью или частично выполненные из турецких тканей. Некоторые из этих тканей аналогичны или близки по узору экспонатам из собрания ГМВ. Наибольший интерес представляют вещи, владельцы которых известны, что позволяет уточнить дату производства подобных тканей: например, обитое турецкой тканью с изображением гвоздик седло Бориса Годунова или портрет русского посла П.И. Потемкина, изображенного в одежде из турецкого бархата с восьмиконечными розетками.

Итак, мы рассмотрели несколько принципов атрибуции турецких тканей, использованных при изучении коллекции ГМВ. Как видим, каждый из них имеет свои недостатки, и было бы опрометчиво руководствоваться только каким-то одним методом. Однако применяемые в комплексе, они могут дать основания для достоверной атрибуции. Разумеется, этот вывод на современном уровне исследований выглядит достаточно тривиально, тем не менее, приходится признать, что для решения практической задачи описания коллекции и уточнения атрибуции подобный подход продолжает оставаться актуальным и единственно возможным. Что же касается некоторых спорных, нерешенных вопросов, с которыми мы сталкиваемся, пытаясь разобраться как в частных, так и в более общих проблемах, касающихся традиционного турецкого ткачества, то они неизбежно остались за рамками статьи в силу специфики поставленной задачи и заслуживают отдельного рассмотрения. Это относится к вопросам о зыбкости критериев (включая и технологический фактор), определяющих границу между тканями, датированными второй половиной 16 или началом 17 в.; об ареале производства вещей, которые мы можем считать собственно турецкими; о соотношении местного и привнесенного компонентов в стиле, сформировавшемся к 16 в. в турецком искусстве и др.

Возвращаясь к коллекции ГМВ, нужно сказать, что прежде всего она представляет интерес как собрание характерного материала, позволяющего определить особенности некоторых разновидностей турецких тканей 16–17 вв. и, в сочетании с экспонатами других коллекций, отчасти проследить эволюцию, происходившую в ткачестве Турции вплоть до конца 18 в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ М.В. Кулланда. "Турецкие ткани и вышивки в собрании ГМВ". Каталог обсужден и рекомендован к печати Ученым советом ГМВ 29 декабря 1997 г. (рукопись находится в секторе Ближнего и Среднего Востока НИО–2 ГМВ).

- ² До поступления в музей из коллекции П.И. Щукина эти две ткани были сшиты, а позже (до 1934 г.) их разъединили.
- ³ Имеются в виду известные, в основном по публикациям, ткани из Текстильного музея в Вашингтоне, из музеев Коньи, Стокгольма, из музея Виктории и Альберта в Лондоне, из афинского музея Бенаки, музеев Московского Кремля и ГИМа. Разумеется, это не все существующие ткани данного типа.
- ⁴ Автор пользуется случаем, чтобы поблагодарить заведующего сектором Ближнего и Среднего Востока ГМВ Наталью Владимировну Сазонову за помощь в освоении вопросов технологии ткачества.
- ⁵ Используются публикации Л. Маки, А. Клейна, Т. Райса, а также публикации тканей из собрания Государственных музеев Московского Кремля.
- ⁶ Некоторые исследователи придерживаются той, не лишённой, на мой взгляд, оснований, точки зрения, что бурсские ткани иногда бывает практически невозможно отличить от множества провинциальных имитаций; поэтому "Бурса" сейчас "должно означать торговый термин для шелков определенного общего описания, где бы они ни были на самом деле сделаны" [20, с. 151].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Akurgal E. L'Art en Turquie. Fribourg, 1981.
2. Arseven G. L'Art Turc depuis son origine jusqu'à nos jours. Istanbul, 1939.
3. Biniok I. Osmanische Stoffe und Kostüme. – Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit. Vol. 2. Frankfurt, 1985, s. 240–255.
4. Brief guide to Turkish Woven fabrics. L., 1950.
5. Denny W. Ottoman Textiles and Urban Life. – Warp and Weft of Islam. Seattle, 1978.
6. Denny W. Ottoman Turkish Textiles. – TMJ, vol. III, 1972.
7. Ettinghausen R. Les siècles de l'Islam. – Les Treasures de Turquie. Geneve, 1966, p. 133–243.
8. Falke O. von. Kunstgeschichte der Seidenweberei. Berlin, 1921.
9. Faroqhy S. Towns and Townsmen of Ottoman Anatolia. Cambridge, 1984.
10. Folsach K. von. Dating and localising Islamic Textiles. – Woven Treasures. Textiles from World of Islam. Copenhagen, 1993.
11. Geijer A. A History of Textile Art. Stockholm, 1979.
12. Gürsu N. The Art of Turkish Weaving. Istanbul, 1988.
13. Keblow-Bernsted A-M. A few characteristic Weaving Techniques used in Islamic Textiles. – Weaving Treasures. Textiles from the World of Islam. Copenhagen, 1993.
14. L'Islam dans les collections nationales. Catalogue. P., 1977.
15. Mackie L. Splendor of Turkish Weaving. Washington, 1973.
16. Mackie L. A Turkish carpet with spots and stripes. – TMJ, vol. IV, №3, 1976, p. 5–20.
17. Öz T. Turkish Textiles and Velvets. Ankara, 1950.
18. Rice T. Islamic Art. L., 1975.
19. Sakisan A. Contribution à l'iconographie de la Turquie et de la Perse XV–XIX siècles. – Ars Islamica, vol. III, 1936, p. 7–22.
20. Tkanina turecka ze zborow Polskich. Warszawa, 1983.
21. The Topkapı Saray Museum. Boston, 1986.
22. Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit. Vol. 2. Frankfurt am Main /Essen, 1985.
23. Woven Treasures. Textiles from the World of Islam. Copenhagen, 1993.
24. Восточные и европейские ткани в собрании ГИМ. М., б/г.
25. Выставка иранского и турецкого искусства XVI–XVII вв. М., 1960.
26. Клейн В.К. Иноземные ткани, бытовавшие в России до XVIII века и их терминология. М., 1925.

27. Левинсон-Нечаева М.Н. Одежда и ткани XVI–XVII вв. – Оружейная палата Московского Кремля. М., 1954, с. 305–387.
28. Масиньон Л. Методы художественного выражения у мусульманских народов. – Арабская средневековая культура и литература. М., 1978, с. 46–59.
29. Миллер Ю.А. Искусство Турции. М.-Л., 1965.
30. Новичев А.Д. История Турции. Т. 1. Л., 1963.
31. Описи Московской Оружейной палаты. М., 1884.
32. Сазонова Н.В. Сравнительный анализ иранских и турецких шелков конца 17 – первой половины 18 в. К атрибуции четырех экспонатов из собрания ГМВ. – См. настоящий сборник.
33. Соколов Н.Н. Очерки по истории украшения тканей. М.-Л., 1934.
34. Сокровища прикладного искусства Ирана и Турции XVI–XVII вв. М., 1979.
35. Шукуров Ш. Искусство Ирана. М., 1989.

Г.В. Ласикова

САДОВЫЙ ПРАЗДНИК НА ТКАНЯХ СЕФЕВИДОВ. НЮАНСЫ СМЫСЛА

В искусстве мусульманского Ирана на протяжении эпох существовали темы, проходившие сквозь все виды и жанры почти без исключения. Таковыми были мотивы цветущего сада, наслаждения красотой искусства, опьянения вином и любовью. Изображения на драгоценных шелковых тканях эпохи Сефевидов не стали в этом отношении исключением. На них мы часто находим вариации все тех же мотивов, что и на современных им книжных иллюстрациях, альбомных рисунках, лаковых миниатюрах, даже на тисненых кожаных переплетах книг и металлических изделиях. Однако на фоне очевидной близости композиций в каждом виде изобразительного искусства существовали свои особенности, обусловленные специфическими качествами материала и его функциональным предназначением, что часто наделяло всеобщий сюжет уникальными смысловыми нюансами, неповторимыми на ином носителе. Примером такого обогащения общепринятого значения могут служить ткани с изображениями праздника в саду. Изображения сцен, происходящих в пространстве цветущего сада, встречаются на многих шелковых тканях. Чаще всего в их узоре использовался лишь какой-то один мотив – виночерпий, музыкант со слушателем, один-два персонажа за питьем вина, любовная пара. Но наибольший интерес представляет группа тканей, на которых все эти самостоятельные мотивы собраны в многофигурные композиции.

Известны три подобные ткани, фрагменты которых разбросаны по разным музеям мира. Первый из образцов сохранился в нескольких частях: одна из них находится в Государственном музее Востока¹ [18, ил. 20; 13, ил. 204; 15, ил. 83; 19, кат. № 9, ил.], география остальных – Лондон, Музей Виктории и Альберта² [9, с. 2086, таб. 1026; 11, кат. № 66]; Крефельд, Музей ремесел [3, таб. XIV], бывшая коллекция Марии Сарр-Хьюманн³ [1, кат. № 301d]. Ситуация с другой тканью гораздо сложнее. В конце 1930-х годов халат, пошитый из нее, был опубликован Ф. Аккерман в издании "Survey of Persian art from prehistoric times to the present" [9, с. 2087, таб. 1028], где местом его хранения значилась московская Оружейная палата. Однако в настоящее время в коллекции Оружейной палаты этой вещи нет. Остается загадкой, при каких обстоятельствах она пропала, и вообще, было ли Ф. Аккерман верно указано ее местонахождение⁴. В распоряжении исследователей осталась

лишь черно-белая фотография, опубликованная в упомянутом издании. Наконец, фрагменты третьей ткани с изображением садового праздника принадлежат Художественному музею Кливленда [10, кат. № 22] и коллекции Келекьян [9, с. 2101, таб. 1044b].

Композиция первого из рассматриваемых образцов, датированного третьей четвертью 16 в. (Ил. 10), представляет собой сетку из прямоугольных панелей вертикального и горизонтального форматов, чередующихся попарно в полосах, расположенных вдоль полотнища. В более крупных вертикальных панелях под фестончатыми арками помещены независимые сюжетные сцены, в то время как горизонтальные поля занимают пары животных: лев и львица, козел и коза, пары газелей и леопардов. Фон меняет цвет от панели к панели, переливаясь от охристого сафлора в тепло-розовый, золотисто-желтый и серебристый. Он не замыкается в орнаментальных рамках, разделяющих плоскости, а перетекает из горизонтальных полей вниз, на панели с сюжетным рисунком, где границей ему служит тонкая изгибающаяся линия арки. Таким образом, помещенное над аркой двойное изображение извивающейся змеи и летящей цапли визуально объединяется с животными расположенного над ним поля. Всего изображенных сцен четыре, и все они помещены в пространство цветущего сада, в центре которого – дерево с сидящей на ветвях птицей⁵. Жесткая геометрическая структура композиции ткани не позволяет зрительно установить иерархию сюжетов или выстроить их последовательно по времени. В результате, рассмотрение узора может начинаться с любого поля.

На одной из панелей под цветущим деревом изображен полулежащий юноша, облокотившийся на ствол и обхвативший рукой ветку. Свободно откинувшись назад, закинув ногу за ногу и держась рукой за колено, он нежится на берегу маленького водоема с рыбами под звуки мелодии, исполняемой на *хануне* сидящей рядом музыкантшей. На соседней панели, помещенной в другом ряду со сдвигом вниз, по сторонам гранатового дерева, увешанного крупными тяжелыми плодами, на берегу ручья сидят юноша и девушка. В руках у девушки альбом *муракка*, рядом – кувшин. Пара отдыхает в саду за чтением стихов и разглядыванием альбома. Персонажи этих двух сцен одеты практически одинаково. На юношах длинные верхние халаты с короткими рукавами, пояса с одной бляшкой-застежкой и кинжалом на боку, тюрбаны в один-два витка обернуты вокруг меховых шапок. Женские наряды разглядеть труднее, но можно отметить, что верхний халат музыкантши, по всей видимости, не имеет ни пояса, ни застежек и свободно распахнут спереди, открывая нижнее платье. На талии у второй девушки повязан широкий кушак, за который заткнуты полы халата, позволяя видеть ноги в шароварах, одну из которых героиня опустила в ручей, а вторую поставила согнув в

колоне, чтобы положить сверху альбом. Головные уборы совпадают с изображениями на иранских миниатюрах, датированных третьей четвертью 16 в. Следующая пара, расположенная дальше вниз по диагонали, одета богаче других. На юноше сефевидская чалма с высоким *таджем* и плюмажем, на поясе висит длинная сабля. Талию девушки украшает пояс в виде шнура с длинными кистями, одна из пол халата подоткнута наверх, обнажая нижнюю рубашку до колен, а еще ниже - полосатые шаровары. Стоящая под цветущим весенним деревом девушка подает своему другу чашу, наполнив ее из кувшина, висящего у нее на плече. Юноша принимает ее сквозь ветви дерева, облокотившись на развилку в кроне. Четвертая сцена представляет приготовление еды двумя слугами. Один из них несет два пустых блюда, другой, – подняв крышку котла, мешает пищу, кипящую на костре.

Построением композиции ткань отсылает нас к двухфигурным сценам на миниатюрах, часто использовавшимся при оформлении сборников лирики. Со второй половины 16 в. такие миниатюры выполнялись на отдельных листах, которые затем в произвольном порядке монтировались со стихами и каллиграфией в альбомы *муракка*, подобные изображенному на ткани. Сочетание на одном листе двух различных миров – человеческого и животного, – существующих параллельно и отделенных друг от друга рамкой, характерно для сефевидской живописи. Примером может служить миниатюра Ризы-и Аббаси "Влюбленная пара со слугой", 1610-х гг.б, где над основным изображением введена дополнительная горизонтальная панель с птицей. Аналогии в миниатюре находит и фестончатая арка над персонажами⁷. Такая структура свидетельствует о механическом перенесении рисунка с миниатюрных листов на ткань. Мы можем констатировать прямое заимствование композиции отдельных панелей из миниатюры, без серьезных изменений. Готовые листы просто расположены рядами вдоль полотнища ткани. Произвести такую операцию позволила близость сюжетов, рассчитанных на произвольное комбинирование в *муракка*.

Вторая ткань этой группы (**Ил. 23**) демонстрирует совсем иное построение композиции. Ткацкий раппорт состоит из четырех рядов с восемью персонажами, по два (стоящий и сидящий) в каждом ряду. Рамок, которые в узоре предыдущей ткани разграничивали сцены, нет. Каждая из фигур функционирует как самостоятельная единица узора, помещенная в узел ритмической сетки, образуемой пересечениями горизонтальных и диагональных рядов. В отличие от предыдущей ткани, где композиция строилась на жестких вертикальных и горизонтальных членениях, здесь вертикали тщательно нивелируются, доминируют диагонали. Создатель узора избегал ставить фигуры одну под другой. Под стоящей фигурой изображено низко изогнувшееся дерево, рядом ниже –

сидящий персонаж, под ним – опять дерево, и только в четвертом ряду вертикально стоящая фигура появляется снова, вместе с началом нового раппорта. Деревья, заполняющие пространство между персонажами, плавно изгибаются в разные стороны, образуя проходящую сквозь всю высоту раппорта непрерывную волнистую линию, близкую к синусоиде. Высокий раппорт (56,8 см) скрывает от глаза повторения узора, создавая иллюзию уникальности каждого персонажа. Все они попарно связаны друг с другом ясно прослеживаемой системой взаимоотношений. Из ряда в ряд тянется цепочка поясняющих друг друга мотивов, не прерывающаяся с началом нового раппорта. Нет такой точки на ткани, где бы заканчивался один сюжет и начинался следующий. Разорвать этот круг можно только искусственно.

В одном ряду изображены танцовщица с *чагане* и музыкант, аккомпанирующий ей на бубне. Под ними слуга несет на блюде высокий кувшин, сидящей скрестив ноги девушке с цветком и чашей в руках. Видимо, цветок и чаша в свою очередь предназначены юноше, полулежащему под деревом рядом ниже. Перед юношей еще одна танцовщица вскидывает вверх руки в длинных, закрывающих кисти рукавах. В следующем ряду появляется слуга в кафтане с подобранными полами, несущий блюдо и *кумган* с длинным носиком и ручкой. С ним чередуется изображение музыкантши, играющей на *кануне*. Ее мелодия вместе со звуками бубна сопровождает танец уже виденной в начале девушки с *чагане*, помещенной еще ниже и замыкающей круг.

Фигуры музыкантши с кануном и лежащего под деревом юноши идентичны персонажам одной из сюжетных сцен с предыдущей ткани. Повторяются не только персонажи, но и сама идея расположения их у водоема, хотя и отличающегося по конфигурации. Примечательно, что обе фигуры находились в предыдущем образце на одной панели. Других же заимствований с этой ткани нет. Можно предположить, что составитель рисунка был знаком не с самим изделием, а только с отдельной его панелью, что более вероятно, – с картоном к ней. Это еще раз подтверждает гипотезу о том, что узор обеих тканей был собран из отдельных картонов, имевших самостоятельное хождение. Однако в отличие от предыдущего образца во втором случае мы сталкиваемся с принципиально иным явлением – из отдельных мотивов была создана цельная оригинальная композиция с изображением *маджлиса*⁵. Используя готовые фигуры и схемы, автор задал для них новую систему отношений. При этом характерная для альбомных листов двоичная структура построения смыслов сохранилась: в рядах фигуры составлены по две, одновременное взаимодействие всегда происходит только между двумя персонажами, как только в поле зрения попадает третий персонаж, один из предыдущих выключается из восприятия.

Ткань первой четверти 17 в. с включенной в узор подписью "Абд Аллах"⁹ (Ил. 24) представляет аналогичный принцип построения сюжета, а также дальнейшее развитие этой схемы. Прямой ткацкий раппорт тоже состоит из четырех рядов фигур. Однако самих фигур меньше – всего четыре, по одной в каждом ряду. Они максимально сближены, пространство между ними сжато до предела, а в оставшиеся промежутки вместо реалистических кустов и деревьев вписаны фантастические розетки и листья ланцетовидной формы, известные по более ранним тканям 16 в. Перед нами новые типажи. Мы уже видели на тканях 16 в. персонажей, играющих на *ситаре* или бубне, подающих чаши или танцующих, но все они, имея приблизительно те же позы, в остальном не похожи на героев Абд Аллаха. Ни на одной из предыдущих тканей мы не видели костюмов, столь явно свидетельствующих о придворном увлечении европейской модой. Персонажи этого *ламаса* носят широкополые шляпы, гофрированные "испанские" воротники, плащи, короткие штаны до колен и чулки с подвязками. На слуге, подающем чашу, можно даже заподозрить парик¹⁰. И речи не может идти о подражании узорам более ранних тканей. В данном случае введен новый тип отношений между героями. Если раньше действие восстанавливалось только на смысловом уровне в процессе анализа поз и атрибутов, то теперь игру поз дополняет легко наблюдаемая игра взглядов, вовлекающая всех персонажей в единое действие. Изменилась сама концепция человека. Абд Аллах непропорционально увеличивает головы людей по отношению к телу ради того, чтобы передать особенности выражения лица, направление взгляда. Музыкант с *ситаром* смотрит вниз на танцора, видимо, аккомпанируя ему; женщина с бубном обращена к слуге, предлагающему чашу танцору, на котором снова замыкается действие. Однако все эти изменения не коснулись одного – общей структуры композиции. Персонажи вновь размещены в узлах невидимой ритмической сетки, образующей непрерывные цепочки взаимодействий, развивающиеся по диагонали. Бинарная структура взаимоотношений сохранилась, а их плотность еще усилилась.

Интересно проследить связи этого сюжета с другими видами искусства. Садовый праздник – *маджлис*, наряду с войной и охотой, был одной из важных составляющих ритуального поведения персидского владыки. Описание его в литературном произведении служило средством представить читателю основные качества персонажа. Мудрый властитель на таком празднике, устраиваемом в кругу своих придворных, помимо наслаждения вином, фруктами, обществом красавиц, общался с мудрецами и поэтами, слушал лучших певцов и музыкантов, созерцал красивые вещи, – в общем, исполнял все то, что очищает душу человека, приближает его к Богу. Все перечисленные занятия имели суфийское осмысле-

ние: вино освобождает человеческий дух от пут разума; виночерпий – сам Бог, дарующий человеку освобождение; в красавицах и искусстве воплощается красота Абсолюта; любовь земная в своем предельном смысле является любовью к Богу; цветущий сад – аналог райского сада. Таким образом, в *маджлисе* сконцентрированы все основные суфийские метафоры, описывающие различные стадии приближения к Абсолюту. Соединение их в едином пространственно-временном континууме образно отсылало в присутствии Божества. *Маджлис* являлся квинтэссенцией мистических смыслов, рассредоточенных в окружающем мире, он воссоздавал цельность Бытия, и центром его была фигура главного персонажа – хозяина пира, к которому сходились все смысловые цепочки. Это объясняет повторяемость сцен *маджлисов* в литературе и книжной иллюстрации. Одним из основных приемов введения нового царственного персонажа в повествование было описание устраиваемого им пира. Повторение ситуаций из раза в раз почти без изменений не смущало авторов, поскольку целью была мистическая характеристика нового персонажа, демонстрация его соответствия тому высокому духовному статусу, который приписывался ему, а само описание всегда оставалось в рамках стереотипа.

Миниатюра с изображением *маджлиса* часто открывала манускрипты, помещаясь на фронтисписе рукописи. Это могло быть посвящение заказчику, а также метафорическое отображение общего смысла *дивана* – выражение главной идеи целого сборника мистических стихов. Композиционным и смысловым центром таких миниатюр всегда был хозяин *маджлиса* – Совершенный Человек¹¹, восседающий на троне или на ковре.

На тканях мы сталкиваемся с совершенно иной ситуацией. Как уже отмечалось, формальная структура композиций происходит от двухфигурных иллюстраций в альбомах *муракка*. Перед нами заново выстроенный сюжет *маджлиса*. Причем процесс формирования очень ясно прослеживается от первой ткани до последней, за подписью Абд Аллаха. Почему же не были использованы уже существовавшие к этому времени широко распространенные в манускриптах композиции? Цельная миниатюрная композиция *маджлиса* будто бы распалась на множество альбомных листов с изображением отдельных мотивов, а затем восстановила свое первоначальное единство, уже на тканях. Характерно то, что во время этой трансформации изначальная композиция лишилась своего центра – главного персонажа, хозяина пира. На тканях мы видим множество юношей и девушек, кто-то одет богаче, кто-то скромнее, но все они равноправные участники празднества. Скорее, их можно определить как придворных или гостей *маджлиса*. Но где же сам хозяин, почему он не помещен на ткань? Ответ неожиданный, но очень простой. Из этих тканей шили халаты. Второй из описанных нами образцов известен как раз в

виде такого изделия¹². Хозяин был поистине в самом центре *маджлиса* - внутри халата. Его персона помещалась, таким образом, в самый центр космоса. Целям, которые в сефевидской миниатюре достигались сложным композиционным построением, наделением главного персонажа определенными типологическими чертами, а позже и портретностью, ткань дала гениальное и очень экономное решение: вместо изображения в центре композиции оказывался сам заказчик.

Была воспроизведена и общая композиционная схема миниатюры. Как известно, изображение в миниатюре подобных сцен строилось на окружностях или спиралях [16; 7, с. 96–98]. Казалось бы, на тканях нет ничего подобного, единственное, что мы можем с уверенностью проследить на них – это четкое диагональное построение узора. Однако, если учесть, что полотнища сшивались в продольных швах халата, сворачиваясь вокруг тела своего владельца, можно заметить, что диагонали превращаются в спирали, поднимающиеся снизу, от подола одежды, вверх, что подтверждает халат из Оружейной палаты.

Поле мистических коннотаций спирали очень разнообразно. На спиральных движениях выстраивается вселенная в мусульманской космологии. Нисходящий и уменьшающийся по мере приближения к земле ряд небесных сфер являет собой спираль, по которой путешествовал в поэме Низами Бахрам Гур, участвуя в *маджлисах* на разных витках спирали. "Она символизировала... движение, которое, по учению Псевдо-Дионисия, нисходит от Бога к душе человека и затем возвращается к небесам, к своему Создателю. Эта концепция была заимствована мусульманскими мистиками в их объяснениях того, что это движение инициируется Господом, проходит сквозь цикл пророчества и затем, через цикл посвящения, достигает своего конца в сердце мистика. <...> Спираль также символизирует "вихрь великого южного ветра", о котором говорится в христианском и мусульманском гностическом мистицизме. Она воспроизводит также религиозное, мистическое и алхимическое движение обхода Храма, когда молящийся с каждым кругом подходит все ближе и ближе к святилищу... Существенно, что один из главных ритуалов паломничества в Мекку состоит именно в таком обходе Каабы. <...> ...Это аллегорическое изображение эзотерического и герметичного, так как она имеет форму лабиринта... По существу, это эмблема скрытого знания, к которому непосвященному доступ запрещен... <...> Великий интеллектуал и поэт Джалал ал-Дин Руми основал орден дервишей и заставил их кружиться в подражание движению небес" [7, с. 101–102].

Изображенные на халате юноши и девушки, музыканты, слуги, придворные, танцовщицы кружились вокруг своего повелителя в вечном празднике, и этот вихрь возносил обладателя халата в божественное присутствие, образно сближая носителя с центром и началом мироздания.

"И ангелы-херувимы (*мала'ика-е каррубийан*), и небесные духи (*руханийан*), и Трон, и Подножие Трона, и небеса, и светила, – все они служат Совершенному Человеку. И все они постоянно совершают ритуальный обход (*таваф*) вокруг Совершенного Человека и приуготовляют деяния Совершенного Человека", – сказал шейх Азизуддин ибн Мухаммад Насафи¹³.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Инвентарный номер 605 II.
- ² Инвентарный номер Т. 718–1899.
- ³ Настоящее местонахождение двух фрагментов из коллекции М. Сарр-Хьюманн неизвестно. Последняя известная автору публикация относится к 1931 г.
- ⁴ В данном издании обнаруживаются и другие неточности, касающиеся тканей из коллекций российских музеев. Так фрагмент бархата с изображением Маджнуна из собрания Государственного Эрмитажа в тексте Ф. Аккерман приписывается Государственному историческому музею.
- ⁵ Эта птица не находит прототипов среди многочисленных видов, распространенных в Иране. Аналогии с миниатюрами 16–17 вв. позволяют трактовать изображение как значительно фольклоризированный, но узнаваемый образ Симурга [20, с. 178]. Подробно о Симурге см. [12, с. 154–289].
- ⁶ Сиэтл, Художественный музей. Опубликовано [7, таб. 60; 8, ил. 78].
- ⁷ См. например, "Портрет принца" Мухаммада Харави. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, N 37.8. Опубликовано [4, с. 191].
- ⁸ Понятие *маджлис* обладает обширным полем значений в мусульманской культуре. Буквальный смысл этого слова – сидение или место сидения. *Маджлис* – это процесс передачи знаний от наставника ученикам во время длительных бесед, проповедь, судебное заседание, государственный совет, официальный прием правителя. Однако в дворцовом ритуале мусульманских правителей, начиная уже с эпохи Аббасидов сложилась устойчивая традиция *маджлисов* как интимных собраний для бесед и развлечений, куда допускались лишь особо приближенные лица. Подробно см. [14, с. 149–150].
- ⁹ О личности Абд Аллаха ничего не известно, кроме нескольких сохранившихся на тканях подписей *عبدالله*. Он мог быть дизайнером, ткачом, начальником мастерской или даже заказчиком [9, с. 2101–2102].
- ¹⁰ Мода на европейский костюм появилась при дворе шаха Аббаса I с открытием Ирана для европейской торговли. Одетые таким образом персонажи встречались и в других видах изобразительного искусства 17 в., таких как альбомная миниатюра и монументальные керамические панно исфаханских дворцов. Интересно, что единственным образцом многофигурной композиции, где изображены люди в подобных нарядах, является керамическое панно с садовой сценой, близкой по сюжету рассматриваемым тканям (Нью-Йорк, Музей Метрополитен, опубликовано [2, таб. 291]).

- ¹¹ Концепция Совершенного Человека (*ал-инсан ал-камил*) – одна из основополагающих концепций суфизма. Ей посвящены многочисленные трактаты суфийских шейхов, а также обширная научная литература, комментирующая их. Например, см. [21] и другие статьи того же сборника.
- ¹² Сохранились и другие халаты, пошитые из сюжетных тканей: халат с изображениями битвы героя с драконом (Оружейная палата, № 25668 охр.; опубликован [12, ил. 207, 208; 17, ил., с. 209]), бархатный халат с юношами, пьющими вино (Стокгольм, Livrustkammaren Hallwyska Museet, No 3414; опубликован [9, таб. 1060]). Кроме того, о бытовании халатов из сюжетных тканей мы можем судить по их изображениям на сефевидских миниатюрах, таких как "Портрет принца" Мухаммада Харави (Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, № 37.8; опубликован [4, с. 191]), "Читатель" Мухаммада Шарифа (Париж, Лувр, № 7109; опубликован [6, кат. № 440; 5, фиг. 1]).
- ¹³ Цитируется по [21, с. 92].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Catalogue of the International exhibition of the Persian Art at the Royal Academy of Arts. London: 7th January to 7th March 1931. L., 1931.
2. Dimand M. L'arte dell'Islam. Firenze, 1972.
3. Flemming E. Les tissus. Documents de décoration textile des origines au début du 19^{ème} siècle. P., 1957.
4. Kevorkian A.M., Sicre J.P. Les Jardins du désir. Sept siècles de peinture Persane. P., 1983.
5. L'Étrange et le Merveilleux en terres d'Islam – Le petit journal des grandes expositions, 2001, N 331.
6. L'Islam dans les collections nationales. 2 mai – 22 août 1977. P., 1977.
7. Papadopoulo A. Islam and Muslim Art. N.Y., 1976.
8. Simpson M.S. L'art islamique. Asie. P., 1997.
9. Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present. Vol. 3, 8. L.-N.Y., 1938–1939.
10. Welch A. Shah Abbas and the Arts of Isfahan. N.Y., 1973.
11. Woven Treasures of Persian Art. Persian Textiles from the 6th to the 19th Century. Exhibition: Los Angeles County Museum: April – May 1959.
12. Бертельс А.Е. Художественный образ в искусстве Ирана 9–15 вв. М., 1997.
13. Веймарн Б.В. Искусство арабских стран и Ирана 7–17 вв. М., 1974.
14. Ислам. Энциклопедический словарь. М., 1991.
15. Масленицына С.П. Искусство Ирана в Государственном музее искусства народов Востока. Л., 1975.
16. Назарли М.Д. Бытие "царственного духа" в сефевидской живописи. – Эстетика Бытия и эстетика Текста в культурах средневекового Востока. М., 1995.
17. Оружейная палата. М., 1964.
18. Сазонова Н.В. Искусство Ирана. М., 1994.
19. Текстильное искусство Сефевидского Ирана из собраний музеев Москвы и Ленинграда. Каталог выставки. М., 1980.
20. Шукуров Ш.М. Искусство и тайна. М., 1999.
21. Шукуров Ш.М. Совершенный человек и богочеловеческая идея в Исламе. – Совершенный Человек. Теология и философия образа. М., 1997.

И.И. Шептунова

"БАБУР-НАМЕ": ТЕКСТ И ИЛЛЮСТРАЦИЯ

Индийская миниатюра в собрании музея наиболее полно описана в каталоге Н.К. Карповой, включающем 147 аннотаций, вступительный текст и библиографию и опубликованном в сборнике "Научных сообщений" музея в 1975 г. [41]. Серия иллюстраций к рукописи "Бабур-наме" открывает каталог, позволяя тем самым сохранить нумерацию миниатюр, полностью опубликованных ранее в альбоме С.И. Тюляева с сопровождающим текстом на русском и английском языках. В приложении к альбому-каталогу С.И. Тюляева дан выполненный П.И. Петровым перевод на русский язык фрагментов персидского текста, встречающихся на изобразительном поле миниатюр. В предпосланном им кратком вступлении П.И. Петров пишет:

"Публикуемое собрание миниатюр состоит из разрозненных листов недошедшей до нас рукописи 'Бабур-намэ'; эти листы не имеют никаких знаков или отметок, которые указывали бы на нумерацию страниц. При таких условиях не только определение сюжетов, но даже расположение миниатюр по порядку было бы сопряжено с непреодолимыми трудностями, если бы на лицевой и обратной стороне миниатюр не было небольших отрывков персидского текста. Это обстоятельство, благодаря еще наличию бомбейского литографированного издания персидского текста 'Бабур-намэ', дало возможность расположить все шестьдесят девять миниатюр по порядку и определить сюжеты. В тех случаях, когда надписи находятся на лицевой стороне миниатюр, они переведены целиком и выделены в кавычках; пояснительные замечания даны после этого в скобках. Если текст находится на обороте, отмечается вкратце то его место, которое связано с сюжетом миниатюры" [55, с. 103; **Ошибка! Источник ссылки не найден.**].

Исследования С.И. Тюляева и Н.К. Карповой, продолживших начатое в первой половине века изучение средневековой живописи Индии и Ирана из московских собраний, до настоящего времени являются нашим основным научным материалом в этой области. Те же данные легли и в основу разделов, посвященных индийской живописи, в изданиях музея, предназначенных для широкого круга читателей и зрителей [33; 51].

В течение двадцати лет, последовавших за изданием каталога Н.К. Карповой, серия миниатюр из рукописи "Бабур-наме" не удостоилась ни одной специальной публикации. Только в 1997 г., когда было принято решение о проведении в музее юбилейной выставки к 850-летию Москвы,

московская коллекция "Бабур-наме" была вновь востребована и представлена на выставке и в сопровождающем ее издании как часть собрания П.И. Щукина [52]. Необходимость отбора и реставрации миниатюр для выставки потребовала от автора публикации Н.В. Сазоновой, хранителя фонда Южной Азии Э.В. Ганевской и научного сотрудника отдела М.Д. Горбушиной обратиться к документам первых лет существования музея, а также к ранним публикациям восточного искусства из московских собраний. Это позволило внести некоторые уточнения, касающиеся состава коллекции, а также картины движения экспонатов в московских музеях в первой трети двадцатого столетия¹. Тем не менее к моменту открытия новой постоянной экспозиции искусства Индии 24 апреля 2000 г. в истории коллекции, равно как в интерпретации и атрибуции отдельных листов, еще оставались многие нерешенные вопросы.

Автор настоящей статьи до последнего времени не позволял себе касаться темы, занимавшей столь долгое время специалистов и ветеранов музея Востока. Обратиться к этой коллекции заставил случай – приглашение участвовать в научной конференции культурологического характера – "Искусство садов" на XXXIII Випперовских чтениях [56]. Первоначально предполагалось лишь использовать некоторые "садовые" сюжеты в могольской миниатюре в качестве вспомогательного материала. Однако пристальное знакомство с текстом "Бабур-наме", а затем и историко-культурной ситуацией времени создания памятника, выявило ряд проблем, небесполезных, как мне кажется, для его понимания. Некоторые изыскания весьма предварительного характера были также проделаны для доклада на российско-индийском симпозиуме по историко-культурным связям России, Центральной Азии и Индии [14]. Вместе с результатами, полученными ранее нашими коллегами, это позволит, как мы надеемся, внести некоторые уточнения как в интерпретацию сюжетов, так и в историю коллекции.

Среди многих известных ныне исторических этнокультурных зон особое место занимают пограничные пространства, служившие местом встречи устоявшихся локальных цивилизаций. При этом одни из них возникали лишь на определенное время, утрачивая свой маргинальный характер с развитием обширных культурных образований, другие, возможно благодаря своему положению и природным условиям, надолго сохраняют это качество "перекрестка". К числу последних можно отнести территории Северо-Западной Индии, Афганистана и Пакистана, район горных хребтов, перевалов, плато и долин, познавших передвижение древних индо-ариев, позднее ставших восточным пределом эллинистических и римских влияний и западным ареалом распространения древне-буддийской традиции.

В эпоху средневековья эти области оставались вожделенными для персидских и тюркских завоевателей, пока не стали основой могущественной империи Бабуридов – потомков Чингис-хана и Тимура, вошедших в историю под именем Великих Моголов. Перу основателя этой династии, выходца из Мавераннахра, ферганского правителя Захиреддина Мухаммада Бабура (1483–1530) принадлежит удивительный труд, объединивший в себе исторические и биографические записки, этнографические и географические наблюдения. Этот труд, названный одним из его комментаторов "великолепным памятником прозы на староузбекском языке и своеобразным человеческим документом", – "Бабур-наме", записки Бабура, написанные им после покорения Северной Индии, то есть, видимо, между 1527 и 1530 гг. [28].²

Разумеется, книга Бабура не была первым описанием североиндийских областей – достаточно назвать уникальный труд Бируни, созданный еще в первой половине 11 в. [21], или известное "Хождение за три моря" тверского купца Афанасия Никитина в 1471–1474 гг. [53]. Однако при всей наблюдательности Афанасия Никитина и риске самого путешествия, при всей исследовательской культуре и эрудиции Абу Рейхана Бируни, они остаются заинтересованными, но сторонними наблюдателями. Их труды, обращенные к своему читателю и будучи неоценимым источником для историков нового времени, не находят себе места в самой индийской культуре. Отлична книга Бабура и от панегирического описания похода Тимура в Индию Гийасаддина Али, написанного выпендренным слогом и изобилующего явными преувеличениями [34].

"Бабур-наме" – это книга для потомков, книга памяти об оставивших этот мир, о делах и землях, на которых эти дела совершались, о себе, своих ошибках и пристрастиях, поисках должного пути, книга, написанная воином и странником, эрудитом и поэтом, но главным – правителем деятельным и ответственным, сопрягающим свою жизнь с судьбой государства и подданных. Бабур поразительно честен в описании своих проступков, внимателен к традиционному этикету и вопросам чести. Заботясь о почитании старших и уважении к себе, он просто и достойно рассказывает о подвигах – своих и чужих, о вынужденной жестокости, и о нуждах подданных, и об устройении государства. Трудно усомниться в достоверности его характеристик или описаний городов, земель и сражений.

Не случайно книга Бабура была не только многократно переписана, но и обильно и подробно иллюстрирована в мастерских его внука Акбара и его приближенных³. В 1589 г. этот текст был переведен с родного чагатайского языка Бабура на персидский. Известны ранние списки этих переводов, выполненные около 1589, 1591, 1593 и 1597–1598 гг.⁴

Мемуары Бабур-наме знакомы европейской науке с начала 19 в. Перевод их чагатайского текста на английский язык был осуществлен Джоном Лейденом и Уильямом Эрскином и опубликован в 1826 г. Французский перевод с чагатайского был издан проф. А. Паве-де Куртейем в 1871 г. Одним из наиболее авторитетных изданий считается факсимильная публикация хайдарабадского списка [11; 12; 52].

По-своему интересна судьба книги Бабур-наме в России. Профессору Казанского университета Н.И. Ильминскому принадлежит честь первого факсимильного издания чагатайского списка рукописи [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**]. Именно этим изданием воспользовался для своего перевода А. Паве-де-Куртей, отметивший в предисловии особое обаяние тюркского оригинала: "Язык, использованный Бабуром для его мемуаров, – это чистый тюркский язык, не тот его османский вариант, в котором слова бесспорно национального происхождения заменены арабскими и персидскими выражениями, но тот среднеазиатский, которым владели поэты – Навои, Лутфи, Обейд-хан, Султан Хусейн, Мир Хайдар и т.д. В то же время, более простой и наивный, он как нельзя лучше подходит искреннему и непритязательному повествованию" [12, с. v–vi].

Возможно, что уже в последующие годы текст "Бабур-наме" был бы переведен на русский язык тюркологами Казанского университета. Однако высочайшим указом 1854 г. восточные рукописи было предписано передать в Санкт-Петербург и свернуть работу восточного отделения в Казани⁵.

Перевод "Бабур-наме" на русский язык был осуществлен только через сто лет Михаилом Александровичем Салье. И переводчик, и редактор текста проф. С.А. Азимджанова считали, что это лишь начало работы над памятником. "Несмотря на давнее изучение 'Записок' и наличие нескольких публикаций оригинала... научного критического издания 'Бабур-наме' все еще нет, – писала С.А. Азимджанова в предисловии к изданию 1958 г. – Наиболее авторитетным его воспроизведением приходится считать хайдарабадский список 'Бабур-наме', представляющий собой старейший из дошедших до нас текстов, изданный факсимиле в Лондоне в 1905 г. ориенталисткой А. Беверидж. С этого издания и осуществлен настоящий перевод. <...> Количество примечаний к переводу сведено к минимуму, при этом использована доступная предшествующая литература. При большом богатстве содержания 'Бабур-наме' сколько-нибудь подробный комментарий к этой книге явился бы самостоятельным научным исследованием, далеко выходящим за рамки предлагаемого перевода. Хотелось бы надеяться, что первая полная публикация 'Бабур-наме' в переводе на русский язык при всех ее несомненных недостатках все же до некоторой степени послужит на пользу интересующимся

классической узбекской литературой, жизнью и творчеством ее выдающегося представителя – Захир ад-дин Бабура" [28, с. 8].

Перевод М.А. Салье вышел в 1958 г. тиражом 3000 экз. в Ташкенте. Через два года были опубликованы полностью все миниатюры из московского собрания "Бабур-наме" в аннотированном альбоме С.И. Тюляева [55]. О происхождении самой коллекции во вступительной статье С.И. Тюляева сказано достаточно кратко. "Принадлежащая Музею восточных культур рукопись 'Бабур-наме' полностью до нас не дошла, сохранилось только 57 листов с миниатюрами, в том числе 12 листов с двухсторонней живописью, всего 69 миниатюр в общем вполне удовлетворительной сохранности. <...> Рукопись переписана черными чернилами прекрасным почерком 'насталик' на хорошо обработанной бумаге. Имена авторов миниатюр неизвестны, нет также сведений о месте создания рукописи. Очевидно, она была создана в последнее десятилетие XVI века в живописных мастерских внука Бабура, падишаха Акбара, которые находились, вероятнее всего, в Агре или Лахоре – в местах пребывания двора Акбара в этот период. Листы с иллюстрациями, по устным сведениям, были приобретены в 1906 году А.В. Морозовым у приезжих персидских купцов на ярмарке в Нижнем Новгороде (ныне г. Горький) и от него перешли к известному русскому собирателю памятников восточного искусства П.И. Щукину" [55, с. 5].

Краткость и своеобразная "эскизность" историографии вместе с явным невниманием к собирательской деятельности дореволюционного времени оставили в стороне ранний, может быть, самый интересный период изучения могольской живописи в России. В статье Н.К. Карповой "Некоторые вопросы исследования коллекции индийской миниатюры в собрании ГМИНВ" 1969 г. читаем: "В эти же годы (т.е. 1918–1920. – *И.Ш.*) в музей поступили миниатюры известного русского собирателя произведений искусства П.И. Щукина, которые после революции он передал историческому музею" [42, с. 38].

Между тем история появления уникального памятника могольской живописи в культурной и научной жизни России, а также его дальнейшего изучения весьма драматична и показательна. Нам неизвестно, где находились миниатюры столь редкого качества в течение трех столетий – от времени их создания до приобретения их на нижегородской ярмарке Алексеем Викуловичем Морозовым, представителем "старшей" ветви могучего купеческого клана Морозовых. Однако сам факт их обнаружения именно А.В. Морозовым и дальнейшая передача Петру Ивановичу Щукину – явления далеко не случайные.

Об этом не "по устным сведениям", а вполне точно, со свойственными ему тщательностью и вниманием к хронике своего времени и своей коллекции П.И. Щукин пишет сам: "Алексей Викулович Морозов пода-

риль 48 не менее тонких по исполнению акварелей XVI века, вырезанных из персидского манускрипта "Бабер-намэ", сочинения первого великого могола" (подчеркнуто мною. – И.Ш.) [60, с. 6]⁶.

Двух русских меценатов объединяло одинаковое отношение к идее собирательства: и П.И. Щукин, и А.В. Морозов изначально коллекционировали предметы искусства с целью передачи их в дар городу. Научная обработка коллекции на доступном в то время уровне, учитывая широту интересов и поразительные размеры собрания, начиналась ими с первых же приобретенных предметов. То, что именно А.В. Морозов обнаружил листы с восточной живописью, также закономерно: он собирал старые гравюры и акварели, в особенности с портретами знаменитых личностей⁷.

Возможно, именно в поисках таковых он столкнулся и с фрагментами могольского манускрипта. Когда произошла встреча и передача миниатюр, точно неизвестно – вполне возможно, что и в Нижнем, где была не просто ярмарка, но с конца 19 в. регулярно проводившаяся Всероссийская промышленная и художественная выставка⁸.

П.И. Щукин оставил выразительные описания персидских рядов на ярмарке, которую начал посещать еще в молодости по поручению отца. "В этих рядах до сих пор сохранились свои нравы и обычаи: в лавках, между мешками с фисташками, миндалем, рисом, драгантом, чернильными орешками, ящиками с сабзой и другими товарами, можно видеть персиян в их национальных костюмах, курящих кальян. Тут же можно наблюдать, как персидский Фигаро обреет голову краснобородому сыну Ирана. В караван-сараях пекут персидский хлеб 'лаваш', в виде больших, круглых, плоских лепешек, которые, кроме своего прямого назначения, заменяют у персиян ложки и салфетки. Персия меня интересовала: я много читал о ней книг на русском, немецком и французском языках" [59, с. 120–121].

Это лишь небольшой фрагмент из "Воспомянаий" П.И. Щукина, рисующих картины многоликой ярмарочной жизни. Неудивительно, что на старых торговых путях по Волге, связывавших север и юг – Европу и Азию, – мог сложиться и рынок восточного антиквариата. И П.И. Щукин, и А.В. Морозов были знатоками такого рода мест, но "повезло" Алексею Викуловичу. Собрание миниатюр из "Бабур-наме" было подарено уже не просто самому П.И. Щукину, а его музею, переданному им 13 апреля 1905 г. в дар городу, о чем он писал в Управление Исторического музея: "Честь имею обратиться с предложением принять от меня в дар мое нигде не заложенное и свободное от всяких обязательств владение в гор. Москве, Пресненской части, 3 участка, по Малой Грузинской улице, со всеми на нем постройками, с моим собранием старинных русских и иностранных вещей, восточной коллекцией, картинной галереей, собранием

рисунков и гравюр, библиотекой, рукописным архивом, с мебелью и всей обстановкой" [49, с. 441].

По смерти П.И. Щукина в 1912 г. его дом был опечатан и вещи перевезены в Исторический музей. "При перемещении не была составлена полная опись, и многие предметы щукинского собрания растворились в общей коллекции Исторического музея" [49, с. 442].

Некролог А. Орешникова, опубликованный в "Голосе минувшего", говорит о даре П.И. Щукина: "Такие гражданские подвиги не часты, ими должно гордиться, и имя П.И. Щукина отныне занесется на страницы истории русского просвещения" [35, с. 279]. Биограф П.И. Щукина отмечает его склонность к умалению своих способностей и эрудиции. "Все изданное им свидетельствует о его скромности. Не чувствуя себя достаточно компетентным для археологических и вообще научных изысканий, П.И. во всех изданиях, как вещественных, так и архивных памятников, никогда не пускался в объяснения, зная хорошо этот скользкий путь, а описывал или издавал все 'по натуре', предоставляя своими изданиями материал для исследования специалистами" [35, с. 281].

И все же... Ведь уже в 1907 году, публикуя брошюру "Персидские вещи", П.И. Щукин знал, что на вырезанных из утраченного манускрипта листах изображены события из "Бабур-наме", "сочинения первого великого могола". Среди книг щукинской библиотеки, "растворившейся" в собраниях Исторического музея, мог находиться и экземпляр мемуаров Бабура. Такой экземпляр действительно сохранился, и он находится теперь в Государственной публичной исторической библиотеке: два тома французского перевода А. Паве-де-Куртейя [11] под инв. № 5570 и 5571.

На книгах сохранилась и круглая печать библиотеки Исторического музея также с инвентарным номером – (№ 505 от 7.IV.1924). Но самым старым был скромный штамп:

Музей П.И. Щукина

Петр Иванович Щукин был первым исследователем, попытавшимся соотнести сюжеты миниатюр с текстом "Бабур-наме", который он прочел вдумчиво и прицельно: на полях обоих томов остались следы его легкого карандаша, кое-что деликатно подчеркнуто в тексте, например, упоминание А. Паве-де-Куртейя о публикации Н.И. Ильминского: "Le texte original des mémoires de Bâber a été publié en 1857 à Kazan par N. Ilminski, et c'est sur cette édition que j'ai travaillé" [11, с. xiii]. На противоположной странице на полях, напротив французской транскрипции [*уеçал*] написано по-русски: *есауль* [11, с. xii].

В 1908 г. несколько миниатюр из коллекции П.И. Щукина было опубликовано в альманахе "Золотое руно", в том числе иллюстрации к "Бабур-наме" – "Птицы" из бестиария в конце книги, "Плавание на плоту", "Закладка сада", "Битва на мосту", "Церемония освящения знамени" с изображением двух европейцев и др. [38].

В 1923 г. в Казани вышла книга Б.А. Денике "Искусство Востока", в которой автор отмечает те же 48 миниатюр из "Бабур-наме": "В Москве много индийских миниатюр было в собрании П.И. Щукина, ныне распределенных между собраниями Ars Asiatica и Музея Института классического Востока" [36, с. 165].

Распыление собрания продолжалось, однако нам известно, что в музей, до 1925 г. носивший название "Ars Asiatica", позже поступило еще 9 листов, видимо, из той же рукописи. Кем, как и когда была проведена их атрибуция? Как пишет Н.К. Карпова, "Из сохранившихся в архивах музея 70 научных карточек, составленных, по-видимому, в 30-х годах, 54 посвящены миниатюрам из рукописи 'Бабур-намэ'", отмечая в сноске, что автора их установить не удалось [42, с. 38, 45]. Вслед за тем, как мы уже знаем, коллекцией занимались С.И. Тюляев и Н.К. Карпова.

Была ли серия миниатюр из московского собрания известна за рубежом? Если да, то скорее всего лишь по упомянутой двуязычной публикации С.И. Тюляева. Возможно, указанные в ней размеры страниц позволили английским ученым предположить, что им известны и другие листы этого манускрипта. Так, Д. Баррет и Б. Грей, хранители восточной коллекции Британского музея, указывают на возможность существования разрозненных листов текста данного персидского списка в разных западных коллекциях; они сообщают также, что в Музее Виктории и Альберта в Лондоне хранятся еще 27 живописных листов из этого списка, приобретенных в 1913 г. [6, с. 92]. Насколько достоверны эти предположения, судить трудно, ибо нам неизвестно, чтобы Д. Баррет и Б. Грей имели возможность лично ознакомиться с серией миниатюр из собрания П.И. Щукина. Во всяком случае очевидно, что только в истории приобретения и дальнейшего движения этого памятника по разным музейным собраниям остается еще много неясного.

Текст "Бабур-наме" принадлежит к литературной традиции, обладающей богатейшей культурообразующей способностью. Потенциально содержащиеся в нем смыслы хранятся в "свернутом" виде, чтобы явиться по требованию "сезама" в том или ином обличье в зависимости от цели и контекста обращенного к нему вопроса. Историк, культуролог, лингвист, искусствовед или географ – каждому открываются свои грани содержания и формы этой удивительной книги, и число их невозможно предугадать. С момента обретения своего изобразительного партнера

этот текст получает не только иной вариант интерпретации описанных в нем событий, но и новое измерение всего словесного целого. Ибо книга не есть механическое соединение разных частей, но единый организм, в котором состояние каждой из них и взаимосвязь их отражаются на качестве и смысле единого текста. Да и каждый из поставленных его читателем вопросов может звучать по-разному.

Так, можно говорить о достоинствах литературного стиля "Бабур-наме", о хронологии и географии его завоеваний, о несметном количестве исторических имен и действий их носителей, об экономике Хорасана или Хиндустана в середине 16 столетия, наконец, о тонкостях этикета и сложности родственно-династических отношений – всему этому есть место в энциклопедическом труде Бабура⁹. Однако при таком утилитарном подходе к тексту мы, несомненно, утратим главное – этический смысл всего повествования, его назначение и весь его тон и строй, определенный незаурядной личностью его создателя.

Во имя Аллаха милостивого и милосердного!

В месяце рамазане года восемьсот девяносто девятого я стал государем области Ферганы на двенадцатом году жизни. Фергана – область в пятом климате, находится на границе возделанных земель. На востоке от нее Кашгар, на западе – Самарканд, на юге – горы Бадахшанской границы... – так с царственной простотой и величием начинается книга Бабура (л. 16). На титульном листе лондонского списка на персидском языке (OR 3714) вступительная формула вынесена в медальон *унвана*, и текст начинается прямо со слов "В месяце рамазане..." [29, табл. 3]¹⁰.

Завершив описание Ферганы, занявшее почти девять страниц, Бабур заключает: "Доходами с области Ферганы можно, если соблюдать справедливость, содержать три-четыре тысячи человек" (л. 56). И только после этого мы узнаем о правлении его отца и его безвременной гибели.

Уже было упомянуто, что укрепление Ахси стояло на высоком яру. Постройки находились на краю обрыва. В том году в понедельник четвертого числа месяца рамазана Омар Шейх мирза вместе с голубями и голубятней полетел в овраг и умер. Прожил он тридцать девять лет (л. 6а–6б).

Сразу же после этого сообщения идет биография-некролог Омар Шейха, включающая разделы "Рождение и происхождение", "Наружность и качества", "Свойства нрава и обычаи", "Битвы и сражения", "Владения", "Его потомство", "Его жены и наложницы", "Эмиры Омар Шейх мирзы" (л. 6б–15б). По завершении этого своеобразного поминального обряда Бабур продолжает свое повествование – до кончины следующего значительного лица, где вновь повторяется та же схема. В результате история его собственной жизни, а также стран и областей, где она протекала, обретает ясную структуру, ядром каждого из звеньев которой становится личная судьба человека, а сценой или фоном ее – насыщенное точными и

яркими деталями описание местности, ее географии, обычаев населения, истории, хозяйства и плодов земли.

Для самого Бабура, редкого знатока и ценителя садового искусства, было бы естественнее сравнение его книги с "Садом жизни" – в его традиционном для ирано-индийской традиции образе, – где прямые линии судьбы и истории, словно аллеи и арыки регулярного сада *чар-баг* прорезают аморфные пространства спонтанного бытия. Масса имен, пересекающихся связей, больших и мелких событий обрушивается на читателя с первых страниц книги. Но как только у него хватит сил открыть врата следующей ограды, четкий план поведет по саду текста, от которого уже невозможно оторваться.

Подобно тому как на перекрестках аллей и арыков встречаются водоемы с фонтанами или беседки для размышлений и празднеств, так и на прямой линии повествования расставлены свои *макамы*-стоянки. Это рассуждения о причинах событий, воспоминания о победах, описания встреч с поэтами и воинами, и постоянно, в той или иной форме – наставление о должном или описание и оценка своих ошибок. Ибо у книги Бабура есть адресат. Не абстрактный читатель (исследователь!) из будущего, а его потомки. Прежде всего, его дети, в особенности старший, Хумаюн, любовь к которому, отцовская забота и тревога прорывается сквозь сдержанный тон его речи. Бабур сохранил черновик письма к сыну, чтобы включить его затем в свои "Записки".

После приветия Хумаюну, по которому мы соскучились и стосковались, скажем: в понедельник, десятого числа месяца раби' первого явились Бек Кина и Биан шейх. Из доставленных ими писем и донесений стали ведомы и известны обстоятельства, случившиеся по сю сторону, и по ту сторону [гор].

Благодарение Богу, который дал тебе сына!

Тебе он дал сына, а мне любимого внука.

<...> Тебе известно, что всегда соблюдалось такое правило: если тебе доставалось шесть частей, то Камран получал пять. Постоянно держись этого правила и не отступай от него; живи с Камраном в ладах – великие люди должны быть терпеливы. Имею надежду, что ты будешь обращаться с ним хорошо. Он тоже благочестивый, хороший юноша и не будет неисправен в служении и послушании.

У меня есть на тебя маленькая жалоба: за последние два-три года от тебя не приходило ни одного человека; тот, кого я к тебе послал, вернулся ко мне ровно через год. Разве так можно?

В своих письмах ты постоянно говоришь об одиночестве. Одиночество для государя зазорно. <...>

Из внимания к тому, что я говорил, ты писал мне письма, но ты не перечитывал их, ибо, если бы ты вздумал их прочитать, ты бы, наверное, изменил свой почерк. <...> Почерк твой, хоть и с трудом, все-таки читается, но

смысл не вполне можно понять из-за неясных слов. <...> Впредь пиши проще, ясным и чистым слогом: и тебе меньше будет труда, и тому, кто читает (л. 348а–349б).

Пять страниц наставлений и конкретных советов, подкрепленных стихами Низами, забота о мире между братьями – наследником Хумаюном и Камраном, тактичный упрек – почему все это попало в мемуары, так же как сметы доходов от разных областей, или точные расчеты планировки дорог от Агры до Кабула, с башнями и караулами через каждые девять *курухов* (1 *курух* = около 2 км) и устройством яма на шесть лошадей? Зачем много лет спустя Бабур вспоминает, как не мог от застенчивости разрезать гуся в гостях у гератского родственника Бади аз-Замана, как не решался там же вкушать впервые вина, и как потом многократно пировал со своими приближенными? Не для того ли, чтобы передать максимум жизненного опыта наследникам? Не случайно ведь и грамота о трезвости и воздержании, указ, последовавший за принятым, наконец, решением, тоже вставлен в книгу (л. 312б–314б).

Золотые жбаны и кубки и все принадлежности пира в тот же час велел я принести и сломал. Бросив пить вино, успокоил я сердце. Эти сломанные золотые и серебряные жбаны и чаши были розданы достойным того и нищим (л. 321а).

Книга Бабура осталась незаконченной. Сохранилось предание о том, как Хумаюн тяжело заболел и врачи не надеялись на его выздоровление. Бабур обратился к священнослужителям за помощью, и они ответили, что спасение лишь в том, чтобы отдать самое дорогое сокровище трона. Бабур понял, что от него ждут дара алмаза, первого военного трофея Хумаюна. Он был готов предложить больше – свою жизнь в обмен на жизнь сына. Был свершен обряд, в котором Бабур с молитвой три раза обошел ложе больного Хумаюна, после чего тот стал быстро поправляться. Через два дня после того, 6 джумада I 937 г.х. (26 декабря 1530 г.) Бабур скончался [3, с.4–5].

Трудно сказать, насколько достоверен этот рассказ, но он говорит о том, каким остался Бабур в памяти современников и потомков. Этот образ не расходится с тем, что складывается из строк его "Записок". Более того, в тексте их мы постоянно находим тому подтверждение. И естественно, миниатюра, украшавшая рукописи "Бабур-наме", должна была так или иначе придать ему зримые черты.

Иллюстраторы "Бабур-наме", естественно, не были свободны в выборе сюжета для своих интерпретаций. Прежде всего, они были связаны (без отрицательного значения этого слова) художественной традицией своего времени и правилами этикета. Затем главное слово принадлежало заказчику, в данном случае прежде всего Акбару, ибо

даже если список изготавливался для частного лица, он не мог игнорировать вкус падишаха. Каллиграфы оставляли пустые страницы там, где должны были помещаться миниатюры, но их тема фиксировалась в строчках текста, как бы "забегавших" сюда с противоположной страницы и "врезанных" в поле изображения¹¹. И наконец, художник был добровольно связан с текстом, и глубина его интерпретации зависела не только от личного опыта, но и от полноты восприятия прочитанного.

Необходимо сразу напомнить, что иллюстраторами "Бабур-наме" были художники Хиндустана, Герата, Тебриза, возможно, мастера из Самарканда или Бухары, но при всех отличиях местных школ, правила сопряжения текста и изображения на страницах кодекса принадлежали иранской традиции. Хумаюн, судьба которого не оправдала ожиданий его отца, вернулся из бегства-плена при дворе Тахмаспа I (1524–1576) в Индию в 1555 г. с персидским войском, а вслед за тем к его двору прибыли художники сефевидского двора – Мир Сейид Али и Абд-ас Самад, возглавившие мастерские Агры, Лахора и Фатехпур-Сикри¹². Традиция иллюстрации-намека, предлагавшей видеть в персонажах эпоса прообраз правящего государя, соотносить его действия с мифологизированным прошлым [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**; 46; 47; 58], встретила совершенно новый тип текста, настолько личный, настолько полный нетривиальных ситуаций, что ей не всегда удавалось найти готовые изобразительные формулы в существовавшей художественной практике.

Поэтому ранняя могольская миниатюра не представляет собой единой стилистической школы: в ней полно цитат различных школ от Казвина до Герата или Бухары, и в то же время рядом прорастает новое направление, утратившее изысканный цветовой строй и линейный ритм персидской живописи и заменившее их мажорным звучанием цветовых контрастов, живостью поз и жестов, тягой к объемности изображения в перенасыщенных действием многофигурных композициях. Мы можем с уверенностью сказать, что решающая роль в формировании новой школы живописи принадлежит этому столкновению художественных принципов иранской миниатюры и непреложной данности текста могольского садовода¹³.

С одной стороны, поражает точность описания событий и характеров, удивительная способность Бабура держать в памяти огромное число имен, помнить, кто чем отличился в бою или каковым был в своем поведении. Здесь стремление к истине и редкое внимание к человеческой личности, поразительное для монарха чувство товарищества свидетельствуют о редких душевных качествах этого правителя. Вместе с тем особое обаяние его книги заключается в умении восхищаться красотой природы и редкой любознательностью. Несмотря на то, что его описание

флоры и фауны Индии продолжает традицию энциклопедических "каталогов" средневековья, оно дышит свежестью восприятия, соединяющего в себе эстетическое переживание с практической оценкой увиденного.

В записи под годом 925/1519 упомянут один из осенних садов близ Кабула:

Утром... мы поехали в сад Баг-и Падшахи, что ниже Истаргача. Одна молодая яблоня пожелтела и была очень красива. На каждой ее ветви еще оставалось по пять, по шесть листиков в ряд; если бы художники и очень старались, они не могли бы этого нарисовать (л. 248а).

Художники не успели украсить рукописи Бабура при его жизни. Однако обилие пейзажных сцен в иллюстрированных манускриптах "Бабур-наме" говорит о том, что и текст, и личность автора оказали глубокое воздействие на отношение к ландшафту в могольской живописи.

Самым ярким подтверждением тому служит неперемнная часть рукописей – описание флоры и фауны Хиндустана, занимающая до трети от общего числа иллюстраций, как в московском, так и в лондонском собрании. Еще более выразительно другое соотношение – количество "тронных" сцен и "пейзажных" композиций. Так, из 69 миниатюр в собрании ГМВ только 8 могут быть причислены к "тронным" композициям, при этом две из них совмещены с изображением сада. Остальные миниатюры с изображением батальных сцен, охоты, пира, исторических и дипломатических эпизодов, а также 28 иллюстраций к атласу животных и растений представляют собой пейзажные композиции. Почти такое же соотношение дает и лондонский список Британского музея (OR 3714): 7 "тронных" сцен из общего числа 96 миниатюр, в том числе 18 батальных сцен, 7 "охотничьих", 7 "садовых" и 14 жанровых композиций, не считая 32 иллюстраций к атласу [29].

Здесь особенно примечательны сцены садовых *маджлисов* – благородных собраний в саду или садовом павильоне. Среди них выделяется сюжет о посещении молодым Бабуром процветающего Герата (1506–1507 г.). Несколько вариантов пиров и приемов в садах и дворцах Герата в разных списках "Бабур-наме" являют роскошное и занимательное зрелище [55, № 23 и 24; 29, ил. 252б, 253а, 256б, 257а, 260б]. Торжественный прием, оказанный Бабуру гератскими родственниками, подробнейшим образом описан им, с упоминанием красот города, тонкостей этикета и тех затруднений, которые возникали порой у неопытного властителя Кабула.

Бади' аз-Заман мирза, услышав, как Музаффар мирза принимал гостей, устроил собрание в саду Джехан ара, в Муккави-Хана, и позвал меня. <...> Во время пира принесли деревца плакучей ивы, между ветвями которых, не знаю, настоящими или искусственными, были вставлены тонко-тонко

нарезанные полоски листового золота такой же длины как ветки. Это выглядело здорово хорошо!

На этой пирушке передо мной поставили жареного гуся. Так как я еще никогда не разрезал и не разнимал птиц, то не дотронулся до гуся. Бади' аз-Заман мирза спросил: "Почему вам не хочется?" Я ответил: "Не умею разделять". Бади' аз-Заман мирза тотчас же разрезал и разнял лежащего передо мной гуся и подал его мне; в таких делах Бади' аз-Заман мирза был человек бесподобный (л. 190б).

Сюжет о разделке жареного гуся воспроизведен в иллюстрациях рукописей из московского, лондонского и делийского собраний. На миниатюре из манускрипта Британского музея (OR 3714, л. 260b) пирующие представлены сидящими на *суфе* перед входом в павильон в маленьком огражденном дворике. Деревья сада высятся над каменной стеной. Фигура Бабура, сидящего слева, выделена лишь знаком уважения к гостю – его обмахивает опахалом стоящий сзади слуга. Жареные гуси помещены почти в центр композиции, выразительные жесты гостей и хозяев живо передают сложность ситуации, курьезный и одновременно интимный характер которой подчеркнут свободной диагональной композицией со слегка смещенным центром.

Этот же сюжет в московской коллекции (ГМВ, инв. № 577 II; [55, ил. 24]) выглядит совершенно иначе (**Ил. 25**). Пир в саду "Джихан-Ара" разворачивается по всем правилам этикета. Его торжественная неспешность выражена в спокойных очертаниях круга пирующих и почти симметричном построении пространства сада. Средняя ось композиции отмечена вертикалями кипариса и фонтана, затем, чуть смещаясь, она продолжается в линии канала, уходящего за пределы листа. Бабур и Бади' аз-Заман Мирза располагаются по сторонам этой оси, а злополучный гусь попадает точно в центр. Ядро композиции еще раз подчеркнута фланкирующими фигуры главных персонажей чинарами, ветви которых сплетают живую арку над их головами. Фигуры двух стражников на переднем плане рифмуются со стражами-деревьями и придают равновесие нижней части композиции. Репрезентативность всей сцены подчеркнута богатством цветовых сочетаний и обилием позолоченных деталей. Фигура Бабура выделена массивным пятном дорогого облачения – черного златотканого кафтана с золотой поддевкой.

При всей строгости композиции обращает на себя внимание тщательная разработка садового фона. Темно-зеленая лужайка замыкается стеной, на которой четко вырисовывается узор сплетающихся ветвей. По всему полю газона разбросаны цветы – нарциссы, мальвы, ирисы, а над головой Бабура, вторя орнаменту его одеяний, склоняются ветки цветущего миндаля. Создается впечатление, что сюжет о разделке жареного гуся выводится из сферы обыденного в область возвышенного метафори-

ческого сознания, в котором пространство, населяющие его персонажи и все предметы обретают иное значение, а композиция в целом предлагает и новое прочтение текста, который она комментирует.

Действительно, расположение двух сюзеренов по сторонам кипариса намекает на геральдическую композицию мирового древа, именно в таком варианте широко распространенную в прикладном искусстве Ирана и могольской Индии (сравните, например, с изображением двух охотников под деревом в сопровождении пар животных на инкрустированных крышках ларцов – ГМВ, инв. № 1272 II; 1320 II). Чинар, особенно почитаемый в суфийской традиции, также ассоциируется определенным образом с фигурой правителя (заметим, что в описанной сцене чинар Бабура значительно мощнее и красивее, так что для равновесия композиции пришлось добавить еще одно дерево на заднем плане). Рядом с мировым древом и образ жареного гуся напоминает о более серьезных материях, чем тонкости этикета: разделка гуся и распределение частей его тела между участниками пира есть бродячий мотив мирового фольклора, восходящий к космогоническому мифу¹⁴.

Возможно, читателю покажется странным такой мгновенный переход от гастрономических усад под сенью деревьев к аллюзиям на темы архетипа, однако необходимо помнить, что мы имеем дело с особым миром, хочется сказать – бесконечным микромиром рукотворной книги, с ее особыми законами и тайнами. Подобно тому как под увеличительным стеклом открываются поразительные подробности миниатюрного письма, внимательному созерцателю дается в руки ключ ко все новым и новым прочтениям ее метафорического языка: об этом позаботился художник, ибо знал, что именно так его заказчик, читатель и созерцатель, будет читать и перечитывать текст книги – каллиграфию и живопись.

Могольская миниатюра в целом ближе к земному факту и конкретному историческому событию, чем, например, живопись Ирана 15 и даже 16 в. Но само пространство сада – внутри книги! – постоянно подсказывает образы мира горнего, особенно тогда, когда речь идет о почившем основателе династии, ушедшем Садовнике, к тому же в пору особого увлечения персидскими мотивами в конце правления Акбара.

Экскурсия молодого кабульского правителя в богатейший культурный центр увенчивается важным для его биографии фактом. Как пишет он сам,

...Однажды, когда я пришел повидать мою ака, Ма'сума Султан биким зашла к ней со своей матерью и увидела меня; с первого взгляда у нее появилась ко мне большая склонность. [Родные девушки] тайно подослали людей, и моя ака и йанга..., поговорив между собою, решили, что йанга приведет свою дочь следом за мной в Кабул (л. 191б–192а).

Следствием состоявшегося затем брака было рождение Хумаюна, которое Бабур отпраздновал согласно обычаю в саду (см. OR 3714, л. 295а). Однако все это происходит позже.

Между Гератом и Кабулом лежит заснеженный горный хребет. Среди зимы Бабура вдруг охватывает тревога за оставленные на столь долгий срок владения, и он решает срочно вернуться в Кабул (как потом оказывается, очень вовремя).

Около недели мы, утаптывая снег, проходили в день не больше шерсти или полутора шерсти. Снег утаптывал я сам, десять или пятнадцать моих приближенных и Касим бек со своими двумя сыновьями – Тенгри Берди и Камбар Али, еще было два или три его нукера. Мы, упомянутые, шли пешком и утаптывали снег; <...> на каждом шагу мы проваливались по пояс или по грудь. Пройдя несколько шагов, передовой выбивался из сил и останавливался; вперед проходил кто-нибудь другой. Когда эти десять, пятнадцать или двадцать человек утаптывали ногами снег, он становился таков, что можно было провести лошадь без всадника; эту свободную лошадь протаскивали вперед; проваливаясь по стремяна или по брюхо, лошадь проходила вперед десять-пятнадцать шагов и тоже изнемогала; ее отводили в сторону и протаскивали другую лошадь без всадника.

<...> Остальные всадники – все добрые йигиты и мужи, величаемые беками, даже не сходили с коней и ехали, понуриив голову, по готовой, расчищенной и утопанной дороге. Не такое тогда было время, чтобы заставлять или принуждать кого-нибудь; всякий, у кого есть усердие и отвага, сам вызывается на такие дела.

Таким образом, утаптывая снег и прокладывая себе дорогу, мы... достигли хавала, называемого Хавал-и Кути, у подножия перевала Заррин. В этот день был снег и сильная метель, так что всех охватил страх смерти. <...> Хавал казался очень узким; я взял лопату, разрыл снег и устроил для себя у входа в хавал место шириной в молитвенный коврик. <...> Сколько мне ни говорили: "Идите в хавал!", я не пошел. В моем сердце пронеслась мысль: "Люди – в снегу, на метели, а я стану отдыхать в теплом помещении; народ терпит тяготы и страдания, а я буду там спать и блаженствовать. Это дело далекое от мужества и не похожее на товарищество. Я тоже испытаю все тяготы и затруднения и вытерплю все, что терпят люди. Есть персидская поговорка: Смерть с друзьями – пиршество".

<...> Когда мы вышли к другому концу долины, был уже вечер, время вечерней молитвы. Пожилые люди и старики не помнили, чтобы в такой глубокий снег кто-нибудь перешел через этот перевал и даже неизвестно, чтобы кому-нибудь пришло на ум пройти через этот перевал в подобное время года. <...>

Было время ночной молитвы, когда мы пришли в Яка-Уланг и стали лагерем. Жители Яка-Уланга сейчас же узнали о нашем прибытии. Там были теплые помещения и жирные бараны, бесконечно много травы и корма коням, беспредельное множество дров и кизяка, чтобы жечь огонь.

Избавившись от снега и холода, найти такое селение и теплые дома, спастись от бед и страданий и получить столько хлеба и жирных баранов – это блаженство, известное [лишь] тем, кто испытал подобные тяготы, и наслаждение, понятное тем, кто перенес такие бедствия (л. 193а–195б).

Мы приводим здесь этот достаточно объемный фрагмент текста, потому что он показателен во многих отношениях. Во-первых, он представляет Бабура в уникальной критической ситуации, обнажающей глубинные свойства его натуры. Во-вторых, мы встречаемся здесь как бы с "нулевым" вариантом интерпретации сюжета, попадая в область "невыразимого". Иллюстрация этого сюжета в рукописи Британского музея обращается лишь к последнему, как бы переходному, его эпизоду, которым начинается следующий сюжет – об освобождении осажденного Кабула (OR 3714, л. 273b) [189].

Значило ли это, что этот эпизод не принимался во внимание читателем-художником? Или же он нашел способ в другом месте выразить доступным ему языком свое отношение к обаянию личности Бабура?

Миниатюра, изображающая коленапреклоненного Гисара Хосровшаха, явившегося к Бабуру в качестве вассала (№ 20 по каталогам С.И. Тюляева [55] и Н.К. Карповой [41], событие 1504–1505 г.), языком изобразительных метафор говорит об отношении к Бабуру как идеальной личности – *инсан-и-камил*. Текст Бабура (как всегда, откровенного в выражении своих чувств и мыслей) в описании этого эпизода не лишен некоторого злорадства при виде унижения бывшего противника:

Здороваясь, Хусрау шах преклонил колени три раза, отходя назад – тоже три раза; осведомляясь о моем здоровье и поднося подарки, он опять встал на колени один раз, перед Джехангир мирзой и Мирза ханом он тоже преклонил колени. Таким образом, этот старый, толстый человечико, который столько лет делал, что хотел, и из всех отличий царской власти только хутбы не читал от своего имени, двадцать пять – двадцать шесть раз подряд преклонял колени и ходил передо мной туда и назад (л. 123а, б).

Однако художник, державший в памяти весь текст книги (включая и замечание Бабура об удивившей его тогда циничной мудрости Хосровшаха, и последующий эпизод о недостойном поведении воинов Хосровшаха при взятии Кабула (л. 127б–128а), и героический переход через перевал Заррин), наделяет здесь образ Бабура чертами милосердия и достоинства: сидящий на камне под чинаром Бабур, привстав, приветственно протягивает руки к Хосровшаху. Но главное в этой удивительно гармоничной по цвету и композиции миниатюре – умелое использование метафорических намеков, выявляющих оттенки смысла. Текст сообщает, что Бабур перешел реку и расположился под развесистым чинаром. Из всех способов выделить в композиции фигуру молодого военачальника (Бабур в это время – уже и пока еще правитель без страны, искатель

удачи) избран своеобразный прием: архетипический узел, точка схода трех координат идеального сада. Бабур сидит под чинаром на камне, из-под которого вытекает источник. Древний культурный архетип "древо – камень – царь", известный не только персидской, но и индийской изобразительной традиции со времени раннего буддизма, соотносит образ Бабура с образом Совершенного человека¹⁵.

Нам трудно сказать, осознавал ли себя Бабур в какой-либо мере обладателем *фарра*, исполнителем особого предназначения, или воплощением *инсан-и-камил*¹⁶. Скорее он относился к своей персоне проще, но стремление к истине, морали, очищению от греха, наряду с его скромностью и правдивостью, обостренное чувство справедливости и ответственности, возложенной на него бременем данной ему власти, объективно приближают Захиреддина Мухаммеда Бабура, потомка Тимура и Чингис-хана, к образу Совершенного человека. Обязанности властителя требовали от него порою жестоких и страшных мер для восстановления порядка. Однако бесстрашный воин и ловкий охотник, Бабур предпочитал бескровные победы, радуясь добровольной сдаче ему без боя Кабула и области или проявляя милосердие к провинившимся и предававшим его родичам¹⁷.

Тем более странной кажется сюжетная атрибуция одной из миниатюр нашего собрания, опубликованная С.И. Тюляевым под № 14 (инв. № 581 II), а затем повторенная в каталоге Н.К. Карповой [55; 41]. Пространная подпись под репродукцией гласит: "Избиение воинами Бабура жителей Самарканда после вторичного захвата города. Событие 1500 г." (Ил. 26). Название это было принято на основании перевода П.И. Петровым двух строк текста в верхней части листа:

"[Необыкновенная] была радость. Узбеков, как бешеных собак, убивали на улицах камнями и палками; таким образом, убили около 400–500 узбеков". Комментарий П.И. Петрова добавляет: "Говорится о расправе с узбеками после вторичного захвата Самарканда Бабуром в 1500 г." [55, с. 105].

Как мог молодой правитель Ферганы, метавшийся между своим удельным городом Ахси и наследственным владением Тимуридов, к которым он принадлежал и сам, – Самаркандом, осуществить дикую расправу над своими собственными подданными? Тем более при его отношении к бессмысленному кровопролитию? Почему воины Бабура пользовались не саблями, а камнями и палками? И почему на миниатюре, иллюстрирующей этот текст, изображение двух-трех стычек занимает лишь малую часть поля, а сама композиция соответствует скорее традиции тронных, а не батальных сцен?

Ответ на эти вопросы лежит в тексте "Бабур-наме" и комментарии к нему [28, с. 459]. Позволим себе привести фрагмент текста, соответствующий развернутому во времени содержанию миниатюрного листа.

Поговорив с беками и воинами, мы приняли такое решение: Шейбани хан взял Самарканд недавно, так что сердца жителей не привержены ему и он не привержен к ним. Если мы можем что-нибудь сделать, то надо действовать! Буде мы приставим лестницы и внезапно захватим самаркандскую крепость, то жители Самарканда пойдут за нас.<...> Если они не окажут нам поддержки, то и за узбеков не станут драться (л. 83а).

В это время я видел удивительный сон: мне приснилось, будто бы ко мне пришел досточтимый Ходжа Убайд Аллах. Я вышел ему навстречу, Ходжа вошел и сел. Перед Ходжой поставили дастархан, быть может слишком простой. По этой причине в сердце досточтимого [Ходжи] запала некоторая [обида]. Мулла Баба посмотрел в мою сторону и сделал мне знак. Я тоже знаками ответил: "Это не моя вина. Тот, кто ставил дастархан, допустил оплошность".

Ходжа понял и извинение было принято. Он встал, я вышел его проводить. В сенях этого дома он взял меня за правую или левую руку и так приподнял, что одна моя нога отделилась от земли. "Ходжа сказал по-тюркски: "Шейх дал благой совет". Именно в эти несколько дней я взял Самарканд¹⁸.

День или два спустя мы перешли из крепости Исфидук в крепость Васменд. Хотя мы уже один раз ходили в окрестности Самарканда и дали [его жителям] о себе узнать и вернулись, мы все же уповая на Аллаха, после полуденной молитвы вышли из Васменда к Самарканду с намерением [захватить] город. <...> В полночь мы достигли Пул-и Магака, на хиабане. Оттуда мы отрядили семьдесят-восемьдесят отборных йигитов, чтобы они приставили лестницы к стенкам крепости напротив Гар-и Ашикана, поднялись, вошли, двинулись на людей, поставленных у ворот Фируза, захватили ворота и послали к нам человека.

Эти йигиты приставили лестницы напротив Гар-и Ашикана, и поднялись по ним, никто не узнал об этом. Оттуда они пошли к воротам Фируза. На воротах стоял Фазил тархан, он не из [самаркандских] тарханов, а из туркестанских купцов-тарханов. Оказав в Туркестане услуги Шейбани хану, он пользовался его покровительством. Зарубив насмерть Фазил тархана и нескольких нукеров, [наши] сбили топорами замок с ворот и открыли ворота. Как раз в это время я подросел и вошел в ворота Фируза. <...>

Жители города еще спали. Лавочники, выглянув из лавок, догадались, в чем дело и возносили [благодарственные] молитвы. Через некоторое время обитатели города все узнали. Наших людей и горожан охватила необыкновенная радость и возбуждение; они убивали узбеков на улицах камнями и палками, словно бешеных собак; около четырехсот или пятисот узбеков было убито таким образом.

Войдя в ворота, я направился прямо в медресе и ханаку. По приходе туда я уселся под портиком; едва рассвело, как со всех сторон послышались громкие крики, поднялся шум. Некоторые знатные жители и лавочники, узнав о случившемся, с радостью и восторгом приходили со мной поздравиться, приносили еду и возносили за меня молитвы.

Почти сто сорок лет столичный город Самарканд принадлежал нашему дому. Неизвестно откуда взявшийся узбек, чужак и враг пришел и захватил его. Бог снова отдал нам владения, вышедшие у нас из рук – опустошенная, разграбленная область опять подчинилась нашей власти. <...>

После завоевания Самарканда, крепости Шавдара, Сугуда и ближайших туманов начали одна за другой мне покоряться. Из некоторых крепостей даруги узбеков со страха уходили, бросив их; в других крепостях [жители] выгоняли узбеков и переходили к нам, а иногда начальников крепостей хватали и крепости запирали (л. 82б-86а).

Таким образом, очевидно, что Бабур не называл узбеками жителей Самарканда. Этот этноним был для него лишь обозначением войск Шейбани-хана, которого он, отдавая должное его воинскому искусству, ненавидел как захватчика и разорителя своей земли, а также варвара, осмелившегося после захвата Герата оскорблять женщин из дома Султан Хусейна, "исправлять писания и рисунки Султан Али-и Мешхеда и художника Бехзада" (л. 206б).

Исходя из вышеизложенного, следует дать иное название миниатюре под № 14 (инв. 581 II): **"Освобождение войсками Бабура жителей Самарканда от войск Шейбани-хана. Событие 1500 г."**

Вступительная статья С.И. Тюляева к альбому миниатюр "Бабур-наме", будучи первым развернутым описанием коллекции, дает общую картину формирования могольской живописи при дворе Акбара, отмечает особенности композиционного построения живописного пространства миниатюры, а также указывает на специфические черты в трактовке некоторых исторических сюжетов. Так, он пишет, что в некоторых из миниатюр "были допущены ошибки в деталях изображаемых событий. Очевидно, что причиной этого был тот факт, что художники-индусы, собранные Акбаром с разных концов страны, часто не знали персидского языка, на котором была написана рукопись и не могли ее прочесть" [55, с. 12]. Это относится к таким расхождениям в трактовке сюжета, как изображение одиннадцатилетнего Бабура, получившего известие о смерти отца, бородатым мужчиной (эпизод 1494 г. [55, № 2]) или же изображение четырнадцатилетних отроков, двоюродных братьев Бабура, взрослыми мужчинами (событие 1502–1503 г. [55, № 17])¹⁹.

Исследования, появившиеся после этой давней публикации, показывают, что справедливо отмеченный С.И. Тюляевым факт имеет более сложную природу и ставит вопрос о типе изображения персонажей миниатюрной живописи в более широком плане. Предположение о "неграмотности" художников-индусов вряд ли приемлемо в свете этих исследований, хотя бы потому, что в распоряжении Акбара имелось достаточное число художников, не только умеющих читать, но и

подписываться на фарси, как мусульман, так и индусов. Список Британского музея OR 3714 имеет 96 миниатюр, над которыми работало более сорока художников, оставивших свои подписи в нижней части орнаментального обрамления живописного листа [29]. В коллекции П.И. Щукина, состоявшей из отдельных вырезанных из книги листов, подписей обнаружить не удалось. Возможно, они находились на утраченных полях страниц, возможно, были указаны в колофоне рукописи. В делийском списке № 50.336 содержится 378 листов, на которых помещено 144 миниатюры на 122 листах. Судя по сохранившимся подписям, над ними работало более 49 художников [44, с. 204; 13].

Кроме того, руководившие царскими китабхане мастера – Мир Сейид Али Тебризи и Абд-ас Самад из Ширази – должны были контролировать работу художников. Единственным человеком, не способным самостоятельно читать рукописи и, может быть, потому с лихвой возмещавший этот недостаток увлечением живописью и архитектурным проектированием, был главный заказчик – падишах Акбар.

Таким образом, вопрос о несоответствии возраста Бабура на изображениях реальным фактам его биографии, скорее всего, имеет другие причины. Условием, допускавшим подобную "неточность", было представление о монархе в сефевидской традиции как о гаранте мирового порядка и идеальной личности. Как воплощение *инсан-и-камил* он мог быть изображен в "оптимальном" возрасте – в расцвете сил. (Необходимо отметить, что в тронных сценах лондонского списка юный Бабур изображен соответственно своему возрасту, хотя и без индивидуальных черт (OR 3714, л. 2b, 81b [29].)

Однако неточность эта относится не только к возрасту, но и к чертам лица Бабура. В нашей серии он представлен тремя основными типами – юноши, больного или старого человека, то с изможденным, то с одутловатым лицом, но чаще – зрелого мужа со спокойными, мягкими чертами слегка удлиненного лица. Вместе с тем сходство, сопоставимое с абсолютной узнаваемостью всех портретов самого Акбара, Джahanгира, Шах-Джехана или Аурангзеба, здесь не просматривается. Это и не удивительно: с момента смерти Бабура в 1530 г. до времени создания иллюстраций к его "Запискам" проходит шестьдесят лет. Не случайно на некоторых из миниатюр нашей серии он очень похож на портреты Хумаюна с острым, почти гротескным рисунком раскосых глаз и тонкого носа на узком скуластом лице [55, № 15, 19, 23]²⁰.

Однако преобладающим остается именно тот тип лица, который воспроизведен на упомянутой С.И. Тюляевым миниатюре с эпизодом 1494 г. [55, № 2]: это узкое спокойное лицо, обрамленное бородкой [55, № 6, 14, 20, 25, 29, 31, 35]. Похожие изображения встречаются и в лондонском списке. Возможно, пропись этого портрета доверялась

одному или нескольким специалистам – обычно имена их указываются в рукописях, наряду с именами других мастеров в высокоспециализированных мастерских Акбара²¹.

Наличие этого образа позволяет предположить существование некоего портретного прототипа, возможно, созданного при жизни Бабура – в Герате или Кабуле. Х. Сулейман, публикуя миниатюры из списка OR 3714, добавил к альбому портрет молодого Бабура с книгой, писанный около 1610 г. (Британский музей, № I BM 1921–10–11–03). "В 80-е годы XVI века немало было сподвижников и людей, знавших и видевших императора Бабура, которые могли быть надежными консультантами художников и верными судьями их работ, – пишет он. – Во-вторых, не должна подлежать сомнению вероятность прижизненного портрета Бабура, так высоко ценившего искусство и покровительствовавшего ученым, поэтам, художникам и каллиграфам своей эпохи" [29, с. 26]. Если этот тезис проф. Сулеймана звучит слишком категорично, то сопоставление портрета-версии 1610 г. с изображением Бабура на миниатюре из собрания ГМВ со сценой в саду в Герате [55, № 24] все же позволяет предположить, что они восходят к общему прототипу. Учитывая, что посещение Бабуром Герата зимой 1506–1507 приходится на время расцвета бехзадской традиции в этом центре, вполне возможно, что именно там и был создан утраченный исходный портрет или набросок²².

Во всяком случае, этот портрет, как и идеальный образ Бабура-садовода или Бабура в немногочисленных тронных сценах разных списков, может рассматриваться как портрет-интерпретация, пластическая метафора, своего рода "вывод из прочитанного" – текста "Бабур-наме".

Обширная литература, посвященная могольской живописи, накопила значительный опыт в атрибуции рукописей или отдельных листов миниатюр. Датировки, в том случае если они были установлены, основываются главным образом на сведениях, почерпнутых из "подписных" работ – имени мастера на листе или в колофоне рукописи. Исследователь серии миниатюр из щукинского собрания, представляющей собой лишь фрагмент манускрипта, находится в этом отношении в достаточно сложном положении. С одной стороны, серия предстает как собрание листов из одного списка, хотя размеры иллюстраций незначительно колеблются. С другой стороны, как и в других списках из мастерских Акбара, иллюстрации к одной рукописи выполняли разные художники, хотя ни С.И. Тюляев, ни Н.К. Карпова не называют предполагаемого числа или состава мастеров, украсивших рукопись. Стилистический анализ не "выписан" ни в одной из этих работ, хотя несомненно, что все специалисты, так или иначе занимавшиеся коллекцией, именно им и руководствовались прежде всего, полагаясь на свой опыт и интуицию. Так, Н.К. Карпова, имевшая возможность сопоставить результаты своих наблюдений над

московской коллекцией с впечатлениями, полученными при непосредственном знакомстве с миниатюрами рукописей из фондов Национального музея в Дели и Британского музея в Лондоне, приходит к достаточно определенным выводам: "Стилистический анализ миниатюр к рукописи 'Бабур-наме' дает основания утверждать, что наша серия является более ранней по сравнению с двумя другими, и показывает, что в ней сильнее сказались влияние иранской живописи и среднеазиатской" [42, с. 41]²³.

Несмотря на отсутствие более определенных аргументов, хочется отчасти согласиться с выводами Н.К. Карповой. Обращает на себя внимание более плотный, чем в московской коллекции, цвет миниатюр из лондонского списка, обилие светотеневой моделировки, употребляемой не только на лицах главных персонажей, но и в изображении костюма и пейзажного фона по всему живописному полю. Д. Барррет и Б. Грей относят лондонский список к 1595–1600 гг. Датированная миниатюра из рукописи Национального музея в Дели относится к 1597–1598 гг. [6, с. 92].

Многие миниатюры московской и делийской рукописей представляются довольно близкими по композиционному строю и колористическому решению [10, с. 44/45 (вклейка); 188]. В особенности это заметно в миниатюрах, где действие разворачивается в пейзаже. Батальные, охотничьи и подобные им сцены составлены из групп пеших и конных персонажей в оранжевых, желтых, розовых, иногда – синих, зеленых или коричневых одеждах. Вместе с выразительными силуэтами разномастных коней они образуют ритмичные композиции на фоне светло-зеленого холмистого пейзажа, изредка перебиваемого сиреневатыми скалистыми "горками" или темно-зелеными кронами деревьев. Обычная для сефевидской живописи деталь пейзажа – скала-кулиса, эффектно уравнивающая асимметричную композицию, в раннемогольской живописи уходит на второй план, сокращается в размерах, намекая на условную перспективу. Часто на заднем плане, то есть у верхнего поля листа, под узкой полоской неба, этот гористый фон дополнен изображением дальнего города. У нас есть достаточные основания предполагать, что этот мотив (наряду с другими мотивами и сюжетами) пришел в миниатюру эпохи Акбара под влиянием образцов европейской живописи или гравюры²⁴.

Нам представляется, что появление исторических хроник в эпоху Акбара, вместе с уже отмеченным исследователями влиянием европейской живописи, сыграло существенную роль в формировании пейзажа в могольской миниатюре (а затем и живописи *пахари*) именно благодаря тексту "Бабур-наме". Ни в одном другом сочинении нет таких пространных описаний жизни под открытым небом, проведенной в боях, походах, на охотничьих привалах или в садах. Жизнь в седле заставляет иначе воспринимать пространства, увеличивая рост и шире открывая горизонт.

И несмотря на сохранение формальных принципов в построении листа с вертикально расположенными планами, пейзаж "Бабур-наме" обретает новые измерения, наполняется внутренним движением и воздухом. Цельность этого мироощущения с максимальной полнотой выражена в серии миниатюр московской коллекции.

Такое внимание к пейзажу в миниатюре акбаровской эпохи объясняется не только содержанием литературного текста, но и освоением новой художественной формы: упоением открывшимися возможностями, подсказанными самим автором "Бабур-наме".

Возможно, свою роль сыграли здесь и философские настроения эпохи, в частности, отмеченное О.И. Галеркиной пантеистическое по своей направленности восприятие природы в суфийской традиции: "В миниатюре пантеизм нашел отражение в трактовке своеобразных 'гротескных тел' – 'одушевленных скал', имеющих форму профилей живых существ", – пишет она, ссылаясь, между прочим, на миниатюру из нашей серии [32, с. 108; 55, № 15]. Однако подобная традиция была достаточно известна и в персидской живописи, причем в наиболее декоративном варианте, например в иллюстрациях к "Шах-наме" сефевидского времени.

Затронутые в этой статье темы требуют более тщательного исследования. Только вопрос о "портретных" изображениях в миниатюрах "Бабур-наме" поднимает за собой целый ряд проблем. В частности, отмеченное исследователями внимание Рембрандта к миниатюре могольской школы далеко не случайно. При рассматривании через лупу или фотографировании даже с незначительным увеличением живопись лиц лучших из иллюстраций "Бабур-наме" поражает богатством валеров и выразительностью мимики. Возможно, серьезный стилистический анализ с применением достаточно точных методов позволит приписать некоторые из листов нашего собрания известным мастерам эпохи Акбара. Многие могут проясниться при сопоставлении миниатюр щукинской коллекции с зарубежными материалами. Книга Бабура еще не прочитана до конца.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Так, анализ инвентарных книг музея позволил выявить, что миниатюры из рукописи "Бабур-наме" поступали в музей неоднократно: в 1919 г. – 30 листов, в 1924 – 18 листов и в 1934 – 10 листов из Музея народоведения (одна из миниатюр, по всей вероятности, лист работы Бальчанда, был ошибочно включен в состав этого кодекса). Н.В. Сазоновой было обнаружено также, что только 46 из 57 листов серии "Бабур-наме" имеют пометы с номерами музея П.И. Щукина [52, с. 10–11]. В описании коллекции самим

- П.И. Щукиным и Б.П. Денике указано только 48 миниатюр [60, с. 6; 36, с. 165].
- ² В дальнейшем все цитаты текста "Бабур-наме" приводятся по этому изданию с указанием номера листа оригинальной рукописи или его оборота [28].
- ³ В настоящее время, как отмечает Н.К. Карпова, известно около 500 листов иллюстраций из 13 списков "Бабур-наме", рассеянных по многим музеям и частным коллекциям [33, с. 21]. Своей цельностью и объемом выделяются списки, хранящиеся в собраниях Национального музея в Дели, Британского музея в Лондоне, а также миниатюры московской коллекции из собрания П.И. Щукина, ныне хранящейся в музее Востока [13; 29; 55]. Исторические хроники сразу же занимают центральное место в kitabxane Акбара, продолжившего дело, начатое его дедом, во многом близком ему и по темпераменту, и по отношению к своим монаршим обязанностям [1; 2; 7]. В мастерских Акбара в Агре, Фатехпур-Сикри, а также в Лахоре и Дели иллюстрировались жизнеописание Чингиз-хана – "Чингиз-наме" и "Тарих-и хандан-и Тимур-рийа" – "История дома Тимура" (около 1584 г. Рукопись в библиотеке: Khudalabaksh Public Library, Patna, no. 107), равно как переводы и переложения "Шах-наме", "Махабхараты", "Рамаяны", "Харивамша-пураны", наряду с оригинальной персидской поэзией и трактатами [7, с. 99].
- ⁴ Перевод был сделан Абдур-рахим Ханом, наместником Мультана при Акбаре. Н.К. Карпова справедливо отмечает особое место Абдуррахима в политической и культурной жизни могольской эпохи – широко образованный и влиятельный сановник, управитель северо-западных областей, Мультана, он был близок кругам, ориентированным на связи с Персией и Мавераннахром, в том числе суфийскому ордену Накшбандийа [41, с. 98].
- ⁵ Из доклада Ф.И. Абдуллаевой на конференции "Культурное наследие Ирана на пороге XXI века" (Москва, 15–16 февраля 2001 г.) [20, с. 7–8].
- ⁶ В действительности миниатюры, названные П.И. Щукиным акварелями, писаны темперой на лощеной бумаге.
- ⁷ Впрочем, здесь и собирательские интересы их тоже совпадали – достаточно сравнить оставленные ими публикации каталогов [45; 61]. В коллекции А.В. Морозова насчитывалось 156 миниатюр [49]. Почти одновременно П.И. Щукин строит Музей русских древностей на Малой Грузинской (архитекторы Б. Фрейденберг, 1892–1895, А.Э. Эрихсон, 1898), а А.В. Морозов перестраивает для коллекций двусветный зал-кабинет по "готическому" проекту Ф.О. Шехтеля в 1895 г. в особняке во Введенском переулке [30, с. 209, 288; 43, с. 34–35, 39].
- ⁸ "Это был единственный в своем роде случай, – пишет известный исследователь русской художественной жизни о выставке 1896 года, – когда в непосредственном соседстве можно было видеть народные балаганы и спектакли труппы Малого театра, выступления русских "вопленниц" и концерты оперной и симфонической классики, первые опыты "синематографа" и гастрольные заезжих "этуалей" кабаре. Также поблизости экспонировалось народное кустарное творчество и профессиональное изобразительное искусство" [54, с. 17]. О масштабе культурной программы Нижегородской выставки можно

- судить по объему экспозиций Академии художеств и Товарищества передвижных выставок – 325 и 230 работ соответственно, хотя Г.Ю. Стернин, вслед за критикой того времени, достаточно скептически оценивает состав экспозиции. В то же время Е.А. Борисова отмечает значение Нижегородской выставки для развития всех областей русской культуры рубежа веков [30, с. 262–267].
- ⁹ До нашего времени дошли и другие произведения Бабура [26; 27].
- ¹⁰ Два наиболее полно сохранившихся списка "Бабур-наме" – OR 3714 из собрания Британского музея в Лондоне, опубликованный в Ташкенте [29], и манускрипт из Национального музея в Дели [50].
- ¹¹ О.И. Галеркина приводит наблюдения о подобной практике иллюстрирования рукописей: "...Переписка совершалась много быстрее иллюстрирования. Каллиграф, заканчивая список, переходил к следующему, а манускрипт годами лежал на очереди к художнику. Этим, в частности, объясняется большое число незаконченных (без иллюстраций) рукописей, скопившихся к моменту падения Герата. Автору данной статьи удалось выявить для одного только Султана Али ал-Мешхеда еще восемь списков, созданных между 1492 и 1515 гг. в Герате, но проиллюстрированных в Мавераннахре в середине XVI в." [32, с. 109, см. также 40].
- ¹² Об этом упоминает и Кази-Ахмад [39, с. 185].
- ¹³ Традиции мемуаристики Бабура были продолжены в описаниях деяний самого Акбара – "А'ин Акбари" и "Акбар-наме", составленных не им самим, но придворным хронистом Абу-л-Фазлом. "Несомненно, – пишет М. Брэнд, – труды, написанные в 1560-х и даже ранее, составляли значительную часть коллекции Акбара в Фатехпур-Сикри, и некоторые из его замыслов того времени, в особенности создание исторических рукописей, принесли свои плоды только после 1585 г. Это стремление определить и показать место Акбара как в истории династии Тимуридов, так и в мировой истории неким образом породило иллюстрированные версии 'Акбар-наме' Абу-л-Фазла ок. 1590 и 1604, мемуаров Бабура около 1589, 1591, 1593 и 1597-98 гг., а также 'Чингиз-наме', ...завершенного в 1596 г." [7, с. 99]. Здесь же М. Брэнд указывает и на особую роль европейского искусства в формировании изобразительных принципов могольской живописи. [7, с. 107].
- ¹⁴ Любопытно, что этот же сюжет в списке из Национального музея в Дели [13, ил. XI] явно следует миниатюре из нашего собрания, однако он утрачивает торжественную стройность симметричной композиции нашей миниатюры, отчего она приобретает более "бытовой" характер.
- ¹⁵ Построение миниатюрного листа здесь графически выражает отмеченную Ш. Шукуровым связь этих мотивов, "уходящих своими истоками в ближневосточную гностику, и в частности в раннехристианские источники.<...> Традиционная для христианского, а позднее и мусульманского мира триада: Древо Жизни – Адам – Садовник – сохраняет свою значимость и актуальность и в изобразительном искусстве средневекового Ирана. Для того, чтобы осознать существование глубоких концептуальных соответствий и связей этой триады с изобразительными мотивами в иранской средневековой мини-

атюре, существенна семантическая трансформация образа совершенного Человека от первочеловека Адама до царя" [58, с. 226, см. также 18, с. 25, 122; 56, с. 208]. Любопытно, что в проектной и политической деятельности самого Акбара нашли отражение те же представления о космической вертикали, проходящей через тело монарха. В его проекте тронного места над центральной колонной Диван-и Кхаса в Фатехпур-Сикри отчетливо выражен этот устойчивый архетип пространственного восприятия [31, с. 80–83; 9, с. 86–88; ил. 6.2 А–Е].

- ¹⁶ Правитель, считающийся в суфийской традиции *инсан-и камил* – Совершенным человеком, является носителем особой силы *фарра* (от др. перс. *хварна*), обычно передающегося в изображениях ореолом у головы.
- ¹⁷ Интересно, что рассказ о своей победе при Панипате Бабур передоверяет придворному хронисту, не поскупившемуся на описания кровавых эпизодов, – документ полностью цитируется в тексте "Бабур-наме" (л. 316а–324б, события года 933 /1526–1527). "Так как из грамоты о победе становится ясно известно качество рати ислама и количество войска нечестивых, расположение и строй рядов и сражение мусульман с неверными, то эта победная грамота, составленная Шейх Зайном, записана здесь без сокращений и добавлений" (л. 316а). "Писано двадцать пятого числа месяца джумады второй года девятьсот тридцать третьего" (л. 324б).
- ¹⁸ См. о шейхе ордена Накшбандийа ходже 'Убайдаллахе Ахраре (1404–1490) в статье С.Н. Воробьевой "Нимбы в могольской миниатюре" настоящего сборника.
- ¹⁹ Среди такого рода неточностей встречается и любопытное, часто повторяющееся с вариациями, изображение ворот в крепости Агры: портал с двух сторон охраняют фигуры слонов с восседающими на них воинами. Иногда хоботы их опущены, иногда сплетаются на фоне арки. В иллюстрациях к "Бабур-наме" в нашем собрании эта деталь представлена на миниатюре, изображающей Бабура, влетающего на вздыбленном коне в только что захваченный город (№ 1543 II) [55, ил. 35]. Между тем во дворце Ибрахима Лоди, побежденного Бабуром, такой детали быть не могло: скульптуры слонов со всадниками – героями-раджпутами Джаймалой и Фатхой, сражавшимися против Акбара в битве у Читтора, были поставлены по приказу Акбара в память об их подвиге в 1568 г., а в середине 17 в. разрушены Аурангзебом. Сказанное подтверждает еще раз, что историческая достоверность понималась художниками могольской эпохи весьма условно, а вкусовая избирательность, любовь к выразительной детали явно преобладали в трактовке сюжета.
- ²⁰ См. "портреты" работы Абд-ус Самада из Британского музея (ок. 1570) "Princes from the House of Timur" [10, с. 20/21, вклейка]; см. также: [8, с. 119; 4, Taf. 1–3; 15, p. 40–41, No 7.156, ill. XIV].
- ²¹ Так, в миниатюре "Рождение Газан хана" из "Чингиз-наме" 1596 г. указано, что рисунок выполнен Басаваном, живопись – Бхимом Гуджарати, а лица писал Дхарм Дас [10, с. 108]; иллюстрация к "Акбар-наме" (ок. 1600 г.) выполнена Бхурой, лица – Басаваном [5, ил. 20].

- ²² Известные портреты Султана Хусейна Байкары, Тимурида и правителя Герата, скончавшегося во время похода против Шейбани-хана в 1506 г., и Шейбани-хана, захватившего Герат в 1507 г., принадлежат кисти Камалетдина Бехзада (соответственно 1490-е и 1507 гг.). Степень сходства с оригиналом определяется в параметрах понимания термина "сурат-и шабих": "На многих изображениях конкретных персонажей, выполненных с явным намерением передать их конкретные черты, появляются характерные надписи – *сурат-и шабих* ('подобный образ') или просто *шабих* ('подобие') с последующим указанием имени изображаемого. Даже если художники останавливаются только на слове *сурат* ('образ'), очевидно, что смысловой контекст этого термина не предполагает обязательной ассоциации с европейским понятием 'портрет'. Предлагаемое же мусульманскими художниками понятие 'подобный образ' (*сурат-и шабих*) отчетливо отражает общую тенденцию искусства – переход к катафатическому методу представления персонажей (*ташбих*). Художники 15 в. и, в особенности, всего последующего времени твердо осознавали, что изображаемый ими образ (*сурат*) построен по принципу подобия (*ташбих*), и, соответственно, такой образ получает свое обозначение – *шабих*, т.е. 'подобие'" [57, с. 15–216].
- ²³ Вместе с тем необходимо отметить, что временной промежуток от перевода "Бабур-наме" до последних иллюстраций к манускрипту представляется менее значимым, чем стилистический "разброс", потенциально возможный из-за большого числа работавших над иллюстрациями мастеров.
- ²⁴ См., например, многочисленные сюжеты с изображением Девы Марии, христианских святых, а также "античные" мотивы в миниатюре конца 16 – начала 17 в. при дворе Акбара и Джахангира [7, с. 99].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Abu-l-Fazl ibn Mubarak. The A'in-i-Akbari. Vol. I, transl. into English by H. Blochman, vols. II-III, transl. by H.S. Jarret. Calcutta, 1873-1894; 2-nd ed., Calcutta, 1939-1949.
2. Abu-l-Fazl ibn Mubarak. The Akbarnamah. Transl. from the Persian by H. Beveridge. Vols. 1-3. Calcutta, 1897-1910; 2-nd ed. 1903-1921.
3. Agra. Fully Illustrated with Photos & Map. Delhi, б. г.
4. Anand M.R., Goetz H. Indische Miniaturen. Dresden, 1967.
5. Archer W.G. Indian Miniatures. Greenwich, 1960.
6. Barret D., Gray B. La peinture Indienne. Texte de Douglas Barret et Basil Gray, Conservateur et ancien conservateur des Antiques orientales au British museum. Skira, Paris-Geneve, 1978.
7. Brand M. The City as an Artistic Center. – Marg (Akbar and Fatehpur-Sikri), vol. XXXVIII, No. 2, p. 94-120, б. г.
8. Kühnel E. Miniaturmalerei im Islamischen Orient. Berlin, 1922.
9. Lawrence Bruce B. The City as an Intellectual Center. – Marg (Akbar and Fatehpur-Sikri), vol. XXXVIII, No. 2, p. 83-92, б. г.
10. Marg, Vol. XI, N. 3, June 1958.
11. Memoires de Baber (Zahid-ed-din Mohammed), fondateur de la dynastie mongole dans l'Hindostan. Traduit pour la premiere fois sur le texte djagatai par A. Pavet de Courteille, professeur au College de France. P., 1871.
12. Memoirs of Zehir-ed-din Muhammed Baber, Emperor of Hindustan, written by himself in the Jaghatai Turki, and translated, partly by the Late John Leiden, Esq., M.D., partly by William Erskine L., 1826.
13. Randhava M.S. Painting of the Babur-Nama. New-Delhi, 1983.
14. Sheptunova I. The Book of Babur in the Moscow Collection. – Papers for the Proceedings of the Seminar at Indian Council of Historical Research. New Delhi, 2001 (at print).
15. Stchoukine I. Les miniatures indiennes de l'époque des Grands Moghols au Musée du Louvre. Paris, 1929.
16. The Babar-nama. Transl. by A.S. Beveridge. Leiden, 1905.
17. Tulaev S.I. Minitures from a 16th Century Manuscript – "Babur-Namah". – Marg, vol. XI, No 3, 1958, p. 45-52.
18. Widengren G. Mesopotamian Elements in Manichaeism (King and Saviour II). – Studies in Manichaeism, Mandaeism and Syrian-Gnostic Religion. Uppsala-Leipzig, 1946.
19. Widengren G. The King and the Tree of Life in Ancient Near Eastern Religion. Uppsala-Wiesbaden, 1951.
20. Абдуллаева Ф.И. Симбиоз живописных школ книжной миниатюры в рукописи из персидской коллекции Санкт-Петербургского университета. –

- Культурное наследие Ирана на пороге XXI века. Материалы международной конференции по фундаментальным проблемам иранистики. М., 2001. с. 7–8.
21. Абу Рейхан Бируни. Индия. Перевод А. Халидова, Ю. Завадовского; комментарии В. Эрмана, А. Халидова. М., 1995 (Репринт. изд. 1963).
 22. Антонова К.А. Очерки общественных отношений и политического строя могольской Индии времен Акбара. М., 1952.
 23. Ашрафи М.М. Персидско-таджикская поэзия в миниатюрах XIV–XVII вв. из собраний СССР. Душанбе, 1974.
 24. Бабур-наме мусум нэ тузук-и бабури. Бомбей, 1890–1895.
 25. Бабер-намэ или записки султана Бабера (на джагатайском языке). Публикация Н.И. Ильминского. Казань, 1857.
 26. Бабур, Захиреддин Мухаммед. Трактат об 'Арузе. Факсимиле рукописи. М., 1972.
 27. Бабур. Лирика. Перевод с узбекского Л. Пеньковского. Предисловие Е.Э. Бертельса. М., 1957.
 28. Бабур-наме. Записки Бабура. Перевод М. Салье. Предисловие С.А. Азимджановой. Ташкент, 1958.
 29. Бобирнома расмлари (Миниатюры к "Бабур-наме"). Составитель альбома и автор предисловия доктор филологических наук, профессор Хамид Сулейман. Ташкент, 1970.
 30. Борисова Е.А. Русская архитектура второй половины XIX века. М., 1979.
 31. Вистара. Архитектура Индии. Каталог выставки. Фестиваль Индии в СССР. Москва, 1988. М., 1988.
 32. Галеркина О.И. Среднеазиатско-индийские связи в миниатюре XVI – начала XVII в. – Культура и искусство народов Средней Азии в древности и средневековье. М., 1979.
 33. Ганевская Э.В., Карпова Н.К. Искусство Индии. М., 1992.
 34. Гийасаддин 'Али. Дневник похода Тимура в Индию. Перевод с персидского, предисловие и примечания А.А. Семенова. М., 1958.
 35. Голос минувшего, 1913, № 1, с. 279–281.
 36. Денике Б.П. Искусство Востока. Казань, 1923.
 37. Додхудоева Л.Н. Поэмы Низами в средневековой миниатюрной живописи. М., 1985.
 38. Золотое руно, 1908, № 3–4, с. 38.
 39. Кази-Ахмед. Трактат о каллиграфрах и художниках. 1596–97 /1005. Введение, перевод и комментарии проф. Б.Н. Заходера. М.-Л., 1947.
 40. Казиев А.Ю. Художественное оформление азербайджанской рукописной книги XIII–XVII веков. М., 1977.

41. Карпова Н.К. Индийская миниатюра в собрании ГМИНВ. – Научные сообщения. ГМИНВ. Вып. VIII. М., 1975, с. 82–135.
42. Карпова Н.К. Некоторые вопросы исследования коллекции индийской миниатюры в собрании ГМИНВ. – Сообщения. ГМИНВ. Вып. I. М., 1969, с. 38–46.
43. Кириченко Е.И. Федор Шехтель. М., 1973.
44. Классическое искусство Индии с 3000 г. до н.э. до XIX в. н.э. Фестиваль Индии в СССР. Каталог. Ленинград, 1987.
45. Морозов А.В. Каталог моего собрания русских гравированных и литографированных портретов. М., 1912–1913.
46. Назарли М.Д. Исторический контекст книжной иллюстрации. – Проблемы интерпретации памятников культуры Востока. М., 1991, с. 174–189.
47. Назарли М.Д. Космогония и Творение в сефевидской живописи XVI в. – Восток / Oriens, 1993, № 1, с. 83–98.
48. Певзнер С.Б. Миниатюры "Бабур-наме". – Современный Восток, 1960, № 7.
49. Полунина Н., Фролов А. Коллекционеры старой Москвы. Иллюстрированный биографический словарь. М., 1997.
50. Рандхава Эм. Эс. Бабар-нама кэ рангчитра. Дилли, 1983 (на яз. хинди).
51. Румянцева О.В. Государственный музей Востока. Краткий обзор коллекций. М., 1993.
52. Сазонова Н.В. Коллекция П.И. Щукина (1853–1912) – Московские коллекционеры произведений искусства Востока. Москва, 1997, с. 8–25.
53. Семенов Л. С. Хронология путешествия Афанасия Никитина. – Хожение за три моря Афанасия Никитина. Под ред. Я.С. Лурье. Л., 1986, с. 88–107.
54. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М., 1970.
55. Тюляев С.И. Миниатюры рукописи "Бабур-намэ". М., 1960. / Tulayev S.I. Miniatures of Babur Nama. Moscow, 1960.
56. Шептунова И.И. Закладка садов Бабуром как аналог космогонического акта. – Искусствознание. 1/01. М., 2001, с. 199–208.
57. Шукуров Ш.М. Искусство и тайна. М., 1999.
58. Шукуров Ш.М. Искусство средневекового Ирана. М., Наука, 1989.
59. Щукин П.И. Воспоминания. Из истории меценатства в России. С предисловием и под ред. С.О. Шмидта. Сост. Н.В. Горбушина. М., 1997.
60. Щукин П.И. Персидские вещи Щукинского собрания с 32 фототипиями. М., Тов. тип. А.М. Мамонтова, 1907.
61. Щукин П.И. Русские портреты П.И. Щукина в Москве. Вып. 1–4, М., 1900–1903.

И.И. ШЕПТУНОВА

К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ МИНИАТЮРЫ МОГОЛЬСКОЙ ШКОЛЫ В СОБРАНИИ ГМВ

В числе миниатюр, хранящихся в фонде Южной Азии ГМВ, находится двусторонний лист достаточно большого формата (40 x 26 см), включающий сюжетную живописную миниатюру (Ил. 27), образец персидской каллиграфии на обороте, дополненный графическими изображениями Иоанна Крестителя и Св. Елены (Ил. 28), и художественно оформленные поля – *хашийя* (Ил. 29, 30).

Этот экспонат (инв. № 587 II), поступивший в музей из Государственного исторического музея в 1919 г. и ранее принадлежавший Музею П.И. Щукина¹, был многократно опубликован. Первая публикация этого памятника принадлежит П.И. Щукину [56, с. 38–40]. В ней он сообщает, что лист был закуплен им у московского коллекционера А.А. Брокера и упомянут как "крайне интересный" в работе известного исследователя и собирателя восточной миниатюры Ф.Р. Мартина в 1899 г. [17, с. 41].

П.И. Щукин, вслед за Ф.Р. Мартином, датировал этот лист 1521–1522 г. на основании даты, указанной в подписи каллиграфа Мир Али, которая была прочитана как 928 г. хиджры. В публикации П.И. Щукина дано краткое описание экспоната, включающее и перевод каллиграфии *кита*². Так как в позднейших работах такого рода описание отсутствует, а книга П.И. Щукина стала библиографической редкостью, считаем необходимым полностью воспроизвести текст этого описания:

"...Цветными клеевыми красками и золотомъ изображена сцена двухъ борющихся мушнъ въ присутствіи несколькихъ лицъ. Рисунокъ окруженъ бордюромъ желтаго цвета, по которому написаны золотомъ китайскія лентообразныя тучи, личины, птицы и ветки съ цветами и листьями; разноцветными клеевыми красками написаны разныя птицы.

Въ рисунке на небе тоже изображены несколько китайскихъ лентообразныхъ тучъ, а въ арке надъ дверью китайскій драконъ съ такими же тучами. Исполнение рисунка очень тонкое и, какъ видно, сделано подъ влияніемъ китайскаго стиля.

На другой стороне листа, тоже въ рамке, черной краской сделана персидская надпись.

(Направо):

(Начало и несколько стиховъ безъ связи изъ газели Хафиза.)

На разсвете соловей разсказывалъ восточному ветерку:

«Что причинила мне любовь къ красоте розы! Я на чужихъ впредь не буду жаловаться, потому что все, что мне причинено, причинила эта подруга'. (Восточный ветерокъ) сорвалъ покрывало ея розы съ кудрей гяцинта (ошибка вместо 'и кудри ея гяцинта'), распустилъ завязки платья распупка.

Беднякъ (= смиренный) Миръ-Али. 928 (= 1521 г. Можетъ быть Миръ-Али Эмадъ, знаменитый каллиграфъ.)

(Налево: изъ Бустана Саади):

'Я слышалъ, что блаженный Джемшидъ написалъ на камне у источника: 'У этого источника многіе дышали (или: разговаривали) подобно намъ; (но они) ушли (съ этого света) съ техъ поръ, какъ закрыли глаза'.

Беднякъ Миръ-Али. (NB. Почеркъ насталикъ.)

Надписи сделаны на белыхъ китайскихъ лентообразныхъ тучахъ. Тучи на золотомъ фоне, съ написанными на немъ разноцветными красками ветками съ листьями и цветами и съ сидящими на веткахъ птицами.

Въ верхней и нижней части листа наклеены две старинныя европейскія гравюры; одна, изображающая св. Елену, съ надписью: 'Sancta Helena', другая изображаетъ св. Иоанна Крестителя, съ надписями: 'S.Ioannes Baptista' и 'Ecce ag. Dei'.

На бордюре желтаго цвета золотомъ написаны деревья, кусты, холмы, а разноцветными красками дикари.

Вышина листа – 40 с./м., ширина – 26 с./м.

Листъ купленъ въ Москве у Андрея Афанасьевича Брокера» [56, с. 38-40].

Одним изъ достоинствъ этой публикации является полнота ее воспроизведения: отсняты обе стороны листа с обрамлением, при этом указан его максимальный размер.

Затем этот лист был представлен на выставке мусульманского искусства в Мюнхене в 1910 г., и сюжетная миниатюра – без обрамления – была опубликована в ее каталоге [11, ил. 973], над которым, в частности, работал Эрнст Кюнель³. Через десять лет после этого Э. Кюнель вновь публикует эту миниатюру с кратким комментарием [15, ил. 102, с. 64]. В это время миниатюра уже находится в музее Ars Asiatica, и Б.П. Денике включает ее описание в свою монографию [33, с. 165–166].

Во всех названных трудах миниатюра считалась принадлежащей мастеру Бальджиду (Baljid), что следовало из чтения надписи на камне у корней чинара – "amal-e bāljid (исполнено Бальджидом /работа Бальджида)".

Однако уже в 1947 С.И. Тюляев предлагает другое чтение имени художника – "Бальчанд", (amal-e bāljid /amal-e bālčand) (Ил. 30)⁴, приписывая ее тем самым известному мастеру эпохи Джахангира [50, с. 57]. Эта атрибуция повторяется (под вопросом) в публикации С.И. Тюляева 1956 г., в которой дана краткая, но достаточно точная характеристика миниатюры. Приводим этот текст полностью:

"Уникальна подписная миниатюра художника Бальджида (Бальчанда (?). В этом образце ранней, еще не вполне оформившейся могольской школы заметно сильное влияние сефевидской и тимуридской миниатюры, в частности в деталях – манеры письма знаменитого художника Бехзада из Герата. Сюжет заимствован у персидского поэта Саади.

На обороте листа наклеен монтаж с европейскими гравюрами и образцом каллиграфии, около которого дата 1531–1532 годы н.э. На полях изображены сцены из жизни лесных людей.

Возможно, что миниатюра Бальджида позже этой даты и что тогда сюжет ее относится к пребыванию второго Могола Хумаюна в 1544 году у шаха Тахмаспа" [53, с. 11].

Необходимо отметить, что в подписи под репродукцией миниатюры, воспроизведенной здесь вместе с полями *хашийя*, С.И. Тюляев сохраняет прежнюю атрибуцию: "Миниатюра. Сцена борьбы акробатов при дворе. Подпись: 'Работа Бальджида'. XVI век".

Последняя по времени интерпретация миниатюры относится к 1975 г. Она опубликована в каталоге Н.К. Карповой "Индийская миниатюра в собрании ГМИНВ", где под № 58 дается аннотация миниатюры и оборота листа (без упоминания полей *хашийя*):

"Бальчанд.

Сцена борьбы акробатов. Миниатюра к 'Гулистану' Са'ади (глава I, рассказ 27). Конец XVI – начало XVII в. На камне у корней платана подпись на персидском языке: 'сделал Бальчанд'. На обороте образец каллиграфии на персидском языке, с подписью: 'Мир Али' и датой '938' /1531–1532 гг. и две гравюры с изображениями Иоанна Крестителя и святой Елены.

Поступило в 1919 г. из ГИМ (из собрания П.И. Щукина).

16,7 x 27, 587 II" [40, с. 117].

Заметим, что, в отличие от Ф.Р. Мартина, Н.К. Карпова читает дату в подписи Мир Али как 938 (1532)⁵. Здесь она следует чтению С.И. Тюляева, хотя и не останавливается на его предположении касательно датировки сюжетной миниатюры 1544 годом. Приняв гипотезу об авторстве Бальчанда, Н.К. Карпова передвигает время создания миниатюры на рубеж 16–17 вв.: "Произведением сложившейся могольской школы является миниатюра 'Борьба акробатов' Бальчанда (кат. № 58), одного из ведущих художников эпохи Джахангира (правил 1605–1627). В эту эпоху еще создавались отдельные миниатюры на сюжеты из персидской поэзии, хотя уже с эпохи Акбара они не пользовались большой популярностью" [40, с. 87]⁶.

Эти же характеристики сохраняются и в путеводителе ГМИНВ "Искусство Индии", хотя здесь эта миниатюра названа произведением **ранней** могольской школы (то есть до правления Джахангира) [32, с. 20, ил. 9–10].

Уже из этого перечня разнообразных описаний, интерпретаций и суждений о времени, месте и авторстве разных частей экспоната видно, что атрибуция его еще далека от определенности. Единственным бесспорным фактом остается авторство дважды расписавшегося каллиграфа Мир Али, прославленного в свое время и дошедшего до нас во множестве своих творений [38, с. 131–137]. Удивительно, что ни у кого не возникло при этом сомнений в принадлежности листа могольской школе – возможно, с легкой руки Э. Кюнеля: публикация миниатюры из собрания П.И. Щукина открывает раздел индийской живописи, хотя сам собиратель относил ее к разряду персидских вещей [15, ил. 102].

Для того чтобы приблизиться к решению этой задачи, целесообразно точно представить себе структуру экспоната № 587 II. Лист состоит из 7 компонентов, наклеенных на основу: миниатюра со сценой борьбы (1), два фрагмента каллиграфии Мир Али (2–3), дополненных двумя гравюрами европейского происхождения (4–5); с лицевой и оборотной стороны имеется роспись полей хашия (6–7). Такой состав листа характерен для альбомов *муракка*, включавших образцы живописи и/или каллиграфии, сообразно вкусу собирателей, большею частью ценителей искусства из придворных кругов. Естественно, что со временем листы муракка могли быть разрозненны или частично утрачены. Некоторые части их, как и отдельные листы из некогда тематически цельных манускриптов, могли позднее включаться в новые альбомы.

Большинство исследователей, знакомых с экспонатом из коллекции П.И. Щукина, писали о миниатюре с сюжетом из "Гулистана" Са'ади, оставляя без внимания и ее оборот, и обрамление. Ни у С.И. Тюляева, ни у Н.К. Карповой нет никаких упоминаний о вышедшей в 1960 г. в Праге книге проф. Любора Гаека, посвященной могольской живописи [12]. Между тем, эта работа, включающая совсем небольшое число памятников, чрезвычайно интересна и по своему содержанию, и по способу представления художественного материала. Стремясь продемонстрировать особенности живописной техники, Л. Гаек дает увеличенные фрагменты миниатюр, по которым можно судить о манере письма и уровне мастерства каждого из живописцев или иллюминаторов. Последнее особенно ценно: живопись хашия показана в том же объеме, что и главные сюжеты центральных миниатюр. Тонкость моделировки лица, выразительность мимики и жеста в полной мере обнаруживаются только при таком увеличении. Это убеждает в том, что рассматривание миниатюр ценителем-заказчиком в книге или альбоме требовало не только гедонистической погруженности и уединения, но и использования специальных оптических приборов – сами же каллиграфы и художники сефевидской эпохи нередко изображаются в очках.

Среди приведенных Л. Гаеком миниатюр обращают на себя внимание несколько листов из муракка Джахангира – это два листа с оборотом из музея Напрстково в Праге [12, ил. 8–9 и 10] и листы из так называемого "Муракка Гюльшан", принадлежавшие Библиотеке Шаха в Тегеране [12, ил. 21, 22, 23, 24, 31, 32]. Чрезвычайно ценными представляются и сведения, собранные проф. Л. Гаеком, о фрагментах альбома Джахангира в разных коллекциях. Большая часть из 120 листов альбома, а именно 88, хранится ныне в Археологическом музее в Тегеране и известна как альбом Гюльшан; 8 листов принадлежали Библиотеке Шаха и в 1956 г. были представлены в Праге. В берлинском собрании Государственной библиотеки хранится еще 21 лист из того же альбома, из числа вывезенных в 1861 г. в Европу прусским посланником (несколько миниатюр находятся в других европейских собраниях)⁷. Тегеранское собрание из Археологического музея было частично выставлено в Лондоне в 1931 г. [5; 9].

При сравнении экспоната № 587 II из московской коллекции с опубликованными проф. Л. Гаеком листами из муракка Джахангира обращает на себя внимание прежде всего близость их размеров: листы из альбома Джахангира имеют формат 420x265 мм, П.И. Щукин дает для своего листа размеры 40x26 см (возможно, лист из Щукинского собрания был слегка подрезан по краям). Однако сходство нашего памятника с известным муракка на этом не кончается. Достаточно сказать, что листы этого альбома представляли собой работу известных мастеров времени Джахангира: Ага Реза, Устад Мансур, Фаррук Бек, Бишнудас, Абуль Хасан, Манохар писали сюжетные миниатюры, на обороте которых наклеивались каллиграфические страницы, причем три четверти их принадлежали каламу Мир Али, остальные исполняли Султан Али Мешхеди, Абдур-Рахим, Мухаммад Хусейн и др. [4; 12, с. 82–83]. Как и в нашем памятнике, поля хашия были оформлены единообразно: сюжетные миниатюры обрамлялись широкой полосой золотой росписи с изображением ветвей райского сада, тактично дополненными цветными изображениями птиц; каллиграфические листы имели обрамление, где среди золотых ветвей помещались разнообразные сюжетные сценки (у Л. Гаека приведены увеличенные изображения сокольников, всадников, влюбленного под балконом, астролога, муллы с Кораном, точильщика, охотника с луком и т.д.) [12, ил. V–VII, 16–20, 27–30]⁸. В нашем памятнике, как было уже сказано выше, такого рода изображения со сценами жизни "лесных людей" окружают каллиграфию Мир Али, причем подобные же фигуры в одеждах из листьев встречаются в "этнографических" миниатюрах могольской школы 17 в. [35, ил. 53].

Многие листы из альбома Джахангира были дополнены вклейками европейских гравюр, иногда – копиями изображений Мадонны с младенцем, на полях встречаются рисунки с "античными" или "христианскими"

мотивами. Все эти признаки полностью применимы и к листу из Щукинско-го собрания. Общий стиль оформления и формат листа позволяют отнести экспонат № 587 II к числу листов одного из альбомов Джахангира, выполненных в первой четверти 17 в. Уместно привести здесь замечание проф. Гаека по поводу публикуемых им миниатюр: "Два листа из музея Напрштек (Напрстково) в Праге не были до сих пор опубликованы, мы репродуцируем их с деталями бордюра. На них рукой Джахангира написано, что над альбомом работали в 1608–1614 гг. и что он был составлен, вероятно, после других художников, Бальчандом и Говардханом. Несколько вклеенных миниатюр, возможно, старше и датируются временем Акбара" [12, с. 82]⁹.

Таким образом, если мы примем во внимание стилистическое сходство в оформлении листа из коллекции П.И. Щукина и разрозненного "Муракка-и-Гульшан", то можно датировать, по меньшей мере, две части памятника: это время создания каллиграфии Мир Али (которое читается как 938 или 928 г. хиджры, то есть 1531 или 1521) и дата оформления альбома – росписи полей хашия золотом и цветной темперой около 1609–1614 гг. Во всяком случае, роспись полей нашего памятника, безусловно, относится к ряду произведений могольской школы начала 17 в.

Можем ли мы с такой же уверенностью говорить о принадлежности к ней и сюжетной миниатюры с подписью? Иными словами, есть ли у нас основания, исходя из стилистического анализа самой живописи и чтения подписи художника, считать, что миниатюра относится ко времени жизни и работы при могольском дворе художника Бальчанда, известного Джахангиру, работавшего при Шах Джахане и оставившего портреты взрослых сыновей Шах Джахана – Дара Шикоха и Шах Шуджи?

С.К. Уэлч, публикуя подписную миниатюру Бальчанда, на которой изображен Шах Шуджа с женой (ок. 1645 г., частное собрание), называет его одним из ведущих художников двора и обращает внимание на его способность к тонким психологическим наблюдениям¹⁰. Действительно, отмеченные Уэлчем трепетность молодых супругов, выразительность осторожных жестов и взволнованных взглядов прекрасно переданы мастерской кистью художника. Сцена дополнена изображением прислуживающих дам, причем фоном ее служит широкий ландшафт с уходящим вдаль лугом и лесом на горизонте. Этот пейзаж, в отличие от садика с фонтаном на переднем плане, изображен в перспективе – типичная черта эклектизма могольской живописи. Характерный для Бальчанда и его времени профильный портрет дополнен мягкой светотенью, позволяющей передать тончайшие оттенки мимических движений. Возникший уже во времена Акбара интерес к "натуре", поддержанный знакомством с образцами европейского изобразительного искусства, проявляется здесь в полной мере.

Вместе с тем очевидно, что в этом своем увлечении художник игнорирует законы целого, перспектива живописного пространства строится по двум разным принципам. Это относится не только к пейзажу – опоры тента над царственной четой странным образом исчезают, чтобы не заслонять красоты растущего позади террасы дерева или фигуры прислужниц. Иными словами, существует определенный разрыв между освоенным мастером новым методом изображения и его способностью привести к согласию все части живописной композиции.

Подпись художника, написанная компактно твердым почерком, помещена прямо в живописной композиции – между ковром и фонтаном, в центре разделяющей их полосы каменной платформы.

При сравнении с этой миниатюрой и композиция, и живописная манера, и сам способ выражать отношения между персонажами в сюжетной миниатюре экспоната из ГМВ выглядят совершенно отличными от описанных выше. Прежде всего, обращает на себя внимание строгая организация живописного пространства, выверенная многолетним каноном: центральная вертикаль отмечена изящным портиком садовой беседки и фонтаном. Композиционная сетка строится на равновесии вертикальных и горизонтальных членений – квадрата бассейна, линий ограды и *пештака*. Обязательный чинар с обвивающей его лианой и камнем у корней, цветущий миндаль и стройный кипарис составляют космос идеального сада, в котором разворачивается действие в присутствии "свидетелей" – все говорит о традиции персидской книжной иллюстрации.

"В миниатюре 'Борьба акробатов', – пишет Н.К. Карпова, – еще явно влияние иранской миниатюры, хотя в целом это произведение индийского художника, выработавшего свой стиль. Если влияние иранской миниатюры проступает в композиции, тяготеющей к симметрии, в общем декоративном характере изображения, то одновременно проступает и стремление к реальному отображению действительности, к конкретности в изображениях главных персонажей. Иной чем в иранской миниатюре пейзаж, привлекает внимание роскошное ветвистое дерево с тщательно проработанной листвой. Линия по сравнению с иранской миниатюрой менее каллиграфична, но позы и жесты очень выразительны. Изображение в целом сохраняет плоскостность, но налицо уже и стремление к передаче объема и пространства и рисунком, и цветом: его мягкими переходами" [40, с. 87–88].

Из этого описания следует, что автор трактует развитие ирано-индийской живописи как равномерно-эволюционный процесс, в котором одни стилистические особенности плавно заменялись другими. Если автор относит описанную миниатюру ко времени правления Джахангира, то вряд ли можно признать, что в этот период могольская живопись все еще неизменно находится под влиянием иранской миниатюры. Становление

могольской школы шло не за счет изживания иранской традиции, но в связи с нараставшим интересом к иным формам выражения в процессе перекрестных воздействий и самой персидской живописи, и среднеазиатской миниатюры, и – не в последнюю очередь – европейской гравюры и живописи, на фоне религиозно-философских исканий Акбара и его внимания к истории Тимуридов. Самым ярким подтверждением тому является живопись иллюстраций к рукописям "Бабур-наме", созданным в 90-х гг. 16 в. и уже безусловно отошедшим от стиля сефевидской миниатюры. Это выражается в изменении трактовки персонажей, пейзажа, цветовой гаммы и композиции. Между тем, в иллюстрации к эпизоду из "Гулистана" Са'ади из коллекции ГМВ отчетливо прослеживаются черты, не встречающиеся в могольской миниатюре уже с 1570-х гг. Помимо описанной выше композиционной структуры миниатюры, следует обратить внимание на костюм и трактовку человеческой фигуры. Один из главных стилистических признаков сефевидской живописи – необычайная тонкость и точность линейного рисунка, в первую очередь в прописи черт лица. Выразительность могольского письма достигается за счет светотеневой моделировки лица, причем светотень наносится мельчайшими точечными мазками кисти. Этот прием широко используется уже в миниатюре эпохи Акбара. Однако лица и фигуры представленных персонажей мастерски выписаны тончайшей каллиграфической линией. Единственная попытка нарушить этот стиль – переливы цвета, призванные передать фактуру бархата на красном платье стоящего под деревом юноши.

Типичный для сефевидской живописи удлинённый торс с заниженной талией и узкими бедрами резко отличается от фигур в ранней могольской живописи, где пояс возвращается на естественное место, нижняя часть одежды расширена и часто присборена в талии, подол гораздо выше – утверждается стиль, удобный для всадника. В миниатюре же с состязанием акробатов мягкие, как бы стекающие по узким фигурам ткани скроены по персидскому образцу. Типично сефевидские тюрбаны с высоким *таджем* еще больше "вытягивают" фигуры, акцентируя наклон головы беседующих персонажей¹¹. Выразительные жесты собеседников дополняют картину, создавая образ текущего в плавном ритме события.

Драматизм происходящего – борьба учителя и хвастливого ученика, хоть и вынесенная в изображении на первый план, – отступает перед неким вторым, но, может быть, главным смыслом представленной сцены. Не случайно фигуры борцов почти сливаются по цвету с фоном, зато яркие одежды и мерцание золота и драгоценностей в головных уборах сановных зрителей притягивают взгляд в первую очередь. Именно это отчетливо намеченное двоякое изображение – наличие образа явного и скрытого – типично для иранской художественной традиции¹².

Иллюстрация к хорошо известному произведению, легко читающаяся и без своего литературного прототипа, была рассчитана и на аллегорическое восприятие [46]. Среди устойчивых мотивов сефевидской живописи часто встречается тема состязания. Восходящая к древним обычаям решающего судьбу поединка, в эпоху мусульманского средневековья она органично сочетается с традицией *назира* – публичного или заочного соревнования поэтов или художников. Назира – это ответ на существующий художественный текст (стих или картину), включающий использованные прототипом тропы и образы [34, с. 73, 26]. В широком смысле интеллектуальный поединок, своеобразный диалог автора с традицией, может рассматриваться как одна из моделей культуры, проявляющаяся в сфере искусства или этикета.

К сюжетам, воспроизводящим архетип поединка, относятся притча о двух мудрецах-соперниках из "Хамсе" Низами¹³, рассказ о состязании румийского и китайского художников или же Мани и китайского живописца [34, с. 262–263]. Мотив физического единоборства в поэме Са'ади включает и интеллектуальные, и этические компоненты: учитель побеждает не силой, а "приемом", поверженным оказывается хвостун, не уважающий старшего и наставника. Существенной для сюжета представляется и числовая символика, выражающая космологическую полноту хронотопа: учитель показывает ученику 360 приемов, по одному в день.

На миниатюре Щукинского собрания сцена единоборства обсуждается двумя восседающими на ковре персонажами в роскошных головных уборах. Их диалог составляет как бы параллель диалогу борцов, своего рода скрытый назира, причем оба они могут быть выражены лишь пластическим языком изображения-пантомимы. Подобно тому, как неброские по цвету тела борцов выделены композиционно – над квадратом каменного бассейна, фигуры беседующих (спорящих?) помещены на прямоугольник ковра. Эта своеобразная пластическая рифма настаивает на уподоблении двух пар, связывая их образом соперничества. Остальные персонажи присутствуют как "свидетели", – также традиционный мотив сцен поединка.

Если бы эта миниатюра была просто переложением на изобразительный язык текста Са'ади, можно было бы считать этот сюжет полностью исчерпанным в такой интерпретации. Однако уже Э. Кюнель в своей аннотации к ее воспроизведению задается вопросом о скрытом здесь втором смысле: "Отдельная миниатюра; подписана справа у корней дерева. Правитель (император Хумаюн?) сидит вместе с высоким лицом (шах Тахмасп?) на ковре и наблюдает выступление акробатов. Характерная форма тюрбанов персидского образца относится к 1530 г. Такая же сцена, очень похожая, работы мастера Шахима, в 'Гулистане' из Британского музея, датированная 1567 г. [Martin, ил. 146], композиционно

восходит к миниатюре из 'Гулистана' 1543 г. для бухарского султана Абделазица Бахадура (Marteau-Véver)" [15, с. 64; 16; 18].

Гипотеза Э. Кюнеля о возможном изображении здесь могольского и сефевидского правителей, восседающих на одном ковре, никак им не объясняется, однако она, видимо, разделялась и С.И. Тюляевым, также упомянувшим имя Тахмаспа в своем тоже достаточно кратком описании миниатюры. Любопытно, что, несмотря на замечание о персидском образце, оба исследователя, никак не мотивируя своего мнения, включают эту миниатюру в число произведений могольской школы.

Много лет спустя тема отношений между Хумаюном и Тахмаспом, получившая отражение в сефевидской живописи, была исследована в диссертации и статьях М.Д. Назарли [46; 47; 48; 49]. Мотив состязания на этот раз предстает в сюжете о *шатранге* – игре в шахматы, подаренной некогда Хосрову Ануширвану индийскими послами в качестве приглашения к интеллектуальному поединку. Уже в самой ситуации, описанной в "Шах-наме", заключается несколько уровней образа судьбоносной ордалии: сами по себе шахматы воспроизводят в своей структуре битву двух армий; игра вообще как способ разрешения споров о владении присутствует и многократно описана в индийской традиции [51]. Вручая подарок, индийские послы загадывают загадку о его смысле – это еще один уровень воспроизведения архетипа поединка.

М.Д. Назарли убедительно показывает, как аллегория дипломатического состязания древности "работает" в конкретной исторической ситуации отношений между Ираном и Индией в пору правления шаха Тахмаспа I и пребывания при его дворе бедствующего Хумаюна. Любопытно, что описанная им миниатюра выступает не столько иллюстрацией-назира к тексту Фирдоуси, сколько зашифрованным панегириком Тахмаспу, включающим астрологические, нумерологические и космологические коннотации. Помощь Тахмаспа Хумаюну в обмен на область Кандагара присовокупляется к его заслугам и, согласно выводам М.Д. Назарли, аллегорически выражается в сюжете об индийском посольстве к Хосрову.

"...В миниатюре прослеживается очень много элементов, указывающих на то, что она связана с конкретным историческим событием и изображает не только сюжет из 'Шах-наме' Фирдоуси 'Приношение Хосрову даров из Индии', но и проезд к шаху Тахмасбу индийского императора Хумайуна. Поскольку же миниатюра повествует лишь о начальной стадии событий, то следует думать, что и создана она в период пребывания Хумайуна в Иране, поэтому рассматриваемую композицию можно с уверенностью датировать 1544 г. (951 г.х.), а не 30-ми годами 16 в., как предполагает С.К. Уэлч" [47, с. 185].

Возникает вопрос, не было ли справедливым предположение Э. Кюнеля и С.И. Тюляева, что на миниатюре из Щукинского собрания изобраа-

жен *маджлис*¹⁴ Тахмаспа во время визита к нему Хумаюна или, по меньшей мере, намек на второй, скрытый, смысл известного сюжета Са'ади? Хумаюн, родившийся в 1508 г., был на шесть лет старше шаха Тахмаспа. Если проводить параллели с состязанием борцов, то старшим, знающим неизвестный младшему прием, может выступить в этой ситуации Хумаюн. Его притворное согласие принять шиизм и уступка Кандагара могут в исторической перспективе, с точки зрения успешных наследников, выступать аналогом победы старшего борца над учеником. Если же миниатюра с приношением даров была создана в присутствии Хумаюна, то представляется, что весьма вероятным был и последующий заказ при могольском дворе живописного назира на работу тебризского художника. Тем более что традиция живописных иносказаний вокруг спорных территорий Кандагара, как отмечает М.Д. Назарли, не прекращалась в течение целого столетия и от малых форм книжной иллюстрации перешла к монументальным росписям во дворце Чихиль-Сутун: "Этот действительно важный стратегический пункт с 1544 г. четыре раза переходил из рук в руки (в 1595, 1623, 1637-1638 и, наконец, в 1649 г.). Дворец Чихиль-Сутун был построен и, по всей видимости, частично расписан в 1647-1648 гг., то есть в период захвата шахом Аббасом II Кандагара" [48, с. 51].

М.Д. Назарли склонен видеть некоторое портретное сходство Хумаюна с персонажем на миниатюре из тебризской рукописи. Приблизительно о таком же, если не большем сходстве с портретами Хумаюна можно говорить и применительно к одному из сидящих на ковре вельмож на миниатюре из нашего собрания. Его собеседник отдаленно напоминает условные портреты шаха Тахмаспа в более зрелом, чем в 1544 г., возрасте (например, на миниатюре Зейн ал-Абдина Тебризи (?) из сборника бесед шаха Тахмаспа с послами 1601-1602 гг.) [39, с. 218, ил. 88]. Характерна и поза его с подвернутой ногой в красном башмачке. Правда, в этом случае невозможно говорить об изображении маджлиса Тахмаспа, ибо главный персонаж и хозяин изображен сидящим в проеме павильона выше беседующих гостей. Скорее композиция носит аллегорический характер, то есть иллюстрирует сюжет Са'ади о состязании борцов перед лицом правителя, а два присутствующих гостя могут сопоставляться через систему намеков с историческими фигурами Хумаюна и Тахмаспа. Если заказчику и исполнителю миниатюры были известны условия интерпретации, то скрытый смысл живописного назира был им в равной мере доступен.

В этом случае остается не совсем понятным вопрос об авторе этой миниатюры. Мог ли им быть художник сефевидской традиции, о чем говорит манера исполнения фигур, одежд, линейного рисунка лиц, филигранная проработка деталей и золотой фон небес с облачками-*чинни*? Или же миниатюра принадлежит кисти расписавшегося на камне Бальджида

/Бальчанда? Ряд черт в данной композиции не соответствует классическим образцам искусства Сефевидов. Так, отмеченная Н.К. Карповой симметрия отнюдь не является главным признаком персидской миниатюры 16 в. Напротив, садовые маджлисы этого времени большей частью строятся асимметрично, и равновесие композиции достигается в них иными способами. Однако тяготение к симметричному расположению архитектурных деталей характерно для ширазской миниатюры 16 в., а также для бухарской школы; в живописи могольской школы расположение ворот или павильонов по центру композиции с начала 17 в. встречается довольно часто¹⁵.

Вместе с тем кажется очень странным для персидской традиции полное отсутствие текста на листе – как строк из поэмы Са'ади, так и надписей над входом в павильон в самой композиции. Зато в *пештаке* над аркой помещено изображение золотого Симурга, как и на одном из хашийя в описанном Л. Гаеком муракка Джахангира [12, ил. 19]¹⁶.

Типичный для сефевидской живописи головной убор, о котором упоминает Э. Кюнель, представлен в нашей миниатюре также весьма отличным от его персидских образцов. В подавляющем большинстве случаев такой тюрбан носят все персонажи сефевидской миниатюры, но всегда белого цвета с черным, синим или красным таджем. Редкие исключения скорее подтверждают правило. Так, юный шах в миниатюре Султан-Мухаммеда Тебризи из "Дивана" Хафиза 1535 г. носит пестрый парчевый тюрбан. Пестрый тюрбан, но без таджа, изображен на миниатюре Мир-мусаввира с портретом Сархан-бека Сюфречи приблизительно того же времени [39, с. 226, 246, ил. 90 и 96]. Однако на миниатюре с подписью Бальчанда /Бальджида такие же тюрбаны изображены парчовыми, а таджи не только позолочены, но и инкрустированы камнями. Роскошь головных уборов подчеркнута виртуозностью исполнения – только под увеличительным стеклом обнаруживается гравировка иглой по золоту и изысканная россыпь самоцветов в их орнаментации. С точки зрения исторически конкретной моды это кажется абсурдным, ибо головной убор представлял собой чалму, обмотанную вокруг *кулаха* – войлочного колпака, который не мог инкрустироваться камнями.

Обращает на себя внимание также и окраска неба в верхней его части: по золотому фону нанесены голубая, бирюзовая и синяя краски, передающие глубину неба со слоистыми облаками. Такого же чистого тона цвета введены в раскраску одежд персонажей переднего плана. Для персидской живописи 16 в. подобная трактовка неба не типична, но цветовое единство композиции исключает позднейшую пропись верхней части листа. Скорее всего, он был исполнен без дополнений, одним мастером.

Мог ли этим мастером быть Бальчанд? Ведь нам известно, что он работал и в 40-х гг. 17 в. при взрослых детях Шах Джахана и его работы этого времени значительно отличаются по почерку от данной миниатюры. С другой стороны, можно ли говорить о чистоте стиля могольской школы, которая откровенно и охотно обращается к различным манерам, включает в себя мастеров разного происхождения и различных традиций? Здесь уместно вспомнить о прототипах нашей миниатюры, упомянутых Э. Кюне-лем. Вспомним, он считал, что данная миниатюра близка по композиции к работе мастера Шахима (к "Гулистану" из Британского музея 1567 г.), а также к листу из экземпляра "Гулистана", выполненного в 1543 г. для султана Абд аль-Азиза Бахадура Бухарского.

О.И. Галеркина сообщает об экземпляре "Гулистана" 1567 г. более подробные сведения: "Упомянутая... рукопись 'Гулистана' Са'ади (Британский музей, Or. 5302), переписанная в Бухаре Мир Хусейном ал-Хусейни в 1567 г. и украшенная там шестью миниатюрами, позже попала в Индию, где в нее добавили еще семь миниатюр. Четыре из них принадлежат Шаму Музаххибу; на архитектурном заднике надпись: 'Абу-л-Гази Джалал ад-Дин Мухаммад Акбар Падишах', – И добавляет далее. – Приведенные примеры свидетельствуют, что над одной рукописью, иногда – над одной миниатюрой в разное время работали художники разных стран, это четко прослеживается по стилистическим различиям" [31, с. 109]¹⁷.

Связи могольской Индии и Мавераннахра восстанавливаются и усиливаются в 70–80-х гг. 16 в., притом не только дипломатические, но и культурные. Миграция художников, архитекторов, каллиграфов, иногда добровольная, иногда вынужденная, была типичным явлением для этого времени. Для нас существенно передвижение манускриптов и их создателей в культурном пространстве Ирана, Индии и Мавераннахра в 16 – начале 17 вв. Не отдавая предпочтения ни одной из этих областей в вопросе о происхождении исследуемой миниатюры, проследим процесс переписки и иллюстрирования только двух памятников в сохранившихся копиях – "Гулистана" и "Бустана" Са'ади. Наиболее известные манускрипты и листы из них описаны рядом исследователей. Так, в статье О.И. Галеркиной, наряду с прочими, упомянуты восемь рукописей с текстами Са'ади в разных собраниях, еще две приводят М.М. Ашрафи и Э. Кюнель, а также С.К. Уэлч [29, с. 57–58, ил. 43–44; 8, с. 210, ил. 139].

Иллюстрированные рукописи Са'ади:

Рукопись	Каллиграф	Художник	Текст	Иллюстрации	Хранение
Бустан				Бухара 1522–23	Метрополитен, N.Y. 11.134.2
Бустан	Мир Али аль	Шейх-заде	Бухара	Бухара, 1550-е	Ф. Хофер

	Хусейни	Бишнудас	1549	Агра, после 1605	Фогг арт музеум, Гарвард
Гулистан	Мир Хусейн аль Хусейни	Шахим Шам Музахиб		Бухара 1567 Индия	Британский музей, OR 5302
Гулистан				1566–1567	ГПБ, ПНС-110
Бустан	Мир Салих ал-Катиб Бу- хари + Муха- ммад Касим аль-Харави	Мухаммад Шариф; Мухаммад Дарвиш. [Мухаммад]Мурад		Средняя Азия; Середина 16 в. Индия 1616	Б-ка Честер Битти Дублин, P.297
Бустан				1606	Фогг арт музеум
Бустан	Мухаммед Касим аль- Харави		Бухара, 1524		Б-ка Честер Битти Дублин, P.129 Add.
Бустан		Фархад, (хашийя)		1649	Б-ка Честер Битти Дублин P.274.
Бустан, Гулистан	Фарид	Мастер из Тебриза	Исфахан, 1549	Исфахан	ГПБ, Дорн, 365
Бустан	Мир Хусайн ал-Хусайни ал-машхур би Мир Куланги	Абдулла (?)	Бухара, 1575– 1576	Бухара	ГПБ, ПНС-269
Гулистан			Бухара 1543	Бухара, для Абд ал Азиза	

При этом О.И. Галеркина и С.К. Уэлч рисуют сходную картину движения манускриптов из Мавераннахра ко двору Моголов, откуда они уже попадали в западные коллекции. Происхождение художников, работавших в Бухаре, могло быть различным: это были мастера из Герата, Тебриза, Самарканда. Однако завершение оформления рукописи часто происходило в мастерских Акбара или Джахангира.

"Архитектурный фон также подтверждает в ряде случаев преемственность могольской миниатюры, связь ее со среднеазиатскими образцами. В частности, каноничным для бухарских миниатюр является строго центрическое расположение задника с айванной нишей, поддерживаемой двумя колонками со сталактитовыми капителями, как, например, в сцене из 'Гулистана' Са'ади (Бухара, 1566–67 г., ГПБ, ПНС-110) 'Великий везирь избавляет от казни юношу-разбойника'. В могольской миниатюре к упомя-

нотому 'Бустану' Са'ади из коллекции Ф. Хофера подобный бухарский интерьер служит для изображения индуистского храма, причем художник приспособливает кальку, превращая дверь в глубине айвана в нишу кумирни. Близкий прием мы наблюдаем и в рукописи 'Бустана' Са'ади из коллекции Честер Битти (Библиотека Честер Битти, Дублин, Р.297, л. 1596). Эти примеры не единичны: заимствование архитектурной декорации имеет место в миниатюре к другому списку 'Бустана' Са'ади, 1606 г. (Фогг Арт музей, США) – 'Вор привязанный к колонне', а также в тронной сцене, выполненной при голкондском дворе в конце 16 или начале 17 в." [31, с. 107]¹⁸.

Автор настаивает на ведущей роли бухарского стиля в иллюстрациях этого времени и указывает на широкое использование калек (в число которых включает "прописи, припорохи, или альбомные, большей частью монохромные, копии с миниатюр и их фрагментов") при создании сходных композиций. Действительно, ряд миниатюр в упомянутых рукописях повторяют одну и ту же композицию, иногда зеркально, при этом детали их могут варьироваться, заполняя определенные места в стандартно организованном пространстве.

С.К. Уэлч приводит еще более точное описание рукописи "Бустан" из коллекции Ф. Хофера (передана им в дар в Fogg Art Museum Гарвардского университета). В частности, он сообщает, что книга из 132 листов каллиграфии включала и три миниатюры работы мастера Шейхзаде, который начинал свою карьеру в Герате вместе с великим Бехзадом, затем переехал в Тебриз, а с 1530 г. работал в Бухаре, возможно по приглашению султана Абд ал-Азиза, где исполнил три миниатюры для "Бустана". В 1605 г. манускрипт попал к Джахангиру, который был покорен "несравненной красотой каллиграфии Мир Али ал-Хусайни", постоянно держал его при себе и перечитывал. "Несмотря на то, что Джахангир невероятно восхищался этим 'Бустаном', его миниатюры не совсем удовлетворяли его ввиду его склонности к большему психологизму живописи. В двух миниатюрах за подписью Шейхзаде были частично переписаны лица... видимо, Бишнудасом. Третья миниатюра – единственная из известных нам, которая была полностью 'исправлена', то есть записана Бишнудасом, что демонстрирует самоуверенность и изобретательность Джахангира и его художника" [8, с. 210].

Помимо этих общих сведений о перемещении рукописей или отдельных листов, следует сказать и о биографии каллиграфа Мир Али, который "происходил из великих сеидов стольного города Герата" и, по словам Кази-Ахмада, "похитил у всех в письме мяч первенства и превосходства". В 1528/29 г. Убейд-хан Узбек, захвативший Герат, "изволил перевести мавлана мир-Али вместе с другими видными людьми Герата в Бухару в 935 году. Мир провел некоторое время в Бухаре в

китаб-хане Абд аль-азиз-хана, сына Убейд-хана. <...> В Бухаре мавлана и изволил отправиться в мир вечности, — на милость возлюбленного бога! Муракка, кита и писания мира распространены в пределах четвертой населенной части вселенной" [38, с. 131, 136, 137]. По сообщениям Кази-Ахмада, Мир Али не только цитировал стихи известных поэтов в своих кита, но и сам сочинял их. Среди приведенных им отрывков есть и один, посвященный основателю могольской династии, которого Мир Али называет "государем царства слова" [38, с. 134]. Таким образом, связь нашего листа с бухарской школой прослеживается даже на "личном" уровне: каллиграф Мир Али работал какое-то время в той же мастерской, где создавался список упомянутого Э. Кюнелем сборника Са'ади, хотя, несомненно, окончательный монтаж его кита с гравюрами (или их копиями) Св. Елены и Иоанна Крестителя мог произойти только при могольском дворе.

Вполне вероятно, что подписанная Бальчандом миниатюра на сюжет из "Гулистана" создавалась в напряженном поле, образованном скрещением разных пристрастий, вкусов, традиции интерпретации суфийских текстов и утонченной роскоши могольского двора времени Джахангира. Возможно, лист с изображением состязания борцов был начат когда-то сефевидским мастером, использовавшим широко распространенные для иллюстраций Са'ади бухарские кальки с центрической композицией архитектурного задника. Так в строго организованном пространстве миниатюры возникли удлинённые фигуры в тюрбанах с высоким таджем. Многие в этой миниатюре напоминают садовые маджлисы бухарской школы. Квадрат бассейна в нижней части листа, беседка над ним и собеседники, сидящие по сторонам от центральной оси, представлены в миниатюре из любимого Джахангиром "Бустана" (коллекция Ф. Хофера). Более того, специфической формы фонтан в виде пары золотых птичек в нашей миниатюре явно повторяет такой же фонтанчик в композиции Шейх-заде. Правда, чинар справа несколько нарушает строгость симметрии и весьма напоминает деревья с таким же мощным прямым стволом в садовых сценах миниатюры эпохи Акбара.

Совокупность всех отступлений от чистоты стиля позволяет сказать, что миниатюра, подписанная Бальчандом, была действительно написана полностью или прописана по намеченной ранее композиции, причем художник намеренно внес в нее дополнительный смысл. Вряд ли она когда-либо предназначалась для иллюстрации рукописи "Гулистана": скорее художник использовал известный мотив для отдельного листа будущего муракка, который он вместе с другим мастером, Говардханом, готовил по заданию Джахангира. Не случайно в миниатюре нет строк текста, в отличие от всех упомянутых иллюстраций к рукописям Са'ади. Не случайно и то, что два главных героя притчи, борцы, зрительно

теряются, почти сливаясь смуглыми телами с сиреневато-коричневым фоном, в то время как диалог важных гостей обозначен и цветом, и рамкой ковра: художник приглушает основной мотив, сразу предлагая перенести внимание на сюжет второго плана.

Тогда становится понятным предположение Э. Кюнеля о скрытом смысле представленной сцены и уверенное помещение им этой миниатюры в раздел могольской живописи. Заметим, что он упоминает о прототипах этой композиции, в том числе и бухарского манускрипта Абд ал-Азиза, но считает миниатюру выполненной на отдельном листе, то есть сразу предназначенной для муракка. Ее предполагаемый второй смысл – диалог-состяжание между Хумаюном и Тахмаспом, а странные головные уборы с золоченым таджем – своего рода исторический маскарад: они намекают на ситуацию при сефевидском дворе 1544 г., но исполнены в соответствии со вкусами могольского двора начала 17 в.¹⁹

Наконец, есть еще один довод в пользу работы Бальчанда над этой миниатюрой. Ее временной план включает и третью часть, которая "снимает" остроту второго толкования и выводит мотив на более высокий уровень. Художник поставил свою подпись на камне у корней чинара, в смысловом центре архетипической композиции идеального сада – "древко-камень-источник". Обычно подпись художника располагается на нижнем поле рамки или в специальных строках развернутого текста, если заказчику-собирателю важен был сам факт исполнения миниатюры известным мастером. На обороте листа находится каллиграфия Мир Али, которая заведомо старше живописи Бальчанда и может выступать в качестве текста, которому миниатюрист дает свое истолкование. Напомним, текст этот также принадлежит Са'ади, хотя фрагмент из "Гулистана" здесь совсем другой. Зато строки из "Бустана" говорят о надписи на камне, сделанной Джамшидом. Вот полный текст стиха в переводе В. Державина:

Коль можешь миром покорить страну,

Не затевай напрасную войну.

О смерти помни, мощь и славу множа,

Ведь капля крови царств земных дороже.

Джамшид великий как-то, я слыхал,

У родника на камне начертал:

"Здесь сотни сотен жажду утоляли

И, не успев моргнуть, как сон, пропали.

Мы покорили царства всей земли,

Но взять с собой в могилу не смогли!" [52, с. 80–81]

Подпись молодого Бальчанда на камне – намек на текст оборота – связывает все смыслы, представленные в сложном организме двустороннего листа в альбоме Джахангира.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Собрание передано П.И. Щукиным в дар ГИМ в 1905 г.; а затем оттуда перешло в ГМВ, который в то время (с 1918 г. до 1925 г.) носил название *Ars Asiatica*.
- ² *Кита* – "художественно оформленные стихотворные отрывки на отдельных листах" [39, с. 107; 38, 176–193].
- ³ Каталог вышел в двух вариантах: краткое издание в одном томе и расширенное – в трех томах. Миниатюра из Щукинского собрания опубликована в кратком однотомнике, статья Э. Кюнеля – во втором томе трехтомника [11].
- ⁴ В надписи на камне в поле миниатюры не соблюдены правила диакритических знаков – точка над "нуном" опущена, неправомерно растянута *кашида* перед "далем", двусмысленно чтение "че" или "джима". Равным образом встречаются и другие неточные написания имени Бальчанда, в том числе в упомянутых далее подписанных листах. Автор приносит глубокую благодарность за консультации по палеографии Ф.И. Абдуллаевой, М.Г. Мураки, М.Д. Назарли, Т.Х. Стародуб и Г.Б. Шамилли.
- ⁵ Чтение цифр ۲ ۳ (2 и 3) затруднительно из-за неясного рисунка, возможно, частично стертая окантовка верхнего элемента цифры.
- ⁶ Г. Гетц, однако, напротив, считает, что именно в последние годы правления Акбара в окружении принца Салима, будущего падишаха Джахангира процветало увлечение персидскими мотивами [10, с. 39].
- ⁷ Г. Гетц упоминает "наиболее важные среди этих замечательных муракка первой половины правления Джахангира, главная часть которых находится в Государственной библиотеке Берлина... и в Библиотеке Шаха в Тегеране; в то же время некоторые листы хранятся в Лувре, в музее Гиме, в Художественном музее в Цинциннати, в музее Канзаса и в коллекции Отто Зон-Ретель. Берлинская группа, законченная до 1620 г., а может быть, уже в 1614 г., была опубликована проф. Э. Кюнелем и автором этих строк в 1924 г. Тегеранский альбом (*Муракка' Гюльшан*), писанный между 1609 и 1614 гг., отправлялся на выставку персидского искусства в Лондоне в 1931 г., но была показана только небольшая часть его; однако еще одна часть была представлена на Международной выставке искусства Ирана в Риме в 1956 г." [10, с. 33].
- ⁸ "Главное очарование ранних муракка, – пишет Г. Гетц, – состоит в оформлении удивительных полей с золотыми арабесками или даже целыми пейзажами на светло-зеленом, коричневом или красноватом фоне, дополненными маленькими, реалистически выписанными фигурками птиц или их группами, украшающими живописные миниатюры, или же жанровыми сценками, окружающими листы с каллиграфией. Такие поля уникальны в могольской живописи. Богато украшенные поля и позже были в моде почти во всех могольских муракка; но обычно их декор состоит из простых арабесок или разбросанных цветов, аналогичных изображениям на архитектурных деталях или прикладном искусстве того же времени. При Шах-Джахане и в правление наваба Оудха Шуджа-уд-Даула (1745–1775) снова появляются поля с

изобразительными мотивами, но ни на одном из них нет такой удивительной, избыточной растительной орнаментации, как в муракка Джахангира. Однако и до правления Джахангира они не были известны в Индии. Профессор Кюнель уже указывал, что похожее обрамление было характерно для живописи 16 в. в Туркестане при Шейбанидах. В менее пышной форме оно использовалось в поздних монголо-персидских и тимуридских рукописях и, в конечном счете, ведет свое происхождение от китайского искусства" [10, с. 33–34]. Следует отметить, что обрамление буддийских субурганов по всей Центральной Азии именно китайскими шелковыми тканями с пышным растительным и зооморфным узором, несомненно, сказалось на традиции оформления полей в персидских и могольских рукописях и альбомах.

⁹ Гетц также упоминает имена художников, оставивших свои подписи на полях ранних муракка Джахангира: это Бальчанд, Говардхан, Бишандас, Даулат и Ага Реза [10, с. 34, 41].

¹⁰ "Баль Чанд, один из наиболее разносторонних живописцев Шах Джахана, с его особой склонностью к проникновенным образам, известен также конным портретом трех младших сыновей Шах Джахана, ныне хранящихся в Музее Виктории и Альберта (Stchoukine, Peinture Indienne, pl.40, p.181). Ему может быть также приписан интимный портрет Шах Джахана (до восшествия на престол) с ребенком на руках (Gray, Art of India and Pakistan, pl. 136, no. 754). Как исторический живописец он выступает в иллюстрациях к 'Шах Джахан-наме' из Виндзорского замка (см. ил. 66), Портрет Дара Шукоха с женой, идентичный по композиции данной работе, несколько лет назад был похищен из Бостонского музея изящных искусств (A.K. Coomaraswamy, Catalogue of the Indian Collections, part 6 [Cambridge, 1930], pl. 36, no. 13.1402)" [24, с. 108–109]. Уместно упомянуть также опубликованный С.К. Уэлчем профильный портрет Радж Сингха работы Бальчанда, где его подпись 'amal-e balchand' выполнена небрежной скорописью на разделяющей четыре портрета рамке. Миниатюра выполнена около 1615 г. [8, с. 226, ил. 148].

¹¹ Этот головной убор был введен последователями шейха Сафи ад-дина Исхака (1252–1334), членами суфийского военно-духовного ордена сафавийа. "Хайдар б. Джунайд был главой ордена в 1469–1488 гг., и именно он ввел обычай для сторонников ордена носить отличительный головной убор (тадж) — высокую с тонким столбиком шапку (кулах) из войлока красного цвета с накрученной вокруг нее чалмой в 12 складок либо сшитую из 12 клиньев того же цвета. Отсюда прозвание его сторонников (а затем и Сефевидов) — кызылбаш ('красноголовые')" [37, с. 264.]. Автор благодарен Н.В. Сазоновой за консультацию и возможность ознакомиться с рукописью ее диссертации "Мир сефевидских тканей", где описан этот обычай.

¹² Ш.М. Шукуров указывает на специфический характер интерпретации сюжета персидским миниатюристом — см. его главу "Охота за смыслом" в искусстве Ирана [54, с. 163 и далее].

¹³ См. в поэме "Мазхан ал-Асрар", беседа двенадцатая. [34, с. 117–118; 55, с. 230–231; 39, с. 196–198].

- ¹⁴ См. описание *маджлиса* – "благородного собрания" (букв. "место сидения"), официального приема или интимного собрания для бесед и развлечения у мусульманских правителей в статьях Г.В. Ласиковой и И.И. Шептуновой в настоящем издании [см. также: 37, с. 149–150].
- ¹⁵ См., например, ил. 7 из альбома Е 14 из собрания Азиатского музея (ныне ИВ РАН в СПб) [35].
- ¹⁶ Т.Х. Стародуб обратила внимание автора на изображения Симурга в росписи *ханака* в ансамбле Ляби-Хауз в Бухаре. Однако время создания этого памятника – 1622 г. – не позволяет говорить, что на миниатюре изображены реалии бухарской архитектуры. Если это не простое совпадение, то свидетельство популярности этого мотива в декоре как бухарской архитектуры, так и могольской книги.
- ¹⁷ См. также примечание 11 на с. 185 к статье "Бабур-наме": текст и иллюстрация" в настоящем сборнике.
- ¹⁸ Ссылки в тексте О.И. Галеркиной на: Arberry A.J., Blochet E., Minavi M., Robinson B.W. The Chester Beatty Library. The Catalogue of the Persian Manuscripts. Vol. 3. Dublin, 1962, с. 297; Barret D. Painting of the Deccan XVI–XVII cent. London, 1958, ill. 8; Welch S.C. The Art of the Mughal India. New York, 1963, ill. 24 [31].
- ¹⁹ Впрочем, Г. Гетц отмечает увлечение сефевидским стилем уже с конца 16 в.: "...Он культивировался при дворе султана Салима (будущего императора Джахангира) как форма выражения его оппозиции по отношению к его отцу – Акбару. Разлад начался задолго до открытого бунта принца Салима в 1601 г. Тот факт, что в 1596 г. Салим преподнес в дар радже Биканера Рай Сингху парадное платье из фигурной сефевидской парчи, доказывает, что принц уже тогда культивировал новую персидскую моду. Возможно, что ее принесли с собой образованные персы, прибывшие в Индию после захвата Кандахара сефевидским принцем Музаффар Хусейн-мирзой (1595)" [10, с. 39].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Anand M.R. Jehangir the Epicurean. – *Marg*, 1958, vol. XI, № 4, p. 26–28.
2. Anand M.R., Goetz H. *Indische Miniaturen*. Dresden, 1967.
3. Arnold T.W., Binyon L. *The Court Painters of the Grand Moguls*. Oxford, 1921.
4. Baquir Muhammad. Muraqqa-i Gulshan. – *Pakistan Historical Society Journal*. Vol. V. Part 3. Karachi, 1957, p. 158–161.
5. Binyon L. *Persian Miniature Painting*. L., 1933.
6. Brown P. *Indian Paintings under the Mughals AD 1500 to AD 1750*. Oxford, 1924.
7. Coomaraswamy A.K. *Catalogue of the Indian Collections of the Museum of Fine Arts, Boston, Part VI. – Mughal Painting*. Boston, 1930.
8. *Court Life & Arts under Mughal Rule*. Victoria & Albert Museum, 21 April – 22 August 1982. (Catalogue). L., 1982.
9. Goddard M. Les marges du murakka Gulshan, Attai-i Iran. *Annales du Service archaéologique de l'Iran*. P., 1936.
10. Goetz H. The Early Muraqqa's of the Mughal Emperor Jehangir. – *Marg*, 1958, vol. XI, № 4, p. 33–41.
11. Gray B. *Art of India and Pakistan*. L., 1950.
12. Hajek L. *Indische Miniaturen vom Hof der Mogulkaiser*. Praha, 1960.
13. Kühnel E. & Goetz H. *Indische Buchmalerei aus dem Jahangir Album der Staatbibliothek zu Berlin*. Bern, 1924; L., 1926.
14. Kühnel E. *Indischen Miniaturen aus dem Besitz der Staatliche Museum zu Berlin*, 6. r.
15. Kühnel E. *Miniaturmalerei im islamischen Orient*. Berlin, 1922 (repr. 1923).
16. Marteau G., Vèver H. *Les miniatures persanes*. Paris, 1913.
17. Martin F.R. *Figurale persische Stoffe aus dem Zeitraum 1550–1650*. Stockholm, 1899.
18. Martin F.R. *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey*. L., 1912.
19. *Meisterwerke muhammedanischer Kunst auf der Ausstellung München, 1910*. München, 1912.
20. Robison B.W. *A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library*. Oxford, 1968.
21. Stchoukine I. *Les miniatures indiennes de l'époque des Grands Moghols au musée du Louvre*. P., 1929.
22. Stchoukine I. Un Bustan de Sadi illustrée par les artistes moghols. – *Revue des Arts Asiatique*, 9 (1937), 2.
23. Suhrawardi Sh. Introduction to the Study of Indo-Persian Painting. – *Marg*, 1958, vol. XI, № 3, p. 21.

24. Welch S.C. A Flower from Every Meadow. – Indian Paintings from American Collections. N.Y., 1973.
25. Welch S.C. India. Art and Culture. 1300–1900. The Metropolitan Museum of Art. N. Y., 1993.
26. Wilkinson J.V.S. An Indian Manuscript of the Golestan of the Shah Jahan Period. – Ars Orientalis. Vol. II. Washington, 1957.
27. Акимушкин О.Ф., Иванов А.А. Персидские миниатюры XIV–XVII вв. М., 1968.
28. Антонова К.А. Очерки общественных отношений и политического строя могольской Индии времен Акбара. М., 1952.
29. Ашрафи М.М. Персидско-таджикская поэзия в миниатюрах XIV–XVII вв. из собраний СССР. Душанбе, 1974.
30. Галеркина О.И. Рукопись сочинений Навои 1521–1522 г. из собраний ГПБ им. М.Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. – Труды АН Тадж. ССР. Т. 12. Сталинабад, 1958, с. 75–80.
31. Галеркина О.И. Среднеазиатско-индийские связи в миниатюре XVI–начала XVII в. – Культура и искусство народов Средней Азии в древности и средневековье. М., 1979.
32. Ганевская Э.В., Карпова Н.К. Искусство Индии. М., 1992.
33. Денике Б.П. Искусство Востока. Казань, 1923.
34. Додхудоева Л.Н. Поэмы Низами в средневековой миниатюрной живописи. М., 1985.
35. Иванов А.А., Грек Т.В., Акимушкин О.Ф. Альбом индийских и персидских миниатюр XVI–XVII вв. М., 1962.
36. Индийские миниатюры XVI–XVIII вв. Восточная миниатюра и каллиграфия в ленинградских собраниях. Вст. статья Т.В. Грек. М., 1971.
37. Ислам. Энциклопедический словарь. М., Наука, 1991.
38. Кази-Ахмед. Трактат о каллиграфях и художниках. Введ., пер. и коммент. проф. Б.Н. Заходера. М.-Л., 1947.
39. Казиев А.Ю. Художественное оформление азербайджанской рукописной книги XIII–XVII веков. М., 1977.
40. Карпова Н.К. Индийская миниатюра в собрании ГМИНВ. – Научные сообщения. ГМИНВ. Выпуск VIII. М., 1975, с. 82–135.
41. Карпова Н.К. Некоторые вопросы исследования коллекции индийской миниатюры в собрании ГМИНВ. – Сообщения. ГМИНВ. Вып. I М., 1969, с. 38–46.
42. Керимов К.Д. Азербайджанские миниатюры. Баку, 1980.
43. Керимов К.Д. Султан Мухаммед и его школа. М., 1970.
44. Кильчевская Э. Два портрета Камалетдина Бехзада. – Сокровища искусства стран Азии и Африки. Выпуск 1. М., 1975, с. 68–75.

45. Классическое искусство Индии с 3000 г. до н.э. до XIX в.н.э. Фестиваль Индии в СССР. Каталог. Л., 1987.
46. Назарли М.Д. Исторический контекст литературной иллюстрации. – Проблемы интерпретации памятников культуры Востока. М., 1991, с. 174–189.
47. Назарли М.Д. К интерпретации творческого метода сефевидских живописцев. – Народы Азии и Африки, 1988, № 6.
48. Назарли М.Д. К реконструкции метапрограммы комплекса Чихиль-Сутун в Исфахане. – Международная ассоциация по изучению культур Центральной Азии. Информационный бюллетень. Вып. 14. М., 1988, с. 48–53.
49. Назарли М.Д. Космогония и Творение в сефевидской живописи XVI в. – Восток /Oriens, 1993, № 1, с. 83–98.
50. Путеводитель по музею Восточных культур. М., 1947.
51. Романов В.Н. Из наблюдений над композицией "Махабхараты" – Древняя Индия: Язык. Культура. Текст. М., 1985, с. 88–104.
52. Са'ади. Бустан. Лирика. Перевод с персидского В. Державина, А. Старостина. М., 1962.
53. Тюляев С.И. Памятники искусства Индии в собраниях музеев СССР. М., 1956 / Indian Art in Soviet Collections. Moscow, 1956.
54. Шукуров Ш.М. Искусство и тайна. М, 1999.
55. Шукуров Ш.М. Искусство средневекового Ирана. М., 1989.
56. Щукин П.И. Персидские вещи Щукинского собрания. М., 1907.

С.Н. ВОРОБЬЕВА

НИМБ В МОГОЛЬСКОЙ МИНИАТЮРЕ

В коллекции индийской миниатюры Государственного музея Востока есть несколько портретных изображений, в том числе так называемого "официального" стиля, где, как и в европейском парадном портрете, основной целью становится не только, а порой не столько передача портретного сходства, сколько реализация определенной идеи власти¹. Существование жанра парадной миниатюры в могольской живописи подтверждает, в частности, миниатюра "Джахангир приветствует принца Хуррама после его возвращения из похода в Мевар", написанная Бальчандом (рукопись "Падшах-наме", лист 43b, Виндзорский замок, Великобритания), где над дверью за спиной Джахангира изображен портрет Акбара в ореоле, перекликающийся со многими известными его портретами, например на миниатюре "Джахангир с портретом Акбара", написанной около 1614 г. Абу-л-Хасаном (Надир аз-Заман) (Музей Гиме, Париж) [6, ил. 28; 19, с. 14]. Особенно это очевидно при сравнении трех миниатюр из собрания ГМВ, объединяющим элементом которых является нимб (или ореол) вокруг головы одного из персонажей². В каталоге Н.К. Карповой они обозначены как "Портрет Акбара со змеей" (№ 62, инв. 204 II. **Ил. 32**), "Посещение Шах Джаханом (?) святого" (№ 66, инв. 599 II. **Ил. 31**), "Портрет Бахадур-шаха" (№ 98, инв. 1758 II) [21, с. 118, 122]³.

Нельзя сказать, что нимб исключительно редкая деталь для парадной могольской миниатюры. Напротив, нимбы столь часты, что многие исследователи порой не обращают на них внимания при описании миниатюры. В то же время нельзя не отметить, что подобной детали мы не встретим в миниатюре Средней Азии и Ирана 16–17 вв., хотя нимбы не редкость в миниатюре и прикладном искусстве Ирана, Ирака и Малой Азии до 15 в. [15; 19; 25]⁴.

Эта отличительная черта особенно бросается в глаза при сравнении портретов правителя Ирана Шаха Аббаса I (1587–1629 гг.), написанных примерно в одно и то же время двумя художниками – индийским и персидским. Несомненное портретное сходство и безусловная узнаваемость Шаха Аббаса на всех миниатюрах свидетельствует об их мастерстве. Но на миниатюре мастера исфаханской школы Риза-йи Аббаси "Шах Аббас и Хан Алам", рассказывающей о встрече правителя Ирана и посла Джахангира, нет и намека на нимб [23, ил. 66], как нет его и на других портретах иранских правителей. Более разнообразна ситуация в могольской

миниатюре, особенно в работах художника Вишну Даса, который в 1613 г. был специально отправлен Джахангиром в составе посольства, чтобы нарисовать портрет Шаха Аббаса [4; с. 319, 229b]. Портрет, не имеющий выраженных признаков парадного стиля, представлен на миниатюре из Британского музея [7, ил. 60], что сказывается в некоторой непропорциональности фигуры шаха, скрупулезности в передаче деталей одежды, оружия и т.д. Нет на этой миниатюре и нимба, как и на миниатюре "Встреча Шаха Аббаса с Ханом Аламом", написанной тем же Вишну Дасом в 1615 г. [6, ил. 192]. Однако на листах хранящегося в Санкт-Петербургском филиале ИВ РАН альбома голова шаха окружена ореолом, причем выполненным так же, как и на изображениях могольских правителей – в виде круга с расходящимися тонкими короткими лучами [10, ил.15, 16]. Обе эти миниатюры – "Шах Аббас I на коне" и "Шах Аббас I на троне в саду" – также принадлежат кисти Вишну Даса. Очевидно, что нимб-ореол здесь призван подчеркнуть официальность портрета, включая его в общий ряд могольских парадных миниатюр. Эти листы перекликаются с хранящейся в Галерее Фрира (Вашингтон) миниатюрой "Джахангир, приветствующий Шаха Аббаса", датируемой около 1618 г. и приписываемой придворному портретисту Джахангира художнику Абу-л Хасану [6, ил. 53]. Здесь ореолы в виде тонких золотых окружностей с расходящимся золотым свечением, сквозь которое просвечивает бирюзовый фон миниатюры, обрамляют головы обоих правителей и соприкасаются с лучами расположенного над головами солнечного диска.

Повторяемость нимбов-ореолов в могольской парадной миниатюре, столь привычная глазу искусствоведов, тем не менее, требует ответа на несколько вопросов. Первый вопрос – время появления нимбов в могольской миниатюре, второй – характер их изображений и его трансформация, третий – причины появления нимбов в могольской миниатюре.

Говоря о времени появления нимбов-ореолов, нельзя не заметить, что миниатюра времени падишаха Акбара знает только один тип ореола – огненный ореол, окружающий плечи и голову мусульманских пророков, как на известной миниатюре "Илийас спасает принца Нур ал-Дахра из моря" из списка "Хамза-наме", переписанного между 1562–1577 гг. и хранящегося ныне в Британском музее [7, ил. 15]. Таким же ореолом обозначен Нух (библ. Ной) на миниатюре "Ноев ковчег", датируемой 1590–1600 гг. из Галереи Фрира, Сулейман на миниатюре "Двор Сулеймана" (1602–1603 гг.) из Художественной галереи Уолтерса (Балтимор) [7, ил. 18; 6, ил. 125].

Огненный ореол, обрамляющий голову, а зачастую и отличающий пророков в общем ряду персонажей, – символ, очень широко распространенный в мусульманском искусстве. Огненный ореол – неотъемлемая деталь при изображении Мухаммада, Юсуфа, Нуха в миниатюре Маверан-

нахра [15, ил. 16, 41; 25, ил. 12, 13, 33, 36 и др.], Ирана [19, ил. 8; 23, ил. 34–36], Турции [28, ил. 15, 31]. Устойчивость этого символа демонстрируют иллюстрации к поэме Джами "Юсуф и Зулейха", выполненные в Бухаре в конце 19 – начале 20 в. (рукопись 5017–СВР, IX N 6217 из собрания Института востоковедения АН Узбекистана, Ташкент) [19, ил. 94–97]. В сцене *мираджа* лицо Пророка канонически закрыто завесой и окружено схематичными языками пламени, обозначенного грубым контуром и равномерно покрашенного, как и ореол Юсуфа.

Не вызывает сомнения, что и индийские миниатюристы сохранили эту канонизированную уже деталь в изображении пророков. Однако нет правил без исключения – и в списке "Хамсе" Низами, выполненном около 1595 г. по приказу Акбара, в миниатюре "Святой Хизр купает коня Искандера в живой воде" Хизр изображен без ореола и даже без какой-либо торжественности, обозначавшей его как святого [3, ил. 3]. Хотя, возможно, здесь художник лишь подчеркнул светскость сюжета поэмы, поскольку Хизр в ней – всего лишь один из персонажей рядом с некораническим Искандером.

Таким образом, исходя из концепции о несомненности иранских корней могольской миниатюры, можно сказать, что в момент своего сложения могольская школа индийской миниатюры могла воспринять лишь один вид ореола – огненный ореол, со строго очерченным кругом персонажей, которые он может сопровождать и обозначать как каноничный в системе исламской иконографии. Даже святой – *вали* – в этой системе символов не может быть наделен ореолом, равно как и светский правитель.

Миниатюра эпохи Акбара продолжает следовать этой же схеме, ни в коей мере не нарушая ее в многочисленных миниатюрах с портретами самого Акбара, его предков и детей (иллюстрации к "Акбар-наме", библиотека Честер Битти, Дублин; к "Чингиз-наме", около 1596 г., Музей Метрополитен, Нью-Йорк; к "Бабур-наме", Государственный музей Востока, Москва, и рукопись Британского музея, Лондон) [5, ил. 29–42; 6, ил. 18; 26; 27]. Это демонстрирует и портрет Акбара из собрания ГМВ (кат. № 61, 1166 II [21, с. 118], где величественность правителя подчеркивается черным фоном миниатюры, но нет и намека на нимб или ореол. Подчеркнутая светскость этого портрета Акбара, как и других его прижизненных портретов, может служить ответом на обвинения в ереси, которые предъявляли Акбару его противники, прежде всего идеологические, такие, как Ахмад Сирхинди, Бадауни и др. [11, с. 11–12, 199–200; 14, с. 77]. Индийская миниатюра эпохи Акбара, создавая на основе иранской миниатюры свой изобразительный язык, четко сохраняет выработанную схему в передаче светского характера верховной власти, воспринятую от иранских образцов. Знамя, бунчук, корона, трон, тент над

троном, зонт – эти знаки царского достоинства дополняет лишь опахало в руках одного из сопровождающих, сохраняя систему в самом составе этих сопровождающих (например, миниатюры "Бабур-наме" из ГМВ и Британского музея [26, ил. 2, 6, 8, 14, 29, 34, 65, 69; 27, ил. 11, 13, 19 и др.] или миниатюры к "Акбар-наме" из Музея Виктории и Альберта [2, 22/A2–23/C11]). Та же схема продолжала развиваться и в среднеазиатской миниатюре в 16 – первой половине 17 в. [15, ил. 42–44; 19, ил. 23–26, 36], однако в персидской миниатюре идет процесс упрощения этой схемы обозначения власти достаточно большим количеством символов [10, ил. 92, 98, 99; 23, ил. 44, 45, 47–48].

Появление ореола (нимба) при изображении правителей в могольской миниатюре можно отнести только ко времени правления сына Акбара Джахангира (1605–1627 гг.). И здесь интересно сравнение нескольких миниатюр, датируемых около 1605–1606 гг. Первая атрибутируется как "Коронационный (?) портрет Джахангира" [10, ил. 17]. Она написана около 1605 г. художниками Мансуром и Манохаром. Здесь еще нет нимба, а есть огромный трон и торжественность позы самого Джахангира, олицетворяющие верховную власть. Примерно тем же временем датирует Т.В. Грек миниатюру "Дарбар Джахангира с соколом" из Российской национальной библиотеки [17, ил. 12; 18, 238–239]. Характерно, что, анализируя могольские групповые портреты, запечатлевшие дворцовые приемы – *дарбары*, Т.В. Грек даже не отмечает золотого ореола, тонко выписанного по фиолетовому фону вокруг головы Джахангира [18, с. 244 и далее]. Однако неслучайность его появления подтверждает также датированная около 1605 г. миниатюра "Джахангир с луком и стрелой" из Галереи Артура М. Саклера, Смитсоновский институт (Вашингтон) [4, с. 47]. Интересно, что здесь голову Джахангира окружает двойной ореол, выписанный золотом. Причем если внешний – с тонкими лучами, передающими сияние, то внутренний сложно даже назвать кругом. Это скорее неровный контур с коротенькими штрихами-лучами.

Зная практику "дописывания", хорошо известную по знаменитому полотну "Принцы Тимурова дома"⁵, можно предположить, что на части миниатюр нимбы могли быть дописаны позже времени создания самой миниатюры. Но, учитывая массовость и популярность миниатюр, следует отказаться от этого предположения, ибо невозможно было дописать миниатюры, находившиеся в частном пользовании. Тезис о "дописывании" нимбов опровергается и отсутствием такого "дописывания" в известных списках "Бабур-наме" и "Акбар-наме".

Итак, связывая появление нимбов-ореолов на миниатюре со временем Джахангира, нельзя не отметить отсутствие единого канона в их изображении. Рассматривая достаточно большое число миниатюр от 1605 г. и до начала 18 в., можно выделить несколько типов ореолов.

Прежде всего, это уже упоминавшийся огненный ореол, характеризующий сложившуюся к тому времени в мусульманском мире традицию символического выделения пророков в общем плане изображения. Традиция эта продолжалась в могольской миниатюре 17 в., о чем свидетельствует миниатюра "Аурангзеб (?), встречающий пророка Хизра" из "Альбома индийских и персидских миниатюр", хранящегося в Институте востоковедения (Санкт-Петербург), где голова и плечи пророка окружены миндалевидным ореолом, окантованным языками пламени, а голова Аурангзеба (?) – кругом света [10, ил. 28].

Круг света – это тот тип нимба-ореола, который появляется на миниатюрах с официальными изображениями Джахангира уже в первый год его правления. И в период до 1610 г. включительно ореол, переданный тонкой золотой линией с расходящимися короткими лучами, еще не становится обязательной деталью "парадной" миниатюры. Об этом свидетельствуют как миниатюры из российских собраний [10, ил. 17, 19], так, что особенно интересно, и разные списки "Джахангир-наме", проиллюстрированные около 1610 г. Так, в одних списках не только царствующий Джахангир отмечен ореолом ("Джахангир в Идгахе" из Музея исламского искусства в Берлине [4, с. 45]), но и новорожденный младенец Салим, старший сын Акбара, будущий император Джахангир ("Рождение принца", Музей изящных искусств, Бостон) [6, ил. 161]. В других же списках изображения следуют традиции времени Акбара, не наделяя правителя нетрадиционным символом [4, с. 50, 57]. Таким образом, в период между 1605 и 1610 гг. символика этого несвойственного исламской традиции изобразительного элемента только начинает складываться в могольском искусстве.

Однако этот процесс идет достаточно интенсивно, и на миниатюрах, созданных около 1615 г. и позже, число изображений Джахангира с ореолом или нимбом становится преобладающим в общем ряду его портретов [10, ил. 9, 32]. Ореол, обозначенный тонким золотым контуром, теперь соседствует с четко очерченным нимбом, внутренняя поверхность которого окрашена в голубой, бледно-зеленый, желтый, реже белый цвет. Появляется ставший впоследствии популярным тип, соединивший воедино нимб и ореол, например, зеленый нимб с золотым сиянием на миниатюре "Портрет Бабура" из "Альбома Шах Джахана" (Музей Гиме, Париж) [6, ил. 41] или золотой нимб с радиальным сиянием на миниатюре "Джахангир посещает аскета Джадрупа" из "Джахангир-наме" (Музей Гиме, Париж) и миниатюре "Акбар со львом и теленком" из так называемого "Альбома Кеворкяна" (Музей Метрополитен, Нью-Йорк) [6, ил. 40, 44].

Можно сказать, что в могольской миниатюре между 1615–1620 гг. идет иной процесс, процесс поиска наибольшей выразительности для

ставшего уже привычным символа. Именно этот процесс отражен в знаменитых миниатюрах Бичитра и Абу-л Хасана, придворного художника Джахангира, созданных около 1618 г.: "Джахангир предпочитает шейха королям" работы Бичитра и "Джахангир, обнимающий шаха Аббаса I" работы Абу-л Хасана (из галереи Фрира, Смитсоновский институт, Вашингтон) [4, с. II, 257]. Здесь нимб достигает поистине гигантских размеров. На миниатюре Бичитра его диаметр равен высоте фигуры сидящего Джахангира, а в трактовке Абу-л Хасана диаметр нимба, центром которого остается голова, даже превышает высоту фигуры стоящего Джахангира, занимая значительное пространство миниатюры. Интересно, что эти нимбы как бы многочастны: внутренний нимб небольшого диаметра, охватывающий только голову Джахангира, обрамляют лучи, соединенные в пучки подобно солнечным, и все они вписаны в общий большой золотой нимб, поддерживаемый снизу тонким серебряным или белым полумесяцем. В другой миниатюре – "Джахангир со своим везиром" – нимб подобен диску щита [10, ил. 26].

Еще один вариант нимба мы встречаем на другой миниатюре, отнесенной к Абу-л Хасану – "Император Джахангир, торжествующий победу над нищетой" (около 1625 г.) из Окружного музея Лос-Анджелеса, где повторен нимб с расходящимися, собранными в пучки лучами, внутрь которого вписан нимб меньшего диаметра [4, с. II, 257]. Здесь уже нет золотого диска, и диаметр окружности нимба равен высоте фигуры Джахангира до пояса.

Три последних варианта не получают дальнейшего развития в могольской миниатюре, и при Шах Джахане используются следующие типы для изображения нимбов правителей: тонкий золотой ореол с короткими лучами, который остается наиболее употребляемым; нимб с четко очерченным контуром и залитым внутренним полем (чаще всего используется зеленый или желтый цвет); сочетание этих двух типов в виде четко очерченного окрашенного нимба с расходящимися от него короткими лучами.

В дальнейшем первый тип практически исчезает, а нимбы второго и третьего типов получают свое дальнейшее развитие в нимбе с окантовкой перлами по краю, так характерном для поздних могольских миниатюр, например на "Портрете Бахадур-шаха" (ГМВ) и миниатюрах из коллекции А. фон Вакано (Самара) [9, кат. № 277].

Устоявшись как обязательная деталь при изображении правителя державы Великих Моголов, нимб-ореол уже в правление Джахангира начинает сопровождать не только портреты его самого, но и наследника – принца Хуррама (будущего Шах Джахана), и, в первую очередь, портреты императора Акбара. Если созданные при жизни Акбара портреты не имели ореолов и нимбов, то в поздних его изображениях нимб был уже

обязателен. Здесь показательна миниатюра "Джахангир с портретом Акбара", где головы обоих императоров обрамляет одинаковый ореол [19, с. 14].

Уже при Джахангире ореол начинает сопровождать портреты наиболее почитаемого святого – Салима Чишти [4, с. 150]. Их продолжают "Портрет шейха Му'ин-уд-дина Чишти" [6, ил. 39], написанный около 1620 г., и миниатюра "Принц Хуррам, встречающий пророка Хизра (?)", написанная около 1615 г. [10, ил. 37]. Появление новых вариантов для изображения нимба нашло отражение и здесь, что мы и видим на миниатюре "Посещение Шах Джаханом (?) святого" из собрания Государственного музея Востока (кат. № 66. **Ил. 31**) [21, с. 118].

Чтобы понять причины появления ореола в могольской миниатюре и его семантику, необходимо вернуться к 1600–1605 гг., периоду, предшествовавшему вступлению Джахангира на престол и первому году его правления.

К началу 17 в. держава, созданная Акбаром, далека от стабильности. То и дело вспыхивают мятежи в разных районах страны, и их постоянно приходится усмирять. Салим, старший сын Акбара, честолюбивый и рвущийся к власти, провозглашает себя императором в Аллахабаде. Ему уже 31 год, и он не только устал ждать, но еще и боится, что трон может не достаться ему и после смерти отца. Салим рвется к власти, но, учитывая отношение к личности Акбара основной части населения, он предпочитает помириться с отцом, предварительно организовав убийство друга и советника Акбара, автора знаменитой "Акбар-наме" Абу-л Фазла, подведшего теоретическую базу под процесс мифологизации личности Акбара. К тому же принцы Мурад и Даниял уже не угрожают Салиму, оба они к этому времени мертвы. И Салим, оставшийся единственным наследником, официально просит у отца прощения, и тот объявляет его своим преемником. Поведение Салима по-прежнему оставляло желать лучшего, и Акбар начал подумывать о назначении нового наследника, старшего сына Салима, принца Хосрова. Однако в 1605 г. Акбар заболевает и 16 октября умирает. Через несколько дней Салим вступает на падишахский престол с тронным именем Нур-ад-дин Мухаммад Джахангир – падишах-гази.

Ему уже 36 лет, он не только прекрасно образован, но и сложился как политик. Ему приходится лавировать между двумя составными частями общества – индусской и мусульманской, верхушки которых поддерживают разные партии. И Джахангир, умный и тонкий политик, решает воспользоваться идейным наследием отца. Сначала в народных массах распространился слух, что на трон вступил "любимый сын Акбара" [14, с. 47], который снял настороженность общества к политике наследника и лишил непокорного Хосрова возможности обрести широкую поддержку

масс. Потом уступки мусульманским ортодоксам обеспечили лояльность мусульманской части общества. Достигнутый успех следует закрепить, и, не афишируя этого, Джахангир, по сути, начинает использовать политическую концепцию, сформированную его врагом Абу-л Фазлом: справедливый государь действует в интересах всеобщего блага и все его деяния освящены Богом, предопределившим его появление на свет и обретение им светской власти. Для этого параллельно ведется процесс мифологизации Акбара, сопровождавшийся строительством мавзолея, с одной стороны, и созданием портретов-миниатюр Акбара и Джахангира – с другой. Именно миниатюра становится важным элементом политики, потому что позволяет "читать" изображение, в зависимости от образованности зрителя, как бы на нескольких уровнях. Миниатюра призвана донести до зрителя идею божественной санкции действий падишаха, провозглашенную "Мазхаром" Акбара [11, с. 249–250] и обоснованную Абу-л Фазлом в "Акбар-наме" [1], а значит, необходим символ легко понимаемый. Велика вероятность, что символ этот подсказан Джахангиру именно текстом "Акбар-наме", не просто провозглашавшим, а постулировавшим священность власти правителей и их личности, прежде всего личности Акбара. Ведь многочисленные сложные эпитеты, которыми Абу-л Фазл награждает Акбара во "Вступлении" к "Акбар-наме", – не просто восточное славословие, а сложная цепь символов, воплощающих сущность власти справедливого государя. Не случайно эта длинная цепь эпитетов выступает ответом на вопрос: "Знаешь ли ты, что это за согревающее мир светило и сияющий дух?" [1, т. I, л. 5], и в нее вплетены "сияющее чело утра водительства", "средоточие солнечной святости", "глаз мира (солнце) благожелательности и щедрости", "Озаритель Палаты Настоящего", "поприще Божественной и мирской истин" [1, т. I, л. 6]. Для Абу-л Фазла и его старшего брата поэта Файзи Акбар – "субстанция солнечного света" (ода Файзи, включенная в "Акбар-наме") [1, т. I, л. 7].

Сияние, свет – неперенные эпитеты Акбара, ибо он тот, "чье величие сиянием озарит чело и чей свет славы будет сверкать с его висков" [1, т. I, л. 13]. Этот свет проявляется еще до его рождения в сиянии чела матери Акбара и, по свидетельству Ходжи Муаззама, дяди Акбара, "ореол божественного света так струился с сияющего лба, что у него не было сил вглядываться в него" [1, т. I, л. 14].

"Ребенок света" Абу-л Фазла – младенец, отмеченный сиянием, изображен на миниатюре "Рождение принца" на странице из "Джахангир-наме", хранящейся в Бостоне [4, с. 2]. Правда, здесь речь идет не о рождении Акбара, а о рождении Салима, именно он – "ребенок света", а значит, его власть от рождения освящена и предопределена. И эта предопределенность воплощена зрительно в ореоле, лучи которого окружают голову младенца⁶. Чтобы согласиться с интерпретацией этой миниатюры

как сцены рождения именно Салима [6, с. 161–162], достаточно сравнить ее с подобной сценой в рукописи "Акбар-наме", хранящейся в Музее Виктории и Альберта в Лондоне: совпадают архитектурные элементы и некоторые бытовые детали. Только младенец и осенен светом [2, СТ 1716].

Предположение, что именно текст "Акбар-наме" мог быть источником для появления зрительного воплощения в миниатюре святости правителя, может быть подтверждено и вариативностью нимба-ореола. Если первый тип ореола воплощал сияние, исходящее от лица правителя, то поиски Абу-л Хасана и Бичитра как бы отражают близость, а то и тождественность Акбара и Солнца. Стихи Абу-л Файза Файзи

Тот же свет, что произведен украшающим мир Солнцем,
Исходит и от чела величественного Шахиншаха [1, т. I, 6, 22] –

перекликаются с изображением огромных золотых дисков с солнечными лучами за спиной Джахангира, а композиция "Джахангир, обнимающий Шаха Аббаса I", где обе фигуры стоят на глобусе на фоне огромного нимба Джахангира, словно воплощает фразу "чье величие и чьи лучи охватили владения Востока и Запада".

По сути дела, могольская миниатюра времен Джахангира реализует изобразительными средствами процесс сакрализации власти падишаха, начавшийся при Акбаре. Процесс этот во многом был предопределен политической ситуацией внутри Индии и за ее пределами, но прежде всего ситуацией идеологической, поскольку многочастность этнической структуры индийского общества осложнилась взаимоотношениями между основными суфийскими орденами региона. Известно, что при Акбаре ведущую роль играли шейхи ордена Чиштийа, отличавшегося веротерпимостью. Именно этот орден поддержал движение махдизма в Индии, питаемое надеждой на воцарение праведного, справедливого царя и разгромленное в 1548 г. Ислам-шахом Суром. Орден Чиштийа, популярный в Индии, обретает влияние после рождения Салима, предсказанного шейхом Салимом Чишти, и не противодействует Акбару в проведении его идеологической реформы. Но идея главенства светского правителя во всех вопросах жизни еще не означает ереси, выступления против постулатов ислама. Отнюдь! Ведь правитель – это "главная опора халифата", "страж веры и государства". Он не противостоит духовной власти, он подчиняется ей в лице халифа, но воплощает ее для своих подданных. Духовная власть *улемов* и *муджтахидов* второстепенна по отношению к власти халифа, а значит, и по отношению к главной опоре его власти – падишаху, который здесь являет собой конкретное воплощение этой власти.

С этим соглашались последователи умеренного суфийского ордена Чиштийа. Но им и падишаху противостояла яростная оппозиция, возглавлявшаяся шейхом Ахмадом Сирхинди (1564–1624). Именно его обвинения в ереси легли в основу сложившихся представлений об отходе Акбара от ислама [11, с. 14–15]. По сути же, это отражение борьбы не за чистоту веры, а за влияние на светскую власть. Ахмад Сирхинди воплощает позицию ордена Накшбандийа, последователи которого пришли в Индию с Бабуром. Этот суфийский орден был традиционно связан с Тимуридами и оказывал серьезное влияние на государственную власть, вплоть до смены правителя, как это было с Улугбеком. Ходжа 'Убайдуллах Ахрар (1404–1490) – лидер ордена Накшбандийа в конце 15 в., давший, как известно, имя Бабуру [1, I, л. 87], был духовным наставником его отца [13, л. 7а]. Он был одним из крупнейших землевладельцев своего времени и создал политическую доктрину, обосновавшую вмешательство ордена в политику правителей. Политическая активность Накшбандийа основывалась на идее, что, "возвысив религию пророков до (высоких) пределов, следует идти с ней к правителю, чтобы перед величием веры их трон и корона показались бы ничтожными" [12, с. 379]. Междоусобицы среди потомков Тимура влекли к весьма жестким взаимоотношениям между властью и орденом, когда слабая власть вынуждена была проявлять лояльность, а четко организованный богатый орден имел мощные рычаги воздействия и постулировал мысль, что шейх выступает защитником шариата, а противящийся воле шейха – противится шариату.

Свое почтение к памяти Ходжи Ахрара Бабур воплотил в поэтическом переложении его "Рисола-и валидийа" [13, л. 346 а, б]⁷, но уже его сын Хумаюн отдаляется от Накшбандийа. Вероятно, здесь сыграло свою роль не только его пребывание в шиитском Иране, но и то, что орден Накшбандийа после завоевания Средней Азии Шейбанидами оказался тесно связан с последними. Именно 'Убайдуллах-хану, правителю из династии Шейбанидов, посвящен трактат крупнейшего теоретика Накшбандийа Сайида Джамал-ад-дин Ахмада ал-Касани ал-Дахбиди, известного по его прозвищу Махдум-и А'зам [22, с. 385–428]. В своих трактатах Махдум-и А'зам указывает, что шейх обязательно должен добиваться почтительного отношения к себе со стороны правителя [12, с. 383]. Не отрицая того, что "падишах – утвержденный правитель Бога на земле" [22, с. 390], основной целью правителя провозглашалось развитие и распространение шариата. Но оговаривалось – "Кто готов принести свою душу к братьям (т.е. ордену), в том несомненно есть душа" [22, с. 394]. Махдум-и А'зам оправдывал вмешательство ордена в политику тем, что "все исходит (от Бога) через посредство их (суфиев) благородного духа" и что счастье правителя в том, "чтобы уверовать в наставления этого сообщества" [22, с. 396].

Таким образом, орден Накшбандийа обосновывал свое вмешательство в политику государства борьбой за чистоту шариата и его распространение. Но именно в условиях религиозной пестроты Индии такая позиция была неприемлема. Для упрочения власти необходимо было отказаться от требований Накшбандийа о жесткой политике в отношении иноверцев. И приверженцы этого ордена постепенно лишаются своих возможностей влиять на политику, уходят в оппозицию. Эта оппозиционность подпитывается постоянными контактами с братьями, оставшимися в Средней Азии, более многочисленными, чем в Индии, что подтверждает переписка Ахмада Сирхинди, хранящаяся в Ташкенте и Санкт-Петербурге.

Надежды на возрождение былого влияния ордена ожили после смерти Акбара, но Джахангиру не нужны были вдобавок к мятежным феодалам, еще и народные мятежи. И он подтверждает положение ордена Чиштийа созданием миниатюр с образом шейха Му'ин-уд-дина Чишти (1142–1236), осененного ореолом божественного света и передающего корону Джахангиру (около 1620 г., Библиотека Честер Битти, Дублин). Нимб (ореол) становится элементом, выделяющим не только правителей, но и святых, и соединяется с привычным для мусульман понятием божественной благодати – "барака".

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Принимая в целом предложенную автором концепцию, необходимо иметь в виду некоторую условность употребления терминов "парадная миниатюра" или "официальный стиль" применительно к восточной живописи. Равным образом и прямое сравнение ее с европейским парадным портретом не учитывает различия в форме бытования этих двух явлений мирового искусства (*Прим. ред.*).
- ² В описании миниатюры в данной статье различаются три типа изображения этой детали: а) нимб – окружность, внутреннее пространство которой выделено иным, по сравнению с фоном миниатюры, цветом; б) ореол – окружность с расходящимися лучами, нарисованная тонкой линией по основному фону миниатюры; в) нимб-ореол – сочетание нимба и расходящихся от него лучей.
- ³ Две первые датированы 17 в., третья – 18 в. Учитывая огромные изменения, которые претерпевает могольская миниатюра в течение этого времени, подобную датировку можно считать предварительной, но уточнение ее – задача будущих исследований.
- ⁴ Как считает М.Б. Пиотровский, "нимб давно был заимствован мусульманским искусством у христианского в качестве декоративной детали и не является конфессиональным признаком" [24, с. 90].

- ⁵ Это достаточно большое полотно (108,5 x 108 см) было создано, предположительно, Абд-ас Самадом около 1545–1550 г., а затем на нем дописывались портреты рождавшихся позже наследных принцев [8, с. 143–144, ил. 84] (*Прим. ред.*).
- ⁶ Заметим, что слово *нур* – "свет" – постоянно присутствует в титулатуре, именах и топонимах времен Джахангира: Нур-уд-дин – "свет веры", Нур Джахан – "свет мира", Нур Сарай – "дворец света", Нур Чашма – "источник света" и т.д.
- ⁷ См. также цит. из "Бабур-наме" [13, л. 836] в статье И.И. Шептуновой "Бабур-наме": текст и иллюстрация" в настоящем сборнике.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Abu-l Fazl Allami. Akbarnama. Trans. by H.S. Beveridge. Vol. I–III. Calcutta, 1897–1935.
2. Art of Indian Paintings and Drawings in the Victoria & Albert Museum. Catalogue & Microfiche guide. Emmett Publishing, Sept. 1992.
3. Brend B. The Emperor Akbar's "Khamsa" of Nizami. L., 1995.
4. Jahangirnama (The). Trans., ed. by W.M. Thackston. N. Y., 1999.
5. Leach L.Y. Mughal and other Indian Paintings from the Chester Beatty Library. Vol. I. L., 1996.
6. Okada M. Indian Miniatures of the Mughal Court. N. Y., 1992.
7. Rojers J.M. Mughal Miniatures. L., 1995.
8. Welch S.C. India. Art and Culture. 1300–1900. N. Y., 1993.
9. Алексушина Т.Ф., Чернова В.А. "Музей Вакано". Самара, 2002.
10. Альбом индийских и персидских миниатюр XVI–XVIII вв. М., 1962.
11. Антонова К.А. Очерки общественных отношений и политического строя могольской Индии времен Акбара (1556–1605 гг.) М., 1952.
12. Бабаджанов Б.М. Предисловие к "Трактату о назидании султанам" Махдум-и Азама. – Мудрость суфиев. СПб, 2001.
13. Бабур-наме. Пер. М.А. Салье. Ташкент, 1958.
14. Ванина Е.Ю. Идеи и общество в Индии XVI–XVIII вв. М., 1993.
15. Галеркина О.И. Миниатюра Мавераннахра. Л., 1980.
16. Грек Т.В. Индийская миниатюра. – Альбом индийских и персидских миниатюр XVI–XVIII вв. М., 1962, с. 16–43.
17. Грек Т.В. Индийские миниатюры XVI–XVIII веков. М., 1971.
18. Грек Т.В. Могольские миниатюры XVII в. с изображениями дворцовых приемов – дарбаров. – Страны и народы Востока. Вып. XIV. М., 1972.
19. Индия, 1987, № 2–3.
20. Исмаилова Э.М., Полякова Е.А. Восточная миниатюра. Ташкент, 1980.
21. Карпова Н.К. Индийская миниатюра в собрании ГМИНВ. – Научные сообщения ГМИНВ. Вып. VIII. М., 1975, с. 82–135.
22. Махдум-и Азам. Трактат о назидании султанам. – Мудрость суфиев. СПб, 2001, с. 385–428.
23. Персидские миниатюры XIV–XVII вв. М., 1968.
24. Пиотровский М.Б. О мусульманском искусстве. СПб, 2001.
25. Пугаченкова Г.А., Галеркина О.И. Миниатюра Средней Азии. М., 1979.
26. Сулейман Х. Миниатюры к "Бабур-наме". Ташкент, 1978.
27. Тюляев С. Миниатюры рукописи "Бабур-наме", М., 1960.
28. Шукуров Ш.М. Искусство и тайна. М., 1999.

В.В. Ванслов

ТАДЖ МАХАЛ – ВОСЬМОЕ ЧУДО СВЕТА

Побывав дважды в своей жизни в Индии, я одно время очень увлекался индийской культурой. Помимо пластических искусств знакомился с индийскими музыкой и танцами, читал индийских писателей и поэтов. Особенно мне нравились произведения Рабиндраната Тагора, семитомное издание которого у нас было выпущено в 1950-е годы. Настоящим открытием для меня стала книга Джавахарлала Неру "Открытие Индии", интересно и полно освещающая историю этой страны и написанная, при всей ее объективности, как-то очень лично.

Все яркие впечатления от искусства и культуры Индии у меня, однако, в какой-то степени померкли после знакомства со знаменитым мавзолеем Тадж Махал, находящимся в древней столице Индии – городе Агра. Это удивительное создание буквально потрясло меня. Зачарованный, я приходил к нему вновь и вновь, проводя там часы и наблюдая его при разной погоде, в разное время суток, на закате и на рассвете, и ночью при лунном освещении, рассматривая его вблизи и издали (с башни гостиницы "Шератон" и с балкона Красного форта).

Поскольку этот мавзолей так запал мне в душу, я обратился к доступной мне литературе по искусству и архитектуре Индии. Ознакомившись с нею, я убедился, что этот памятник освещается далеко не полно. Меня интересовала не строительно-техническая, не конструктивно-архитектоническая и не материально-производственная сторона дела (хотя все это тоже, конечно, имеет свое значение), а эстетическая выразительность, художественный образ памятника. Ибо он – произведение Искусства в самом полном и высоком значении этого слова. Между тем именно его художественность даже в специальной искусствоведческой литературе раскрыта, с моей точки зрения, совершенно недостаточно. Поскольку Тадж Махал запечатлелся в моей душе как одно из самых высоких и значительных воплощений Прекрасного, я решил написать свой очерк о нем, поделившись с читателями своим восприятием и пониманием этого выдающегося восхитительного создания.

Начну с простого и внешнего. Отмечу, что Тадж Махал типичное и при этом высшее выражение принципов могольской архитектуры Индии. Династия Моголов, пришедшая из Средней Азии (это были турки, породнившиеся с индийцами, осевшие и ассимилировавшиеся в этой стране) правила в Индии в 16–18 веках нашей эры. И при ней, при властителях Бабуре и особенно Акбаре, индийская культура достигла своего высшего

расцвета в доанглийский период. Сказалось это и в архитектуре. Назвав ряд замечательных архитектурных созданий, в том числе и Тадж Махал, Джавахарлал Неру пишет: "Эти прекрасные сооружения сказочной красоты отображают блеск Моголов в эпоху их расцвета"

Значительные сооружения и ансамбли этого периода построены по аналогичному принципу. Они обнесены оградой из красного песчаника, и основная масса зданий внутри ограды тоже построена из этого же материала. Но среди красных зданий, порою архитектурно очень интересных и изысканно украшенных, обязательно находится одно здание из белого мрамора, которое в красном окружении сияет, словно драгоценная жемчужина. Это можно наблюдать в Красном форте в Дели, в Красном форте в Агре, в Фатихпур Сикри недалеко от Агры и в других местах. То же самое архитектурное решение, но много более совершенное и прекрасное, мы видим в ансамбле Тадж Махал.

Те, кто представляют себе Тадж Махал по фотографиям и макетам, обычно не догадываются, что это не одно сооружение, а целый грандиозный ансамбль, и мавзолей надо воспринимать не изолированно от окружения, а как часть и центр целостного ансамбля. Беломраморный мавзолей обнесен высокой оградой из красного песчаника. Эта ограда имеет напротив основного здания мощный портал с двойными воротами. А по обе стороны мавзолея построены два одинаковых павильона, тоже из красного песчаника, но с мраморными куполами. Таким образом, ансамбль Тадж Махала аналогичен другим, в том числе и названным выше, сооружениям могольской архитектуры. Он представляет собою типичное выражение принципов этой архитектуры.

Но это не просто типичное, а высшее, наиболее совершенное выражение ее принципов. Дело в том, что в отличие от других, как и перечисленных выше могольских ансамблей, где расположение зданий внутри ограды случайно и нередко довольно хаотично, а положение беломраморной "жемчужины" произвольно, в Тадж Махале все подчинено строгой организованности, целесообразности и симметрии.

Двухэтажное здание Тадж Махала расположено в конце внутреннего двора в центре. Оно само по себе строго симметрично. Его фасад имеет пятичастную структуру с центральным порталом, охватывающим оба этажа. Этот портал имеет форму полустрельчатой арки, и далее разыгрывается целая симфония переключек и соотношений подобных арок. Они вторят portalу в лоджиях обеих этажей, в башенках на крыше, в навершиях минаретов, образуют целый бегущий орнамент на стилобате. Большому центральному куполу, легкому и грациозному, отвечают четыре

* Д. Неру. Открытие Индии. М., 1955, с. 284.

маленьких купола по бокам над башенками-беседками (павильонами). Форма куполов перекликается с формой полустрельчатых арок, варьирует ее. Четырем стройным и высоким минаретам, расставленным по углам стилобата, соответствуют их маленькие повторения по карнизам крыши здания. А навершия минаретов в уменьшенном виде повторяют покрытые куполами башни-беседки около центрального купола. Вся эта перекличка и игра форм легка, изящна, непринужденна и создает какое-то светлое впечатление, подкрепленное сиянием белого мрамора, голубизной воздушного фона, зеркалом отражающего здание водоема.

Центричность общего построения выражается и в том, что ворота портала находятся прямо против мавзолея и от них к нему ведут две дорожки, симметрично обрамляя водоем, в котором отражается Тадж Махал. Бег этих дорожек подчеркнут идущими вдоль них ровными и стройными столбиками зеленых кустов.

Вся эта строгая организованность и рациональная пропорциональность и позволяют считать Тадж Махал не только типичным, но и высшим выражением принципов могольской архитектуры, отличая его от других аналогичных ансамблей, где нет этой чистой и незамутненной разумности архитектурного целого.

Обычно зрителями и воспринимается прежде всего эта внешняя красота памятника. Сияние беломраморного здания, инкрустированного полудрагоценными камнями, находящегося в окружении красных строений, его симметричное отражение в воде, строгая пропорциональность целого и игра его архитектурных форм – уже достаточное основание, чтобы восхищаться этим ансамблем.

Однако для понимания Тадж Махала всего этого недостаточно, и красота его к сказанному не сводится. Зданий высокой разумной организованности и чудесной пропорциональности в мире немало, и Тадж Махал только одно из них. Если бы он характеризовался только сказанным, то он был бы оценен, конечно, очень высоко, но все-таки вряд ли приобрел репутацию восьмого чуда света.

Хотя законосообразность, пропорциональность и симметрия прежде всего обращают на себя внимание, но чуткий взор вскоре начинает замечать и некоторые отступления от них. Так, четыре минарета стоят не строго вертикально, а чуть-чуть отклонены в сторону от мавзолея. Сделано это как будто бы по прозаической причине, чтобы в случае какой-либо катастрофы минареты падали бы не на здание, а в сторону от него, и таким образом не могли бы его повредить.

Однако эта чисто утилитарная задача имеет и свой эстетический результат. Благодаря отклонению минаретов от строгой вертикали, ансамбль лишается сухой вычерченности, прямолинейной геометричности.

Это то самое "чуть-чуть", которое создает или усиливает художественное впечатление.

В том же направлении действует и отражение мавзолея в водоеме, которое хотя и симметрично, но дает перевернутую картину, то есть не просто дублирует здание, а как бы развивает впечатление от него.

Важно также, что крайние части пятичастного фасада здания немного отклонены назад, то есть частично как бы срезают углы, нарушая плоскость фасада, его прямолинейность и кубичность объема, и тем самым создавая разнообразие для движения глаза.

Кроме правильных столбиков обрамляющих водоем кустов, по другую сторону дорожек растут деревья со свободно раскинувшимися кронами, что тоже смягчает прямолинейную строгость и геометричность общего построения.

Эти частности кажутся незначительными, но в своей совокупности они важны для своеобразия Тадж Махала и впечатления от него. Они уводят композицию ансамбля от элементарной внешней пропорциональности, усиливают гармонию единства и разнообразия. Благодаря им законосообразность формы сочетается здесь со свободой ее построения.

Но и этого всего недостаточно для завершения образа этого чуда творения. Важнейшим фактором, определяющим его образ, является бесконечная изменчивость этого необыкновенного создания, особенно удивительная для, казалось бы, статичного по своей природе искусства архитектуры. Когда приходишь к нему при разной погоде и в разное время суток, он каждый раз кажется другим. Это прямо какое-то наваждение. Иногда просто не веришь своим глазам: то ли это сооружение?

В литературе я нигде не нашел объяснения этой изменчивости. Между тем в физическом отношении она объясняется очень просто.

Мавзолей примыкает к задней стене ограды, за которой идет обрыв, а далее обширная пойма реки Джамны с более низким противоположным берегом, здания на котором не видны. Таким образом, мавзолей окружен воздухом и смотрится на фоне одного только неба, а небо часто меняется по свету и цвету. Здание же Тадж Махала необычайно восприимчиво к освещению. Если поднести к его белокаменной стене зажженную спичку или свечу, то видно, как глубоко свет проникает внутрь мрамора.

Именно благодаря меняющемуся естественному освещению и цвету неба мавзолей кажется все время разным, и когда приходишь к нему вновь и вновь, он воспринимается иначе и кажется уже другим. Он словно живет какой-то таинственной загадочной жизнью, и как нельзя дважды вступить в одну и ту же воду реки, так нельзя дважды увидеть один и тот же Тадж Махал.

Он как бы меняет выражение своего лица, кажется то улыбчивым, то задумчивым, то празднично-торжественным. В лунном свете он сказоч-

но волшебен и легок, словно соткан из какого-то неземного вещества. При этом всегда мягок, сдержан и строг. Он никогда не бывает резким, жестким или мрачным.

Когдаходишьизвнекворотампортала,зданиемавзолеяпостепенновырастаетвнутри,словномираж.Акогдасмотришьнанегосдальнихвысокихточек,онотже,словномираж,возвышаетсянадкрышамиибыденныхгородскихдомиков.Всумеркижеонотаетирастворяетсяввоздухе.

Во всем этом есть нечто иррациональное. Бесконечная изменчивость Тадж Махала создает ощущение бесконечной глубины его содержания, его внутренней духовной жизни, сообщает ему поразительную эмоциональную наполненность. Конечно, все это происходит только в человеческом восприятии, но сооружение дает для этого объективные предпосылки.

Все это не было бы так удивительно, если бы эта иррациональность не сочеталась с рациональной гармоничной уравновешенностью. Это единство противоположностей, сочетание иррационального с рациональным, статичного с изменчивым, закономерного со свободным образует неповторимое своеобразие Тадж Махала и делает его действительно уникальным памятником, не имеющим аналогий в мировой архитектуре.

Думается также, что во всем этом сказываются свойства индийской души, индийского национального характера. В отличие от других восточных народов, например народа Непала, духовная жизнь индийцев кажется не только особенно глубокой, но и таинственно-загадочной иррациональной, что отражается и в их религии, и в их сказаниях, и в их скульптуре и настенных росписях. Разве не отличается этим, например, образ Бодхисаттвы?

А теперь самое время вспомнить, как возник Тадж Махал, о чем я намеренно не сказал вначале. Известно, что он был построен в первой половине 17 века между 1632 и 1652 годом по распоряжению индийского правителя Шах Джахана (правил 1628–1658) как мавзолей в честь горячо им любимой и рано умершей жены, белораморная гробница которой, изукрашенная орнаментами из полудрагоценных камней, находится внутри мавзолея, где эхо многократно копирует каждый раздающийся звук. Трудно найти более адекватное выражение любви, чем этот памятник. Как и подлинная любовь, он так же бесконечен в своем духовном содержании, так же живет многогранной изменчивой жизнью, так же основан на единстве рационального и иррационального. Можно сказать, что это сама Любовь в ее материально-художественном воплощении. Думаю, что история возникновения памятника и его художественный образ неразрывны.

И еще одно примечательное обстоятельство, подчеркивающее живую красоту этого памятника. Во второй половине 17 века потомок Шах Джахана злобный и коварный правитель Аурангзеб, который пришел к власти, заточив в темницу своего отца, начал разрушение завоеваний могольской династии и, по словам Джавахарлала Неру, "отвел назад стрелку часов". Он приказал построить в своем городе Аурангабаде копию Тадж Махала. Почему ему пришла в голову такая нелепая мысль, непонятно. То ли он завидовал Шах Джахану и тщетно стремился достигнуть его величия, то ли был просто самодур, но копия была построена. Она стоит и сейчас, я ее видел.

Видимо, копия все-таки не совсем точна, хотя на глаз существенные отличия уловить трудно. Все вроде на месте, и все не то. Вместо живого Тадж Махала перед нами мертвый макет. Исчезла красота, исчезло духовное наполнение, нет никакого эстетического впечатления.

Можно, конечно, сказать, что это происходит от того, что здесь нет ни красного окружения, ни водоема, ни воздушно-небесного фона. Копия уныло высится на фоне стискивающих ее окружающих городских домов.

Но думается, что дело все-таки не только в этом. Как и всякая копия, она лишена душевности и жизненного трепета оригинала. Этот бездушный суррогат так же отличается от подлинного Тадж Махала, как построивший его злобный и жестокий Аурангзеб отличался от доброго и просвещенного Шах Джахана. Каков создатель – таково и его творение.

Живая красота бессмертного Тадж Махала, уникальность его неповторимого ансамбля, выразительность и одухотворенность его художественного образа делают его одним из высших воплощений человеческого гения и, действительно, восьмым чудом света.

С.Т. Гордейчук

КОЛЛЕКЦИЯ ЖИВОПИСИ МАДХУБАНИ В СОБРАНИИ ГМВ

В собрании индийского искусства Государственного музея Востока в Москве особое место занимает коллекция живописи *мадхубани*. Часть работ передал в дар музею московский коллекционер В.И. Коровиков. Другая часть коллекции – это листы, поступившие в музей после выставок художественных ремесел, проходивших в Москве в 1978 и 1988 гг.

Название этого вида живописи связано с местом ее появления в деревнях округа Мадхубани, который сейчас входит в состав индийского штата Бихар. В древности и средние века эта территория была частью могучего и процветающего государства Митхила¹. Его земли простирались между Гималаями и реками Коши, Ганг и Гандаки и занимали 20 000 квадратных миль Бихара (дистрикты Мадхубани, Дарбханга, Самастипур, Вайшали, Музафарпур, Чампарак, Монгхур, Сахарса, Пурни) и 10 000 квадратных миль – в Непале (районы Рохтара, Сарилахи, Мохитари, Саптари, Моранг).

Митхила играла значительную роль в политической и культурной жизни древней Индии, но ученые не располагают достаточным количеством подлинных свидетельств для реконструкции митхильской истории. Письменных источников мало, и основное место среди них занимают произведения Видьяпати, записки китайских путешественников и тибетского паломника Дхармасвамины [58, с. 57–59]. Митхила – это родина буддизма и джайнизма, это земля, где в древности и в средние века жили и творили многие известные философы, логики, поэты, художники и музыканты.

С другой стороны, это типичный сельскохозяйственный район, почти лишенный минеральных ресурсов. Перед тем, кто попадает сюда первый раз, эта земля предстает пестрым ковром, сотканным из полей, лесов и прудов, среди которых расположены большие и маленькие деревни.

Поселения стоят на одних и тех же местах, как правило, веками. Конструкция домов и материал для их постройки диктуются климатическими и географическими особенностями региона. Дома сельских жителей преимущественно глинобитные или каркасно-столбовые (дерево используется для каркасов, а стены заполняются травой, ветками или бамбуком и покрываются с внутренней и внешней сторон обмазкой и побелкой). Полностью из дерева делаются только небольшие хозяйственные постройки. Муссоны вынуждают делать высокие и крутые крыши, материалом для которых служат солома, тростник, расщепленный бамбук, реже черепица. В застройке преобладают жилища, "собранные" из

четыре одноэтажных домов, крытые веранды которых выходят в общий двор, образуя сплошную галерею. Ниши в стенах выполняют функциональную роль, заменяя полки для посуды и другой домашней утвари. Количество комнат определяется уровнем зажиточности, но в любом случае все жилое пространство разделено на женскую и мужскую части. Веранда, общая комната – **открытое пространство** – отданы мужчинам; а женская часть дома – это внутренние комнаты, кухня, место у очага – **закрытое пространство**.

Возведение дома остается мужской обязанностью, но украшение внутренних помещений (будь то простая побелка, скульптурный декор или стенные росписи) – дело женских рук.

Возможно, именно эта закрытость для глаз посторонних зрителей не позволяла живописи мадхубани стать предметом для искусствоведческих изысканий, несмотря на ее многовековую историю. Однако события трагического 1934 г. все изменили. Землетрясение, произошедшее на севере Бихара, на границе с Непалом, разрушило множество домов и оказалось, что стены и полы этих скромных жилищ покрыты выразительными символическими росписями. В 1966–1967 гг. на Бихар обрушилось новое бедствие – голод. Чтобы облегчить участь голодающих, Всеиндийский Совет по ремеслам, возглавляемый выдающейся деятельницей индийской культуры Пупул Джаякар, снабдил митхилок бумагой и тканью для написания картин, предоставил субсидии и обеспечил их работам рынок сбыта. Так живопись мадхубани начала обретать коммерческую основу и стала широко известна в Индии, а затем и за ее пределами. В 1970 г. это искусство получило официальное признание, когда премьер-министр Республики Индия Индира Ганди вручила государственные награды нескольким художницам: Джагдамбе Дэви, Сите Дэви и Махасундари Дэви.

С этого времени начинается и изучение митхильской живописи. Российские индологи-искусствоведы почти не обращались к этой теме, за исключением Н.Р. Гусевой [40; 41]. В ее книге одна из глав посвящена народной живописи, в том числе и митхильской, но воспроизводится уже известный, хотя и малодоступный в то время, англоязычный материал. В основном же проблемами истории и развития этого вида живописи занимались индийские и западноевропейские искусствоведы. Выдвигаются различные гипотезы о времени появления росписей мадхубани. Этот вопрос до сих пор остается открытым, но, безусловно, это очень древнее искусство².

Одним из первых, кто по достоинству оценил и начал собирать живопись на бумаге и сведения об этом необычном искусстве, был английский ученый У.Г. Арчер³. В 1949 г. он опубликовал статью в журнале "Marg" [3]. Сейчас его коллекция хранится в Британской библиотеке, а

ее каталог был составлен и опубликован Милдред Арчер [2]. Среди других исследователей, которые внесли значительный вклад в исследование живописи мадхубани можно назвать У. Тхакура [29], Ива Веко [31], М.Р. Ананда [1], Дж. Джайна [10], П. Джаякар [12].

Этим видом творчества занимаются в основном женщины из каст брахманов и каястхов. Обязанность нанесения сакральных узоров была для них одним из компонентов *дхармы*: создание таких узоров являлось выражением того, что жена делит с мужем его традиционные обязанности, которые состояли для брахманов в служении богам и отправлении специальных обрядов, нейтрализующих негативные влияния, а для каястхов – в переписывании священных книг, составлении генеалогических списков и ведении бухгалтерского учета.

Первоначально живопись использовалась только для украшения домов, хотя сюжеты и образы повторялись и на других изделиях (лаковых – из травы *сикки*, посуде, вышивках, аппликациях, *альпона* – специальных ритуальных узорах, которые рисовали на земле около дома и во дворе, и др.). До прихода современной цивилизации краски и кисти художницы делали самостоятельно из подручных материалов. Связующим веществом для красок служила смесь козьего молока и смолы дерева *бабул* или сока плодов; пигментом для красного цвета – сандаловое дерево, оксид металла или пыльца цветов *кусум*, для светло-желтого – смесь банана, лимона и молока, ярко-желтого – куркума, черного – сажа, синего – индиго, зеленого – листья растений или комбинация голубого и желтого цветов. Когда были готовы краски, начинали мастерить "кисть", используя палочки рисовых побегов, солому, пучки ниток и волосков, куски ткани. Часто рисовали просто пальцами рук [2, с. 50–51; 10, с. 87].

Для росписей в деревенском доме отводились специальные места: *госауни-ко-гхара* (семейный алтарь), *кохабара-гхара* (комната новобрачных), *кохабарагхара-ка-конийан* (веранда – напротив комнаты новобрачных, где ожидают друзья жениха). В комнате новобрачных изображались супружеские пары, причем как обобщенные образы митхильцев, так и божественные персонажи (Радха и Кришна, Шива и Парвати, Вишну и Лакшми); кроме того, обязательным элементом были изображения *кохбара* – ритуального узора, окруженного птицами, рыбами и цветами. В этих помещениях использовался преимущественно красный цвет, хотя важное значение имели и черный, желтый, зеленый, а также их оттенки.

На веранде обычно изображались сцены из жизни деревни, связанные со свадебными ритуалами: перенос даров в дом жениха, свадебная процессия, стилизованные изображения деревьев (манго, граната, др.) и животных (верблюда, слона, коровы, буйвола и др.), символизировавших идею плодородия, а также герои мифологических повествований (Кришна, Дурга, Хануман, Радха, аватары Вишну: Матсья, Вараха и Курма).

На стенах около семейного алтаря изображались рыбы, черепахи, змеи, попугаи [29, с. 61–62], которые воспринимались как символы плодородия и благополучного супружества, а также божества, которым поклонялись в данном доме.

У.Г. Арчер был едва ли не единственным исследователем, который увидел это искусство, еще нетронутое цивилизацией, в тех местах, где оно первоначально создавалось и в тех условиях, в которых оно бытовало. Визуальный анализ стеновых росписей и этнографические данные позволили ему сделать предположение о существовании двух стилей. В соответствии с его предположением, для брахманских росписей характерно вольное отношение к живописной передаче пространственных соотношений, размеров и пропорций фигур людей и животных. Фигуры обводятся тонкой линией (ручкой, тонкой кистью или палочкой), которая разграничивает большие сегменты ярких цветов. Преобладают яркие чистые цвета. Некоторые из них, например синий или черный, используемые для раскраски тела Кришны, диктуются религиозными канонами, но в большинстве случаев выбор цвета произвольный. Росписи художниц-каястха имеют ряд отличий. Хотя изображения размещаются в тех же местах жилища и сохраняют то же иррациональное соотношение между пространством и фигурой, цвет здесь играет меньшую роль, а большее значение приобретает обводка изображений, сделанная толстой кистью, палочкой или пальцем. Ярким голубым, желтым, розовым и красным тонам в росписях митхильских брахманок противостоят голубовато-серые, охристые, землистые и черные оттенки росписей художниц из касты каястхов⁴.

В 1960–1980-х гг. митхильские художницы получили не только современные краски и кисти, но и новые темы для росписей. На одних художниц повлияло обучение в школе, на других – путешествия по стране и миру (одним из ярких примеров этого могут служить росписи Ганги Дэви [10]). Кроме того, отдав предпочтение таким домашним занятиям, как вязание, вышивание и шитье, многие брахманки стали приглашать художниц из касты кумхар (касты гончаров) разрисовывать стены своих домов. В эти же годы был создан "Madhubani Office", который официально именовался "Marketing and Service Centre" и функционировал как одно из подразделений Центра по развитию ремесел Министерства текстиля. Эта государственная организация помогала художницам с покупкой материалов и красок, со сбытом их живописных произведений, и, вероятно, оказывала определенное влияние на выбор сюжетов и форму представления росписей (они делались на листах бумаги разного размера в виде панно и поздравительных открыток, на отрезках ткани разного размера). Таким образом, наряду с сохранением их первоначального ритуального назначения в доме, семье, росписи стали создаваться и для коммерческого

использования. Но, несмотря на то, что такого "коммерческого" изобразительного материала значительно больше, исследований, посвященных их семантике и стилистике, нет.

Хотя коллекция мадхубани ГМВ небольшая (20 листов), по ней можно судить о некоторых чертах, присущих стилю митхильской живописи середины – второй половины 20 в. Мы условно разделили ее на две группы, взяв за основу размеры бумаги и соответственно целевое предназначение, и дали описание каждой работы с двух точек зрения – содержания и выражения (Приложение. Каталог).

Первая группа (№ 1–10) – это росписи, сделанные на бумаге небольшого формата в форме складных поздравительных открыток. Нельзя сказать, что традиция создания подобных небольших изделий появилась только с приходом "цивилизации", так как для митхильских женщин, собирающихся замуж, обязательным занятием было создание картинок небольшого формата, которые дарились будущему супругу или использовались как упаковка для таких подарков. Главным же отличием между традиционными подарками жениху и "современными" открытками были сюжеты. Если в первом случае обычно изображаются парные символы плодородия (попугаи, павлины, рыбы, черепахи, змеи, цветы, а также растительно-зооморфные образы), то во втором – выбираются хорошо известные персонажи индийской мифологии (в данном случае Брахма, Вишну, Кришна, Ганеша и Кали, причем в их наиболее узнаваемых иконографических формах) (**Ил. 34–37**).

Ко второй группе относятся росписи, созданные на плотной бумаге большого размера и представляющие отдельные детально проработанные изображения и группы персонажей (**№ 11–20**). Почти все росписи имеют определенную географическую (вплоть до деревни) и авторскую идентификацию, исключения составляют росписи № 15; 19; 20. Примечательно, что росписи этой группы дают повод говорить о трансформации двух стилей (брахманского и каястхов – см. выше и [2]). Анализ этого небольшого количества росписей позволил разделить их на четыре подгруппы. Самая крупная (№ 12, 13, 15, 16, 19, 20) представлена росписями, которые по манере исполнения близки к настенным: здесь все персонажи обводятся толстыми контурами (как будто используется палец руки или толстая палочка, а не кисть), трактовка лиц, фигур людей и животных схематическая. К трем другим группам можно отнести листы № 11, 17, 18, 14 (здесь деление на подгруппы еще более условно и основано скорее на степени художественного мастерства). Для этих групп характерно использование тонких кистей, ручек и чернил для создания контуров изображений, которые затем заливаются цветными красками (№ 11, 17, 18) или заполняются штриховкой (№ 14). Авторы этих работ явно не только талантливы, но наблюдательны и любознательны. Их

работы – яркое свидетельство обогащения митхильской живописи художественными находками других видов народного творчества (вышивки, игрушки и посуды из травы *сикки*, керамики) как Митхилы, так и других регионов (печатные картины – "иконы").

Для художников всех групп, как мы упоминали ранее, характерно использование современных красителей – химических водяных красок (зеленых изумруда и хрома, желтого и оранжевого кадмия, ультрамарина, краплака, др.). Но, несмотря на то что на смену нескольким растительным пигментам пришли краски, позволяющие создавать значительно большее количество цветовых сочетаний, художественное чутье митхильских художниц позволяет им находить гармоничные сочетания и в этом многообразии оттенков.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Мадхубани*, что в переводе означает "медовый лес", – второе имя государства Митхилы, которое ему дали древние путешественники. Поэтому в обозначении домовых росписей используют два термина: живопись мадхубани или митхильские росписи.
- ² Некоторые исследователи находят его истоки даже в культуре Хараппы (2600–1800 гг. до н.э.). Так, У. Тхакур считает, что "символические изображения /мадхубани/ напоминают узоры на хараппской керамике и штампованных монетах" [29, с. 56].
- ³ Коллекции митхильского народного искусства (в том числе и росписи) хранятся в Индии: в Чандрадхари музее (г. Дарбханга, штат Бихар), Бихарском институте промышленного дизайна (г. Патна, штат Бихар), Музее ремесел (г. Нью-Дели), в частной коллекции Упендры Маратхи, а также в музеях Европы и Америки (например, в индийском департаменте Британской библиотеки – коллекция, собранная У.Г. Арчером и М. Арчер в 1930–1940-е гг.). Выставки живописи мадхубани прошли в Париже в 1973 и 1975 гг.
- ⁴ Подробнее см. [2; 3].

ПРИЛОЖЕНИЕ КАТАЛОГ

1. Бог Брахма.

Округ Мадхубани, 1970-е гг. Бум., водяные краски (малиновая, желтая, зеленая, синяя). 15 x 11 см.

35873 КП, 7404 II.

Описание и комментарии: Митхильская иконография бога Брахмы небогата, но все известные нам росписи, в том числе и эта, свидетельствуют об оригинальности интерпретаторского мышления художниц. В данном случае канонически четырехликий Брахма изображен с двумя лицами, смотрящими вправо и влево, но с одним большим глазом в центре. В руках Брахма держит лотосы: в левой – бутон, в правой – распустившийся цветок. Образ божества окружен овальной мандалой.

2. Бог Вишну (Сурья?) (Ил. 35).

Округ Мадхубани, 1970-е гг. Бум., водяные краски (малиновая, черная, желтая, синяя, зеленая). 15 x 10,5 см.

35867 КП, 7398 II.

Описание и комментарии: На картинке изображено мужское божество с искусной прической, украшенной большими круглыми подвесками. В двух высоко поднятых вверх руках он держит нераспустившиеся лотосы. Вероятнее всего, это изображение бога Вишну. На это указывает и трехпалый объект, нарисованный внизу около ног, который можно трактовать как символ "третьего шага". Согласно космогоническому мифу, сделав три шага, Вишну сотворил мир [50, с. 19]. Этот образ может быть интерпретирован и как изображение бога Сурьи, хотя до сих пор нам не встречались его антропоморфные изображения в росписях этого круга (мадхубани).

Аналогии: Космическая троица – Брахма, Вишну, Шива [31, с. 34]; Божества и герои (вверху справа налево): Брахма, Шива, Вишну [31, с. 39]; Солнечное божество Сурья [31, с. 54].

3. Кришна, играющий на флейте (Ил. 36).

Округ Мадхубани, 1970-е гг. Бум., водяные краски (фиолетовая, малиновая, желтая). 15 x 10 см.

35872 КП, 7403 II.

Описание и комментарии: Это один из любимых сюжетов индийского искусства – играющий на свирели пастушок Кришна, одна из аватар бога Вишну. Для митхильской живописи трактовка образа Кришны традиционна: профильное изображение темнокожего героя, стоящего на одной ноге и играющего на музыкальном инструменте. Форма свирели – неправильный четырехугольник, разделенный вертикальными линиями на три части, – может быть отсылкой, скорее всего неосознаваемой даже художницей, к троичным структурам как индуизма (например, мифологеме "трех

шагов творения Вселенной" богом Вишну), так и древнейших архетипов мировой культуры.

4. Бог Ганеша.

Округ Мадхубани, 1970-е гг. Бум., водяные краски (синяя, малиновая, красная, желтая, зеленая, фиолетовая). 22 x 13 см.

Надпись: вверху слева – [не читается], справа – *sam sam* (?)

35869 КП, 7400 II.

Описание и комментарии: Ганеша – мифический сын бога Шивы и богини Парвати. Несмотря на популярность его культа в Митхиле [31], в росписях мадхубани бог с человеческим телом и головой слона встречается редко. В то же время традиционное изображение слонов – обязательный атрибут свадебных росписей, с ними связывают представления о счастливой семейной жизни и многочисленном потомстве. Здесь изображено человекоподобное существо с четырьмя руками (причем две подняты вверх, а две другие опущены вниз) и двумя ногами. Длинный нос-хобот позволяет утверждать, что это бог Ганеша.

5. Бог Ганеша.

Округ Мадхубани, 1970-е гг. Бум., тушь, водяные краски (розовая, желтая, синяя). 22 x 14,5 см.

35871 КП, 7402 II.

Описание и комментарии: В отличие от предыдущей спорной росписи, здесь, несомненно, изображен бог Ганеша. Две руки подняты вверх. Прическу Ганеши украшают круглые подвески, а лоб – диадема.

6. Богиня Кали четырехрукая в ожерелье из девяти черепов.

Округ Мадхубани, 1970-е гг. Бум., водяные краски (малиновая, синяя, желтая, зеленая). 22 x 13,5 см.

35868 КП, 7399 II.

Описание и комментарии: Богиня Кали, защитница и воительница – одна из ипостасей Дурги, женской энергии бога Шивы. Самой яркой особенностью ее образа является обилие голов, рук и всевозможных атрибутов, количество которых зависит от местных традиций [56, с. 119; 57, с. 50–51]. Особый интерес представляет ромбовидный орнамент нижней части костюма богини. Нет сомнения в том, что шахматный узор и его вариации (ромбы, комбинации из треугольников) – один из наиболее древних декоративных мотивов, символизирующих землю. Впервые этот мотив встречается среди росписей в пещере Ляско. Э.Н. Никитина, изучая бенгальское ритуальное искусство, отметила, что женщины проводят прямые аналогии между подобным мотивом и образом земли [51, с. 120], а А.К. Амброс, проанализировав роль мотива "ромб с крючками" в орнаментике стран Европы и Азии, пришел к выводу о том, что он является

изобразительным выражением связи с землей, земледельческой магией и идеей плодородия [33].

Аналогии: Шива и Парвати [2, Add Or 3833, ил. 51]; Шива и Парвати. [2, фото 379/23, ил. 42]; Парвати и Шива (справа) [2, фото 379/33, ил. 44].

7. Богиня Дурга четырехрукая на льве (Ил. 34).

Округ Мадхубани, 1970-е гг. Бум., водяные краски (малиновая, желтая, черная, фиолетовая, зеленая). 23,2 x 14 см.

35870 КП, 7401 II.

Описание и комментарии: Богиня Дурга изображена со своими атрибутами в руках: в правой верхней – раковина, в правой нижней – лотос, в левой верхней – серп, левая нижняя – пустая. Интересен изобразительный метод, с помощью которого художница попыталась изобразить согнутую в колене правую ногу – это волнообразная форма. Богиня стоит на спине льва. Шкура животного украшена кружками с шашечным орнаментом (о хтонических чертах богини см. комментарии к № 6).

Аналогии: Богиня Дурга [2, Add Or 3828, ил. 49].

8. Дэви с четырьмя поднятыми вверх руками.

Округ Мадхубани, 1970-е гг. Бум., водяные краски (черная, грязно-розовая, терракотовая). 18,5 x 19 см.

23934 КП, 5108 II.

Описание и комментарии: С большой долей уверенности можно утверждать, что это женский образ Дэви с характерной для митхильских художниц трактовкой черт лица: острый клювообразный нос, большой овальный глаз, волнообразная прическа, окаймляющая заднюю часть головы.

Аналогии: Джоган, птицеголовое божество [12, с. 97, ил. 76]; Богиня Дурга, стоящая на тигре [2, Add Or 3828, ил. 49].

9. Гопи или женское божество в окружении двух птиц и цветов.

Округ Мадхубани, 1970-е гг. Бум., водяные краски (розово-малиновая, зеленая, желтая, черная). 19 x 19 см.

23933 КП, 5107 II.

Описание и комментарии: Художница изобразила здесь одну из танцующих под звуки свирели Кришны пастушек (гопи) в традиционном для Митхилы наряде и украшениях (хорошо узнаваемо большое носовое кольцо). Одновременно это может быть и изображением любой жительницы Митхилы, так как деревенские жители не только прекрасно знакомы с мифами – они нередко отождествляют себя со многими мифическими персонажами [31, с. 22].

Аналогии: Расамандала: Кришна, танцующий с пастушками-гопи в танце миротворения [31, с. 108–109].

10. Корова или верблюд (Ил. 37).

Округ Мадхубани, 1970-е гг. Бум., водяные краски (малиновая, черная, зеленая, желтая). 18,5 x 18,5 см.

23935 КП, 5109 II.

Описание и комментарии: В данном случае интерес представляет не столько определение точного вида животного, сколько знаки, которыми покрыта его шкура (квадрат в центре спины и "трезубцы", покрывающие шкуру). С одной стороны, "трезубцы" могут быть изобразительными знаками принадлежности художницы к шиваистскому течению в индуизме (трезубец – атрибут Шивы); с другой – это может быть традиционным знаком: так, в Гуджарате и Раджастане женщины метят своих коров отпечатками рук, окрашенных охрой или другой красной краской, а в традиционной живописи *печваи* распространены изображения белых коров с красными отпечатками пятерни. Трехпалая ("птичья") рука часто встречается в традиционном сельском искусстве соседней с Бихаром Западной Бенгалии.

Аналогии: Стельная корова с теленком [12, с. 104, ил. 83]; Верблюд [1, с. 50].

11. Бог Шива в центре лотосообразной мандалы.

Художница *Шри Мамтитхира Деби*. Деревня Джитварпур, округ Мадхубани, 1970-е гг.

Бум., водяные краски (оранжевая, зеленая, розовая, белила). 77 x 54 см.

Надпись на обороте слева внизу: *Шри Мамтитхира Деби*; вторая строка не читается; *Джитварпур*.

44249 КП.

Описание и комментарии: Эта работа характеризует художницу прежде всего как тонкого колориста и талантливого рисовальщика. Роспись уникальна не только благодаря своим художественным достоинствам, но и редкому иконографическому варианту. Бог Шива изображен здесь в традиционном для митхильских художниц образе отшельника с седой бородой и раковиной в правой руке. Оригинальным является фон сзади божества. Это сердцеобразная мандала в виде листа растения или цветка, "раскрашенного" тонкими диагональными желто-зелеными полосками, сходящими к центральной оси. С внешней стороны мандалу окружает оранжевая кайма из языков пламени. По остальному полю картины до рамки "разбросаны" маленькие цветы. Обычно в мандалах в форме *йони*, бутона лотоса и их модификациях изображается бог Вишну.

12. Кришна, играющий на свирели, и две гоги.

Художница *Савитри Деви*. Округ Мадхубани, 1970-е гг.

Бум., водяные краски (малиновая, терракотовая, желтая, фиолетовая, черная). 57 x 76,5 см.

Надпись на обороте слева внизу: *Савитри(ри) Деви*; вторая строка не читается; *Мадхубани, Бханарадж нагар*.

44254 КП.

Описание и комментарии: Кришна в образе буколического героя наиболее любим митхильскими художницами. Здесь представлен эпизод из жизни Кришны-юноши – любовные игры с пастушками-гопи.

Аналогии: Кришна и три гопи [31, с. 46]; Кришна и две гопи [31, с. 48].

13. Матсья-аватара Вишну.

Деревня Джитварпур, округ Мадхубани, 1970-е гг.

Бум., водяные краски (малиновая, красная, желтая, оранжевая, зеленая, бирюзовая, синяя). 76 x 56,5 см.

Надпись на обороте слева внизу: *Джитварпур*; вторая строка не читается.

44255 КП.

Описание и комментарии: Вокруг главного персонажа изображено множество рыб. Это еще один пример полисемантизма митхильского изобразительного языка. С одной стороны, это изображение Матсьи, одной из аватар бога Вишну, с другой стороны, образы рыбы традиционны для митхильских художниц, которые считают их благоприятными символами семейного союза наряду с черепахами, попугаями и змеями. Кроме того, изображение множества рыб, заполняющих все пространство картины – это символическое изображение водной стихии или мирового океана в горизонтальной структуре мира.

Аналогии: Божество, родившееся из воды или цветов [1, с. 60]; Матсья, первая аватара Вишну [31, с. 50]; Матсья, первая аватара Вишну [1, с. 55].

14. Хануман.

Художница *Шри Кали Деби*. Округ Мадхубани, 1970-е гг.

Бум., черная тушь. 76 x 56 см.

Надпись на обороте слева сверху: *Шри Кали Деби; Капалешвар [Лалидаси?]; Шри Хануман [не читается] чиркар Сита Рам.*

44256 КП, 8908 II.

Описание и комментарии: Центральный персонаж росписи – Хануман, получеловек-полуобезьяна, верный друг Рамы, героя эпической поэмы "Рамаяна". "Разрывая" грудь, он показывает, что в его сердце живут Рама и Сита. Герой изображен нетрадиционно, в фас. Интересны и ступни ног с прописанными пальцами, нарисованными в фас, а не в профиль. Это, пожалуй, единственная часть тела, при изображении которой художницы экспериментировали менее всего.

Художница использовала только тонкое перо и черную тушь и отказалась от красочной заливки. Ее изобразительная манера свидетельствует о том, что она хорошо знала не только местные художественные традиции (живописи и декоративно-прикладного искусства – вышивки, изделий из травы *сикки* – игрушки, коробки, а также настенных панно), но и, по всей видимости, произведения европейской художественной школы, работы индийских художников из других штатов, а также печатные картинки.

15. Ардханари.

Округ Мадхубани, 1970-е гг. Бум., водяные краски (малиновая, желтая, синяя, зеленая). 76,5 x 56,5 см.

35875 КП, 7406 II.

Описание и комментарии: Ардханари – андрогинная ипостась бога Шивы, полумужчины-полуженщины, символ гармоничного слияния с его *шакти* (женской ипостасью). В поздних легендах происхождение данного образа трактуется в сюжете о заботливой жене, которую супруг от полноты чувств обнял так крепко, что превратился в одно целое с ней [44, с. 60]. В иконографии – это полумужчина-полуженщина с атрибутами Шивы и Парвати, причем правая половина – мужская, а левая – женская. На данной росписи шестирукое божество – андрогин, но левая сторона – мужская, а правая – женская. Лицо Ардханари также состоит из двух "половинок": маленькой левой мужской (в форме молодого полумесяца) и большей правой женской (в форме почти полной луны). Такое расположение частей тела не соответствует канону, но объяснить причину этого пока не представляется возможным.

Аналогии: Шива-андрогин [31, с. 55].

16. Богиня Дурга на льве.

Художница *Шри Бхавани Деви*. Деревня Джитварпур, округ Мадхубани, 1970-е гг. Бум., водяные краски (желтая, фиолетовая, малиновая, бирюзовая, оранжевая, черная). 76,5 x 56,5 см.

Надпись на обороте справа внизу: *Шри Бхавани Деви; Джитварпур, Мадхубани*. Синяя печать на обороте справа внизу: *Institute of Industrial Design Patna – I.*

35874 КП, 7405 II

17. Чиннамаста.

Деревня Джитварпур, округ Мадхубани, 1970-е гг.

Бум., черн. тушь, водяные краски (красная, салатово-зеленая, черная, оранжевая, желтая, синяя). 76 x 56 см.

Надпись на обороте справа внизу: первая строка не читается; *Джитварпур; Мадхубани; Бихар*.

44253 КП.

Описание и комментарии: Это один из излюбленных изобразительных сюжетов художниц-тантриков, который встречается как в классическом, так и народном искусстве. *Чиннамаста* – безголовая форма Дурги. Она изображается с оторванной головой в одной руке, ножом – в другой, пьющей кровь, выходящей из ее собственного тела, и одетой в одежду из черепов. Помогают ей две йогини – Дакини и Варнины. Под ее ногами – Кама и Рати, символизирующие союз мужского и женского начал. Эта божественная форма означает продолжение жизненного процесса, она главенствует над космическим жертвоприношением, в конце которого

голова жертвы символически снова присоединяется к телу, что означает окончательное воскрешение всех форм.

Аналогии: Чиннамаста [31, с. 58]; Чиннамаста [22, с. 74, ил. XII]; Чиннамаста [21, с. 84, ил. IV].

18. Две Деви около лингама.

Художница *Бана Деви*. Округ Мадхубани, 1970-е гг.

Бум., цв. тушь, водяные краски (розово-малиновая, желтая, оранжевая, черная, белила). 75,5 x 55,5 см.

Надпись на обороте слева внизу: *Бана Деви*.

44251 КП, 9064 II.

Описание и комментарии: Роспись создана художницей, вероятно, членом тантрической секты. Композиционным центром картины является лингам в форме пятиярусного холма, вокруг него изображены две стоящие женщины, а около каждой из них – змея (в вертикальном положении). По всей видимости, здесь показан кульминационный момент тантрического ритуала пробуждения созидающей энергии *кундалини*. Как известно, этот энергетический поток изображается в виде змеи, которая, пробуждаясь и двигаясь к высшей чакре *сахасрара*, соответствующей головному мозгу, направляется вверх, вдоль позвоночника. Трактовка формы лингама может иметь несколько версий. Но прежде всего ее можно рассматривать как пять элементов тантрического ритуала, названия которых на санскрите начинаются с буквы "М": *мадьа* (алкоголь), *мамса* (мясо), *матсья* (рыба), *мудра* (жареные зерна), *майтхуна* (ритуальное соитие). В ритуале они соответствуют пяти стихиям: земле, воде, огню, воздуху и эфиру.

19. Супружеская пара.

Округ Мадхубани, 1970-е гг. Бум., водяные краски (малиновая, оранжевая, зеленая, синяя, желтая). 56,5 x 76 см.

Надпись на обороте слева вверху: [*не читается*].

35876 КП, 7407 II.

Аналогии: Жених и невеста [12, с. 95, ил. 75].

20. Три тигра на дереве.

Округ Мадхубани, штат Бихар. Вторая пол. 20 в. Бум., водяные краски (коричневая, с вкраплениями зеленой, желтой и малиновой). 76 x 56 см.

44250 КП, 9063 II.

Описание и комментарии: Три зверя расположены симметрично вокруг дерева. Основание дерева разделено на три части, каждая из которых раскрашена (снизу вверх) в зеленый, желтый и малиновый цвета.

Аналогии: Корова, жующая траву, или тигр (?). [1, с.47]; Два тигра среди листвы, или коровы (?). [1, с. 51].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Anand M.R. Madhubani (Painting). New-Delhi, 1984.
2. Archer M. Indian Popular Painting in the India Office Library. L., 1977.
3. Archer W.G. Maithil painting. – Marg, 1949, Vol. 3, № 3, p. 25–31.
4. Bhattacharya D.Ch. The Indian Mother-Goddess. New Delhi, 1977.
5. Chaudhary R.K. A Survey of Maithili Literature. Deoghar, 1976.
6. Chaudhary R.K. Mithila in the Age of Vidyapati. Varanasi, 1976.
7. Das J.P. Puri Paintings. New Delhi, 1982.
8. Dhamija J. Indian folk Arts and Crafts. New Delhi, 1970.
9. Diwakar R.R. Bihar through the Ages. Bombay, 1959.
10. Jain J. Ganga Devi. Tradition and Expression in Mithila Painting. Ahmedabad-Niigata, 1997.
11. Jayakanta M. Introduction to Folk literature of Mithila. Allahabad, 1950.
12. Jayakar P. The Earthen Drum. An Introduction to the Ritual Arts of Rural India. New Delhi, 1980.
13. Jha M. Folklore, Magic and Legends of Mithila. Patna, 1979.
14. Kinsley D. Hindu Goddesses. Vision of the Divine Feminine in the Hindu religious Tradition. New Delhi, 1987.
15. Kramrisch S. Unknown India: Ritual Art in Tribe and Village. Philadelphia, 1968.
16. Mishra J. Introduction to the Folk Literature of Mithila. Allahabad, 1951.
17. Mishra S. The Folk-Art of Mithila. – Studies in Indian Folk Culture. Calcutta, 1964.
18. Mishra V. Cultural Heritage of Mithila. Allahabad, 1979.
19. Mode H. Indische volkskunst. Leipzig, 1984.
20. Mookerjee A. Kali. The Feminine Force. L., 1999.
21. Mookerjee A. The Tantra Way. Art. Science. Ritual. L., 1993.
22. Prakash K. Madhubani. Bombay, 1994.
23. Radhakrishna C. History of Bihar. Patna, 1958.
24. Radhakrishna C. Mithila in the Age of Vidyapati. Varanasi, 1976.
25. Ray S.K. The Ritual Art of the Bratas of Bengal. Calcutta, 1961.
26. Saran K. Marriage Custom in Mithil Brahmins of Bihar. – The Eastern Anthropologist, 1954–1955, Vol. III, № 2, p. 117.
27. Stutley M. The Illustrated Dictionary of Hindu Iconography. L., 1985.
28. Thakur U. History of Mithila (circa 3000 B.C. – 1556 A.D.). Darbhanga, 1956.
29. Thakur U. Madhubani Painting. New Delhi, 1982.
30. The Comprehensive History of Bihar. Ed. by Dr.B.P. Sinha. Vol. 1–4, Patna, 1974.

31. Vequaud Y. The Art of Mithila: Ceremonial Paintings from an ancient Kingdom. L., 1977.
32. Verma N. The terracotta of Bihar. New Delhi, 1986.
33. Амброз А.К. Раннеземледельческий культовый символ ("ромб с крючками"). – Советская археология, 1965, N3, с. 14–27.
34. Боги, брахманы, люди: четыре тысячи лет индуизма. М., 1969.
35. Бонгард-Левин Г.М., Ильин Г.Ф. Индия в древности. М., 1985.
36. Бонград-Левин Г.И. Древнеиндийская цивилизация. М., 1993.
37. Бэшем А. Чудо, которым была Индия. М., 1977.
38. Вистара. Архитектура Индии. Каталог выставки. Бомбей, 1987.
39. Гупто Б. Сказание о Падме (Подмапуран). Пер. с бенгальского, предисл., коммент. и прилож. И.А. Товстых. М., 1992.
40. Гусева Н.Р. Современное декоративно-прикладное искусство Индии. М., 1958.
41. Гусева Н.Р. Художественные ремесла Индии. М., 1982.
42. Декоративно-прикладное искусство Индии XVI–XIX вв. Каталог выставки. М., 1984.
43. Джайн Дж., Аггарвала А. Шильпакара. Живые традиции индийских ремесел. М., 1987.
44. Индуизм. Джайнизм. Сикхизм. Словарь. М., 1996.
45. Кобиконкон М.Ч. Песнь о благодарении Чанди (Чондимонгол). Сказание об охотнике (Аххети упакхан). Пер. с бенгальского, вступ. статья И.А. Товстых. М., 1980.
46. Косамби Д. Культура и цивилизация Древней Индии, М., 1968.
47. Кудрявцев М.К. Община и каста в Хиндустане (Из жизни индийской деревни). М., 1971.
48. Луния Б.Н. История индийской культуры с древнейших веков до наших дней. М., 1960.
49. Нарайан Р.К. Боги, демоны и другие. М., 1975.
50. Невелева С.Л. Мифология древнеиндийского эпоса (Пантеон). М., 1975.
51. Никитина Э.Н. Изучение глиняной бенгальской традиционной скульптуры в общей художественной фольклорной системе ритуала врата. – Научные сообщения ГМИНВ. Вып. XVII. М., 1984, с. 108–124.
52. Никитина Э.Н. Традиционная бенгальская скульптура. – Научные сообщения ГМИНВ. Вып. XIX. М., 1988, с. 102–141.
53. Никитина Э.Н. Традиционная мелкая пластика Западной Бенгалии. – Научные сообщения ГМИНВ. Вып. XVI. М., 1982, с. 74–95.
54. Пандей Р.Б. Древнеиндийские домашние обряды (обычаи), М., 1990.

55. Пособова Т.К. Культ семи матерей в пуранах. – Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. XVII годовичная научная сессия ЛО ИВ АН СССР. М., 1983, с. 190–194.
56. Сахаров П.Д. Иконографические особенности богини Дурги согласно пураническим данным. – Научные сообщения ГМИНВ. Вып. XVIII. М., 1986, с. 119–138.
57. Сахаров П.Д. Мифологическое повествование в санскритских пуранах. М., 1991.
58. Серебряный С.Д. Видьяпати, М., 1980.
59. Тюляев С.И. Развитие образа Шивы от древней к средневековой эпохе (II в. до н.э. – XII в.). – Искусство Индии. Сборник статей. М., 1969, с. 75–95.
60. J. Ganap Deva, Tradition of the Ganesha, Madras, 1925.
61. K. R. Srinivasan, The Ganesha Cult in South India, Madras, 1952.
62. J. Ganap Deva, The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
63. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
64. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
65. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
66. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
67. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
68. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
69. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
70. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
71. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
72. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
73. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
74. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
75. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
76. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
77. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
78. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
79. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
80. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
81. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
82. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
83. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
84. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
85. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
86. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
87. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
88. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
89. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
90. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
91. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
92. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
93. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
94. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
95. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
96. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
97. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
98. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
99. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.
100. The Ganesha Cult in South India, Madras, 1925.

Т.Х. Стародуб

ПРОБЛЕМА СТИЛЯ ИРАНСКОЙ КЕРАМИКИ 11–14 вв.

Керамика, благодаря своим широким технологическим возможностям и художественным особенностям, является уникальным видом искусства. Материал для изготовления посуды и монументальных декоративных панно, миниатюрных статуэток и крупномасштабных скульптурных форм, составной элемент мозаики или основа развернутых на стенных плоскостях облицовок, носитель разнообразных по своему назначению и эстетической сущности скульптурных и живописных, орнаментальных и эпиграфических композиций, керамика в равной степени может служить скульптору, живописцу, архитектору, декоратору и каллиграфу. Соприкасающиеся с различными видами пластического творчества, произведения керамики дают концентрированное выражение художественных и технических характеристик каждой эпохи. Отсюда – потенциальная способность керамики восполнять лакуны наших знаний в изучении тех периодов, материальная культура которых не оставила достаточного числа памятников.

Полнокровная реализация возможностей керамики как материала и вида пластического творчества определила ее ключевое положение в системе искусств Ирана в эпоху развитого средневековья, в 11–14 вв.

В 11 в. Иран стал центром державы Великих Сельджуков (1038–1194) и переживал период экономического подъема. Политическое объединение огромных территорий повлекло за собой значительное расширение караванной, морской и транзитной торговли, что намного увеличило возможность соприкосновения иранской художественной культуры с культурами стран Дальнего Востока, Месопотамии, Восточного Средиземноморья, Кавказа и Средней Азии. Интенсивный рост городов и развитие городской культуры благоприятным образом сказались на судьбе искусства и художественных ремесел средневекового Ирана, высокому расцвету которых в 11 – первой четверти 13 в., а затем при правителях монгольской династии Хулагуидов–ильханах (1256–1353), особенно при Газане (1295–1304) и Ольджейту (1304–1317), весьма способствовало покровительство монархов и знати.

Технический прогресс, связанный с ростом товарного производства, существование непрерывной керамической традиции, "демократизм" и доступность этого вида искусства, а также воздействующая на развитие моды и эстетического вкуса активизация художественной жизни горожан подготовили блестящий расцвет иранской керамики, "золотым веком"

которой называют эпоху конца 12 – начала 14 в. Ни в какой другой период своей истории керамическое производство Ирана не знало столь многогранного использования всех свойств и возможностей материала и столь полного выражения в нем художественных идеалов своего времени. В отличие от произведений других видов иранского искусства 11–14 вв., керамические изделия, разнообразные как по назначению и формам, так и по характеру сюжетного и орнаментального декора, сохранились в изобилии и составляют систематический ряд для всей эпохи. Изучение этого ряда с позиций стилевой эволюции позволяет проследить основные тенденции искусства Ирана этого времени и сделать некоторые выводы относительно путей развития средневековой иранской эстетики.

Формирование и развитие средневекового иранского искусства протекало в условиях принятия и утверждения на Среднем Востоке мусульманской религии и идеологии. В 11 в. ислам, так и не сумев полностью вытеснить своих предшественников (главным образом зороастризм и христианство), стал вероисповеданием основной части населения иранского региона [21, с. 37].

В 11–14 вв. официальной религией почти всех государственных образований на территории Ирана был суннизм. Однако районы, с которыми связывают деятельность ведущих центров керамики и других художественных ремесел, составляли исключение. В городах Рей и Кашан в Центральном Иране преобладали имамиты – представители одной из сект умеренных шиитов [21, с. 351]. На севере, между Каспием и Иранским нагорьем, в горах Эльбурса, образующих огромный массив длиной в 900 км, и в горной области Кухистан, возникло враждебное суннитскому Ирану государство исмаилитов (1095–1256) [27]. В удаленных от столичных центров местностях укрывались общины зороастрийцев, или по-арабски габров, которые чудом удерживали от полного уничтожения свое "убывающее меньшинство" [14, с. 174–206].

Приведенных фактов достаточно, чтобы показать, что ислам в средневековом Иране не был однороден и, следовательно, его влияние на художественное творчество не могло быть ни одинаковым, ни абсолютным. Однако фактором, определяющим характер официального искусства Ирана как одной из частей исламского мира, было безоговорочное отрицание самой возможности использования изобразительного искусства в религиозных целях. Отсутствие в исламе идеи изображения бога, каковое могло бы расцениваться как двойник божества и, следовательно, нарушить принцип его абсолютной исключительности, единственности (*таухид*)¹, привело к изживанию из пластического искусства самой идеи изобразительности и к осуждению антропоморфных и зооморфных образов, высказанному в отдельных хадисах² [15, с. 147; 17, с. 273, хадис

955] и в трудах некоторых теологов, как суннитских, так и шиитских [15, с. 149–151].

Тем не менее, с распространением ислама изобразительное искусство, имеющее в Иране древние почвенные традиции, не исчезло, хотя и приобрело (возможно, даже более яркую, чем в доисламский период) социальную окраску, развиваясь преимущественно как искусство дворцовое, аристократическое. В среде горожан функции носителей традиционных сюжетных композиций приняли на себя произведения декоративно-прикладного искусства: ткани, ковры, керамика, металлическая утварь и украшения. Не исключено, что именно тяга к живописным приемам, привычная апелляция к цвету в создании пластического образа побудила к распространению в иранском металле 11–13 вв. техники инкрустации. Характерно, что именно после утверждения ислама персидские гончары изобрели (а отчасти возродили) исключительные по своим техническим и эстетическим свойствам способы обработки и декора глиняных изделий, благодаря чему керамика заняла одно из первых мест в ряду пластических искусств средневекового Ирана.

Золотой век иранской керамики отмечен применением технологии, которая ни до, ни после него иранскими гончарами не использовалась. Изобретение и широкое освоение высококремнеземистой (кварцево-фриттовой) белой фарфоровидной массы – *кашина*³, высококачественных глазурей и красителей необычайно расширили возможности керамиста-декоратора и привели к длительному содружеству гончара с живописцем, каллиграфом и архитектором, сделали керамику основным (по широте и глубине проникновения в различную социальную среду) материалом иранского средневекового искусства, способным воспринять и развить новые художественные тенденции. Возникновение этих тенденций, отчетливо проявляющихся в памятниках 11–12 вв. и позволяющих исследователям истории иранской керамики выделить в ней "сельджукский" этап, или стиль, связано с изменением эстетического идеала эпохи.

Тезис о появлении новых художественных тенденций в декоративном искусстве средневекового Ирана именно в 11 в. подтверждается сопоставлением двух технологически различных типов керамики этого времени: фарфоровидных фаянсов и глиняных, покрытых ангобом и глазурью изделий, или полуфаянсов, одинаково (с точки зрения техники декора) украшенных подглазурной резьбой (*шанлеве*⁴), гравировкой (*сграффито*) или полихромной росписью.

Для полуфаянсов как изделий, сохраняющих традиционную технологию (грубый толстый черепок покрыт прозрачной свинцовой глазурью), характерно преобладание орнаментальных композиций, преимущественно составленных из крупных стилизованных растительных узоров, часто асимметричных и нередко включающих неуклюжую, грубоватую, расплас-

танную по поверхности сосуда фигуру птицы, зверя или фантастического существа. Определяющая стилевая черта этих узоров – "эстетика неуклюжести". То, что поначалу воспринимается как признак или результат неумелости, при более внимательном разглядывании оказывается глубоко продуманной, пластически совершенной композицией, построенной на ритмически оправданной логичной асимметрии, на осознанной стилизации и деформации конкретного мотива. Сопоставление подобного декора на чаше *шанлеве* 11 в. с изображением женоликого "сфинкса" [8, ил. 63] и реалистически точного рисунка утки, выполненного в технике расписного *сграффито*, на красноглиняной чаше того же времени [8, ил. 64] наводит на мысль о сознательной архаизации художественного образа, в которой можно увидеть намек на преемственность традиционных приемов с расчетом на установление ассоциативной связи с древним и более ранним средневековым, доисламским, искусством.

Эта архаизация, оправданная в простой керамике самим материалом, долгое время сохранялась в новой технологии в типах подглазурного декора с традиционными приемами резьбы и гравирования. Сознательная (а не случайная или вынужденно вызванная сложностью исполнения, как считал А. Лэйн) архаизация рисунков на фаянсах типов *шанлеве* и *лакаби*⁵ доказывается параллельным существованием изделий, стилистически созвучных новой художественной эпохе – с сюжетными изображениями, демонстрирующими высокое развитие полихромного рельефа, мастерское владение искусством композиции и объемно-пластического рисунка, а также близкое знакомство с приемами ближневосточной миниатюрной живописи, как на блюде *лакаби* с танцевальной сценой и двумя гиенами [8, ил. 68].

Другим подтверждением сознательного перенесения традиционной художественной формы в новую технологию служит тот факт, что глашатаями нового стиля стали не кварцево-фриттовые *шанлеве* и *лакаби*, а хронологически более ранние "белые фаянсы"⁶ с их изящным ажурно-прорезным декором. Именно в этих изделиях впервые появляется определяющий стилевую специфику декоративного искусства Ирана сельджукидского времени пластически выразительный, подвижный, легкий и гибкий растительный узор – *ислими*, который с конца 12 – начала 13 в. становится основным формообразующим элементом иранского и шире – исламского криволинейного орнамента, названного европейцами арабеской.

В декоре "белых фаянсов" впервые отчетливо проявилась иранская концепция орнаментализации, или, иначе говоря, перехода в систему условного пластического языка, общего для исламского искусства в целом. Сущность иранской концепции заключается в том, что конкретные зрительные образы не подменяются отвлеченными орнаментальными

построениями, не транслитерируются в систему знаков или символов, но, сохраняя свои изобразительные формы, трактуются как элементы орнамента. Метод воплощения этой концепции в "белых фаянсах" предвосхитил блистательно развитые в 12–13 вв. живописцами керамической школы Кашана приемы: ажур и контражур взаимопроникающих изгибов выюнков *ислими*, зрительно скрывающих и поглощающих изобразительный мотив⁷.

Однако "белые изделия", возвестив наступление нового художественного этапа, уступили место фаянсам *шанлеве* и *лакаби* – первым, возможно, в силу известного консерватизма ремесленного производства, вторым, вероятно, в поисках полихромных пластических решений. В свою очередь, *шанлеве* и *лакаби*, которые по технике декора были "генетически" связаны с ушедшей эпохой, несмотря на все попытки стилистически "приспособиться" к новым эстетическим требованиям, не смогли выдержать конкуренции расписной керамики, допуская союз гончара и миниатюриста. С освоением новой технологии в течение 12–13 вв. подглазурная и надглазурная роспись практически вытеснила все виды резного декора, что подтверждается отсутствием их описания в трактате аль-Кашани⁸, и приобрела ряд особенностей, определивших специфику керамического искусства Ирана домонгольского времени и 13 в.

Первая особенность – взаимосвязь стиля и техники декора. Каждая техника декора отличается лишь ей присущими наборами декоративных мотивов, композиционными схемами, приемами орнаментации, изображения, каллиграфии, пластической моделировки. Например, сосуды с двойными стенками и ажурно-рельефным декором известны только среди фаянсов с сине-черной подглазурной росписью так же, как только в этом типе иранской живописи на керамике получил развитие "травяной", или "ивовый" узор [24].

Вторая особенность – изменение совокупности художественных средств в соответствии с изменением технических приемов в пределах одной школы. Для примера достаточно сопоставить приписываемые школе Кашана стилистически и по технике декора различные группы фаянсов 12–13 вв.: изделия с подглазурной сине-черной росписью, с росписью люстром и с полихромной надглазурной росписью [7, табл. 672, 679, 691 А, 702–722, 734 А, В; 21, ил. 86, 88; 19, ил. 48 а]. Анализ конкретного материала⁹ показал, что каждый из этих видов кашанской керамики имел свои оригинальные черты, эволюция которых стилистически не совпадала одна с другой, хотя и подчинялась общим стилевым тенденциям. Изменение характера декора в пределах одной школы, с одной стороны, затрудняет атрибуцию, создавая впечатление множественности производственных центров, но с другой – выявляет творческую разносторонность и гибкость средневековых иранских художников.

Третья особенность иранской керамики 12–13 вв. – разнообразие стилей в декоре изделий, выполненных в одной технике и в один и тот же период. Такого рода изделия наиболее многочисленны. Их стилистические различия, как правило, объясняются принадлежностью к разным художественным школам.

Общую картину развития стиля иранской керамики домонгольского времени и 13 в. можно представить, лишь проследив эволюцию каждого вида керамики в отдельности. Напротив, фаянсы 14 в., различные по технике декора, демонстрируют тенденцию к единству стиля, что отражает общий для искусства Ирана этого времени процесс формирования единой художественной культуры средневекового Ирана. Именно в керамике, архитектурной и бытовой, проникающей во все слои населения, этот процесс проявился наиболее отчетливо и демократично.

Развитие сине-черных росписей, технологически представляющих разновидность подглазурного декора, а стилистически – естественное продолжение традиционных форм украшений керамического изделия, началось с повторения простых форм *шанлеве*. Переход от графического рисунка, жесткая пластика которого (результат резьбы и гравирования) отрабатывалась столетиями, к живописи кистью психологически и технически совершился не сразу. По характеру графического монохромного рисунка, резко контрастирующего с фоном, и обобщенно-декоративному пониманию художественного образа ранние сине-черные изделия аналогичны фаянсам *шанлеве*.

С освоением кистевой росписи керамист-декоратор отказывался от орнаментации, повторяющей графическую схему "силуэтных изделий"¹⁰, но в создании сюжетно и стилистически иных декоративных композиций охотно использовал вековые навыки сграффито в работе сухим каламом (надписи, прочерченные в черном фоне до белого основания), использовал традиционные приемы пластической моделировки (рельеф, ажур, ангобный "подмалевок").

Унаследованный от *шанлеве* силуэтный характер изображения стал отличительной чертой сине-черных росписей 12 – 13 вв., выраженной в двух пластически противоположных формах – в кистевой росписи черным и синим по белому фону и в негативной резервной росписи по черному фону. В сочетании в одной композиции позитивного и негативного узоров нашла графическое развитие декоративная схема пластического противопоставления ажюра и контражура, впервые предложенная декораторами *белых фаянсов*. В ранних *сине-черных* росписях эта схема сводилась к откровенной конфронтации лаконичного геометрического черного узора (сдвоенные полосы, клетки, кружки, триточия), четко выделяющегося на просторном светлом фоне, и негативной тонкой надписи, прочерченной сухим каламом в черной заливке фона [19, ил. 21, 22]. В изделиях конца

12 – начала 13 в. черные панели с резервной росписью (надписи или растительный узор-росчерк) исполняют роль организующего композицию элемента, отделяя друг от друга равные секторы с позитивным рисунком кистью по белому фону [7, табл. 631, 641, 643, 691]. В фаянсах второй половины 13 в. развитая орнаментальная схема сопряжения двух арабесок построена на логичном использовании живописно-контрастного соподчинения позитивной и негативной росписей, причем следует отметить явный приоритет и мастерское исполнение резерва (чаша Бостонского музея изящных искусств [7, табл. 698; 4, ил. 55с]).

Художественные приемы на каждом этапе не соответствовали декоративной концепции, а были инспирированы ею. В отличие от люстров и *минаи*¹¹ фаянсы с сине-черной росписью лишь отчасти восприняли изобразительную тенденцию. Немногие известные нам произведения с сюжетными композициями либо не отличаются от кашанских люстровых росписей¹², либо представляют собой варианты развитого "силуэтного стиля", созвучного пластике "травяных" узоров¹³. Эти малочисленные памятники столь совершенны по исполнению, что предполагают работу опытного рисовальщика-миниатюриста. В основном в сине-черных росписях разрабатываются варианты растительного орнамента. В конце 12 – начале 13 в. – это вариации "травяного" узора, все более искусная и выразительная пластика которого создает конкретные образы реально воспринимаемых изображений выходящего листовенного побега, грациозно шествующих павлинов или снующих в глазурной глади рыб¹⁴.

В изделиях второй половины 13 в. отчетливо проявляется тенденция к орнаментализации с постепенной трансформацией конкретного образа в отвлеченный стилизованный растительный мотив, к упорядочению и симметрии усложненных декоративных схем, к пластическому диалогу бесконечно развивающихся и формирующих друг друга контрастных арабесок – позитивной и негативной. В декоре лицевых поверхностей понятие фона исчезает, замененное контр-росписью темного или светлого узора. На этом уровне развития иранской керамики 11–14 вв. орнаментика сине-черных фаянсов постепенно начинает сближаться с орнаментикой кашанских люстров (прежде всего, "вераминской" группы¹⁵, что можно рассматривать как начальные проявления формирования единого стиля иранской керамики.

К концу 13 – началу 14 в. значительные изменения происходят в фаянсах с подглазурной росписью. Заметно ухудшается качество массы и глазури. Декоративные схемы становятся проще и однообразнее и строятся на вариантах использования одного и того же мотива мягко округлого листка. Арабеска как форма орнамента практически исчезает, хотя остается разработанный в керамике второй половины 13 в. принцип сплошного заполнения фона узором. Графическое сочетание черного,

синего и белого (иногда живописно смягченного голубой или бирюзовой глазурью) вытесняется более мягким, но менее выразительным соединением синих и грязновато-серых тонов. Эти перемены, с одной стороны, могут объясняться расширением производства, изготовлением массовой продукции (в условиях ручного труда увеличение количества неизбежно должно было приводить к потере качества). С другой стороны, здесь налицо явление переходного периода: упадок одного стиля и зарождение другого.

Процесс орнаментализации, интенсивно протекавший во второй половине 13 в., сопровождался стилизацией растительного узора. В сине-черной керамике (более дешевой и потому, очевидно, более распространенной среди населения, чем дорогие фаянсы с люстровой и полихромной надглазурной росписью) стилизация была более интенсивной и категоричной и привела не только к полному исчезновению "травяных", а затем и "вераминских" узоров, но и (к концу 13 в.) к изживанию растительной арабески как таковой. Сложный растительный орнамент трансформировался в упрощенную универсальную форму округлого листка-лепестка¹⁶, который в этом типе керамики стал единственным составляющим традиционной для иранского средневекового декоративного искусства метафорически образной картины сада-рая¹⁷. Именно этот лист-лепесток на рубеже 13–14 в. сыграл роль формообразующего элемента псевдонатуралистического цветочного орнамента, почвенная иранская стихия которого поглотила иноземное влияние. Экспансия (в период ильханов) конкретных в своей изобразительности дальневосточных мотивов – "фениксов", "аистов", "лотосов" – в свою очередь повлияла на пробуждение имманентного конкретно-чувственного начала в иранском искусстве и спровоцировала (благодаря развитию новой моды, исходящей от патронажа светской власти) на новой основе кратковременное развитие изобразительного направления. В сине-черной и в более массовой сине-серой керамике 14 в., известной под условным названием "султанабадский тип"¹⁸, наблюдается не только возвращение изобразительного сюжета, но и появление "картинных" композиций с пейзажной концепцией фона (олень, прыгающий в заросли; птица, летящая среди листвы; собеседники в саду) [7, табл. 739 А, В]. Этот взлет "изобразительного стиля", хронологически совпадающий со второй половиной правления ильханов в Иране и, несомненно, обязанный покровительству этих монархов, видимо, продолжался недолго¹⁹ и коснулся только узкого круга элитарной керамики.

В 14 в. сине-черные фаянсы развивались в одном стилевом русле с другими видами иранского керамического искусства; их характеристики на этом этапе во многом совпадают с характеристиками люстровой (а отчасти и надглазурной эмалевой) живописи, подтверждая тезис о

становлении художественного единства в иранском керамическом производстве этого времени.

Картина стилевого развития иранской керамики 11–14 вв. наиболее полно раскрывается на материале люстровых фаянсов, которые намного превосходят все другие виды изделий как по широте ареала и количеству находок, так и по их хронологическому диапазону и стилевым градациям.

История люстровых росписей по времени возникновения намного опережает историю сине-черных, *лакаби* и даже "белых фаянсов"²⁰. Стиль люстровых изделий 9–10 вв. с их слабо разработанной композицией, силуэтным рисунком, наивно-реалистическими неуклюжими изображениями отвечает стилю современных им полуфаянсов, расписанных по ангобу, и полностью связан с эпохой освоения техники росписи в глазурованной керамике.

Немногочисленный, но последовательный ряд ранних люстров, созданных до изобретения кварцево-фриттовой массы, и люстровых фаянсов, датированных 11 в., показывает, что в этой технике декора введение новой технологии не прервало и не изменило стилевого развития, но, напротив, стимулировало его, придав ему свежие силы и открыв перед ним новые возможности. Сопоставление люстровых росписей 9–10 вв. и 11–12 вв. выявляет последовательность и закономерность (обусловленные накоплением опыта и мастерства) перехода от сознательно упрощенного рисунка с пониманием узора как заполнения пустого пространства к усложненным "картинным" композициям, в которых конкретный зрительный образ человека или животного сознательно противопоставляется условной орнаментальной среде с закодированной в ней идеей пространства, насыщенного жизнью²¹. Угловатость и схематизм уступают место пластической выразительности округлого силуэтного абриса и тонких гибких линий; неподвижность распластанной неуклюжей фигуры сменяется стремлением к передаче действия изображенного персонажа, характеристике его состояния покоя или движения. В итоге роспись как средство украшения сосуда вытесняется росписью, наделенной (помимо декоративной функции) смысловой нагрузкой, которая определяет в дальнейшем создание той или иной орнаментально-изобразительной композиции.

Возможно, именно длительная традиция люстровой росписи послужила причиной наиболее последовательного и полнокровного развития в ней изобразительной традиции.

Сравнительный стилистический анализ изделий 9–10 вв. и 11–12 вв. показал, что стилевое развитие иранских люстров носило поступательный характер. Глубоко уходящее своими корнями в иранскую почву, пластическое искусство средневекового Ирана не только удерживало доисламские изобразительные традиции, но и, подобно снежному кому, обрастало чертами художественных культур, с которыми ему приходилось

сталкиваться. В результате в иранской люстровой живописи к началу 12 в. возник своего рода симбиоз, в котором можно выделить несколько стилевых и иконографических компонентов, определяющих художественные особенности не только люстровой керамики, но, возможно, всего иранского изобразительного искусства первой половины 12 в., к сожалению, мало известного из-за малочисленности сохранившихся памятников. Главным слагаемым этого симбиоза были традиции поздне- и постсасанидского искусства (в основном торевтики). Их воздействие отчетливо проявилось в стилистических характеристиках первого, или "монументального", рейского стиля [7, с. 1550]: в прямом использовании сасанидских эмблем²², образов ("царственный всадник", "правитель на троне", "орел"), растительных мотивов, иконографических схем; в преемственности сасанидских композиционных приемов (медальонные и фризовые построения с выдвинутым на первый план укрупненным изображением и размещением в свободном фоне нескольких или одного крупных растительных мотивов); в монументальной трактовке художественного образа и, наконец, в созвучном приемам сасанидской торевтики выявлению резервом светлого силуэтного рисунка на темном фоне [7, табл. 634, 641].

Вторым, значительно менее ярким, но различимым компонентом была сохраняющая силу наивно-реалистическая традиция, не имеющая параллелей в придворном искусстве и, очевидно, вышедшая из народной среды²³.

Этой традиции, легко различимой в росписях ранних изделий 12 в., обычно приписываемых Рею, суждено было сыграть определенную роль в люстровой керамике кашанской школы домонгольского этапа, в то время как в собственно рейской школе второй половины 12 в. ее поглотило или видоизменило развитие второго, или "миниатюрного" рейского стиля²⁴.

Третьим не менее важным, чем сасанидская традиция компонентом было все нарастающее и действующее подобно скрытой пружине влияние искусства, которое складывалось в условиях Арабского халифата и отражало развитие мусульманской идеологии. Это влияние, с одной стороны, проявилось в возникновении художественной концепции, выдвигающей на первый план рациональное умозрительное начало, ответственное за конечную победу орнаментальной структуры над изобразительной в произведениях второй половины 13 в. С другой стороны, и это более заметно в росписях 12 в., оно нашло выражение в установлении типажа, в котором арабо-мусульманские черты органично слились с сельджукскими тюрскими этническими (черты лица) и этнографическими (одежда) элементами. Отсутствие в иранских люстровых росписях собственно иранского этнического компонента должно свидетельствовать об определен-

ной социальной направленности этого вида керамического искусства, которое очевидно, обслуживало ограниченный круг тюркской знати.

Как показывают памятники этапа, переходного от первого ко второму рейскому стилю, профессиональный фактор сыграл чрезвычайно важную роль в сложении стилевых особенностей люстровых росписей. Овладение живописью кистью наравне с работой сухим каламом стимулировало развитие многоплановой сложной структуры декоративного покрытия керамического изделия (что достигло абсолютного совершенства в кашанских люстрах домонгольского этапа), позволило свободно варьировать и сочетать эпиграфические, орнаментальные (геометрические и растительные) и изобразительные элементы. Совершенное владение кистью рождало стремление к демонстрации мастерства, увлекало на путь создания изящных виртуозных композиций. Именно во второй половине 12 в. на новом, неизмеримо более высоком исполнительском и техническом уровне возродилась и получила свое блистательное развитие рейская арабеска "скобок" – в изначальном варианте (многорядное или хаотическое размещение круглых скобок с каплей-точкой внутри) характерная для люстров 11 в. [7, табл. 631 А, В], затем полностью исключенная из росписей "монументального стиля" [7, табл. 633 В] и теперь неожиданно возникшая в виде стремительной ислими, построенной на мгновенной смене сочной люстровой капли и тонкой, как волосок, линии [3, рис. 47]. Эстетике "неуклюжести", прокламированной фаянсами с резным или гравированным подглазурным декором, мастера люстровой росписи 12 в. противопоставили эстетику профессионального мастерства и виртуозности, силуэтным аппликативным формам – филигрань ажурного плетения линий, лаконичному рисунку жестких упругих контуров – поэтику незавершенности как бы спонтанно развивающегося узора.

Технико-технологическое совершенство люстровой росписи открыло широкое поле деятельности в керамике миниатюристу. Однако именно в период наибольшего влияния или даже внедрения миниатюры в люстровую живопись возникает парадоксальное явление. Изобразительная тенденция не получает самостоятельности, напротив, ее эволюция определяется и направляется развитием орнаментальных схем. Изображение, введенное в рамки раппортной композиции, приобретает множественность и кратную повторяемость орнаментального мотива. Типаж, обретая некую стандартность, становится типом. Структура декора теперь определяется не соотношением укрупненного фона и композиционно акцентированного изображения, а геометрически четкой зональной разбивкой декора (концентрические круги, пояса, медальоны, панели) и ритмом фигур, размещенных в ячейках орнаментальной сетки. Субъективно причиной этого явления мог быть продиктованный чутьем мастера

поиск гармоничного равновесия формы и убранства изделия. Объективно в его основе лежит процесс, общий для формирования специфического художественного языка исламского искусства, которое декларировало путь постижения духовных истин через умозрительные отвлеченные орнаментальные построения и использующие язык изобразительного искусства метафоры, а не через конкретные, адекватные земной реальности образы.

Итак, в рейских люстрах к концу 12 – началу 13 вв. вполне определилась эстетическая концепция, которая характеризовалась относительно свободным развитием миниатюры под покровом орнаментальных схем при условии строгого соподчинения формы и декора изделия [4, ил. 55с; 9, ил. 7, 11].

Параллельно в тот же период складывается близкая по существу, но отличающаяся по стилистическому воплощению концепция кашанской школы люстровой росписи с ее всепоглощающей декоративностью, метафорической насыщенностью художественного языка и неперменной "картинной" композицией. Типичное для кашанских люстровых росписей построение с выделением двух зон – нижней (обычно изображение пруда с рыбками) и верхней (преимущественно тронные или садовые сцены) – структурно и семантически восходят к ахеменидским и сасанидским прообразам. Унаследованная от древнего иранского искусства, иконографическая схема сохраняется на протяжении всей истории кашанских люстров как композиционная основа, но на каждом этапе стилевой эволюции меняет свой покров. В домонгольский период в условиях интенсивного воздействия миниатюры и социальной исключительности, элитарности люстровой росписи это, как правило, декоративное соединение утонченно-изысканных (в садовых и лирических сценах) или официально-выспренних (в тронных композициях) изображений и пышных растительных узоров с игрушечными утками – наследием глубоко запрятанной и так неожиданно проявившейся народной традиции. На этом этапе роспись, виртуозно исполненная кистью и резервом, искусно вуалирует композиционную основу.

В середине и второй половине 13 в. преобладает орнаментальный декор (стилизованные растительные мотивы и трактованные как элементы узора изображения), организованный по принципу осевой или центральной композиции, раппорта или симметрии. Традиционная "картинная" основа композиции сначала выявляется логикой орнаментальных форм (фаянсы "вераминского" типа с мотивом стилизованного кипариса или куста, прорастающего из условно обозначенного пруда; 1260-е гг.), а затем видоизменяется, подчиняясь общей декоративной задаче (осевые и центрические схемы упрощенно трактованных узоров, введенных в навязчивую каркасную рамку²⁵.

В массовом производстве люстров процесс орнаментализации завершился к концу 13 – началу 14 в., полностью исчерпав свои художественные возможности. В этот период развитие люстровой керамики в значительной степени определялось социальными причинами. Расширение массового производства, вызванное повышением спроса на облицовочную керамику с возобновлением монументального строительства в правление ильханов Газана и Ольджейту, с одной стороны, привело к преимущественному изготовлению архитектурной керамики (в эпоху Сельджукидов преобладала посуда), с другой – к созданию комплексов изделий (в первую очередь изразцов и облицовочных плиток), множественность и однородность которых приводили к повторению одних и тех же схем, упрощению и огрублению рисунка, потере мастерства. Сложные орнаментально-изобразительные композиции могли быть привилегией лишь дорогой керамики, изготавливавшейся для ханского двора или знати.

Вполне понятно поэтому, что в ильханский (как и в сельджукский) период колыбелью нового "изобразительного" стиля оказалось придворное искусство, которое в монгольский период получило такой мощный импульс, как мода на китайские рисунки и сюжеты.

Воздействие дальневосточного художественного вкуса в керамике проявилось не столь определенно и непосредственно, как в одновременных миниатюрах Тебриза или Мараги [7, табл. 112, 116], и началось с постепенной натурализации растительных мотивов (раскрытый цветок с округлыми лепестками и припухлые листья с прожилками в композициях рельефно-расписных люстровых изразцов начала 14 в. [7, табл. 727]. Отказ от орнаментальной условности стилизованных растительных форм в пользу конкретных образов живой природы привел к сюжетной интерпретации растительного узора, который в росписях первой половины 14 в., восстановивших значение "картинного" понимания декора, приобрел функцию пейзажного фона.

В люстровой керамике процесс изменения художественной концепции, общий для всех видов иранских фаянсов первой половины 14 в., проявился отчетливее и определеннее, чем в других техниках декора. В истоках этого процесса, приведшего к созданию нового декоративно-изобразительного стиля иранских керамических росписей, лежит иранский феномен адаптации – поглощения местной художественной средой иноземного (в данном случае китайского) влияния. То, что это явление было общим не только для керамики, но, видимо, для всего искусства Ирана эпохи ильханов, наглядно подтверждается сравнением миниатюр тебризской и ширазской школ первой половины 14 в. [6, ил. 515–520]. Тебризская школа, представители которой поначалу охотно копировали рисунки китайских художников, была своего рода накопителем и распространителем новых форм и приемов, в то время как в

горниле местных традиций ширазской школы эти формы и приемы перерабатывались в собственно иранский стиль, концептуально и формально родственный стилю керамических росписей "султанабадского" типа.

Как показало исследование, полихромная живопись по сырой и обожженной глазури претерпевает ту же эволюцию, что и люстровые росписи, причем все три разновидности расписного декора (*минаи*, четырехцветная роспись эмалями и *ладжвардина*²⁶) представляют не технологически различные типы фаянсов, а этапы в развитии одного вида.

Художественно и технически совершенные фаянсы *минаи*, безусловно, были созданы на высшем, кульминационном этапе и, с точки зрения стиля, вероятно, имели два источника. Исходя из характеристики первой группы керамики этого типа²⁷ [23, с. 199], можно заключить, что одним из источников стиля *минаи* была люстровая живопись, прошедшая ко времени появления этих семицветных фаянсов большую техническую и художественную школу освоения кистевой росписи. Другим источником, а главное вдохновителем полихромной живописи на керамике бесспорно была книжная миниатюра, воздействие которой не менее (чем в ранних памятниках) очевидно в образцах второй группы *минаи* [23, с. 199–200], демонстрирующих равновесие изобразительного и декоративного начал, а также в датированных концом 12 – началом 13 в. произведениях третьей группы, показывающих, однако, усиление позиций орнамента [23, с. 201–202].

После завоевания Ирана монголами, которыми в 20-х годах 13 в. были разрушены многие традиционные художественные центры, в том числе город Рей, искусству Ирана был нанесен тяжелый, сокрушительный удар, следствием которого было не только исчезновение отдельных видов фаянсов, заметное обеднение техник декора (например, семицветные росписи сменила палитра из пяти, а затем четырех красок), но и изменение художественной концепции.

Если *минаи* хронологически и стилистически соответствуют рейским люстрам домонгольского этапа, то их редуцированный вариант – четырехцветные расписные фаянсы, отличающиеся развитой орнаментальностью, – корреспондирует люстровым изделиям из Верамина и мавзолея Пир-Хусейна и отражает тот же процесс упрощения росписей и ухудшения качества изделий, который сопровождает развитие массового производства в конце 13 – начале 14 в.

Сопоставление расписных фаянсов типа *ладжвардина* с миниатюрами тебризской и ширазской школ, инспирированных различными художественными традициями, но обнаруживающими близкие стилистические параллели в керамике, показывает, что изменения стилистических характеристик иранских фаянсов на этом этапе отражают процесс, происходящий в первой половине 14 в. в искусстве Ирана в целом. Это

процесс консолидации различных стилевых тенденций и постепенного формирования общего для позднесредневековой иранской культуры художественного критерия. В период ильханов в авангарде этого объединительного процесса в области изобразительного искусства, очевидно, была тебризская школа миниатюры. Однако, в силу своей придворной замкнутости, элитарности, миниатюрная живопись не могла дать того полнокровного и органичного сплава многовековой многослойной иранской традиции и новых изобразительных тенденций, какой был выработан к середине 14 в. в иранском керамическом искусстве, благодаря его значительно более широкой и разносторонней социальной значимости и демократичности.

Поздние *ладжвардина*²⁸, как и необычные *сине-черные* фаянсы с изящным тонким растительным и геометрическим орнаментом²⁹, которые должны датироваться второй половиной 14 в., на полвека переживают технику люстров и создают своего рода стилевой мост между эпохами ильханов и Тимуридов, предполагая перманентность развития иранского керамического искусства на этапе, который, казалось бы, завершал художественный цикл эпохи развитого средневековья. Таким образом, в истории иранской керамики период 11–14 вв., с точки зрения стилевой эволюции, не представлял чего-то замкнутого, исключительного. Высочайшие достижения мастеров "золотого века" были подготовлены всем предшествующим развитием иранского керамического искусства и, в свою очередь, подготовили расцвет керамики в эпохи Тимуридов и Сефевидов.

Итак, в истории стилевого развития иранской керамики 11–14 вв. ясно выделяются четыре этапа: "сельджукидский" (11–12 вв.), "домонгольский" (конец 12 – первая четверть 13 в.), "ильханский" (вторая половина 13 – первая половина 14 в.) и период середины – второй половины 14 в.

Определяющими факторами возникновения и формирования стиля иранской керамики 11–12 вв. были, с одной стороны, введение и освоение новой технологии, отразившей высокие экономические и технические достижения сельджукидской эпохи, с другой стороны, – жизнеспособность и действенность доисламских традиций изобразительного искусства Ирана, возрождение и активизация которых стали возможны, как только керамика из сферы городского художественного ремесла перешла в сферу придворного искусства.

Развитие во второй половине 12 – первой четверти 13 в. миниатюры на керамике как одного из видов придворного или элитарного искусства, помимо экономических и социальных причин, определялось еще двумя факторами: профессионально-технологическим (совершенное освоение технических свойств и пластических возможностей материала,

производственного процесса и кистевой росписи) и художественным (доминирующее влияние искусства книги).

Стилистический анализ миниатюры на керамике позволил сделать вывод о безусловном существовании в домонгольском Иране (по крайней мере, с сельджукидского времени и в рамках придворной культуры) школ миниатюрной живописи и о непосредственном участии миниатюристов в украшении фаянсов сюжетными росписями. Более того, характер люстровой живописи и *минаи* позволяет утверждать, что именно книжная миниатюра и приемы оформления рукописной книги играли в этот период главенствующую роль в развитии стиля и художественных особенностей не только керамической росписи, но и всего иранского придворного изобразительного искусства этого времени.

Наблюдаемая почти во всех видах керамического декора конца 12–13 в. тенденция к орнаментализации может рассматриваться с двух точек зрения: во-первых, в социально-экономическом аспекте – как опосредованный результат развития массового производства и все более широкого применения расписных фаянсов за пределами дворцовых стен; во-вторых, в историко-художественном аспекте – как проявление общего для стран ислама процесса формирования специфического типа пластического искусства, основанного на умозрительном отвлеченном восприятии образов и двухмерном понимании пространства³⁰.

Характер расписной керамики конца 13 – начала 14 в., отличающийся ухудшением качества технологических показателей, стандартизацией художественного облика изделий с преобладанием в их декоре упрощенных орнаментальных схем и с заметным снижением уровня исполнительского мастерства [19, ил. 25, 26], подводит к выводу о значительном увеличении при ильханах массового производства иранских кварцево-фриттовых изделий, что доказывается также неизмеримо большим (в сравнении с предшествующим периодом) количеством сохранившихся памятников.

Вместе с тем существование ряда первоклассных экземпляров кварцево-фриттовых фаянсов конца 13 – начала 14 в. с рельефно-расписным люстровым декором, с надглазурной полихромной и подглазурной синечерной сюжетной росписью свидетельствует о социальном разделении иранского керамического производства в эпоху ильханов, одновременно подтверждая тезис о новом расцвете придворного изобразительного искусства Ирана в этот период.

Широкие торговые, политические и художественные контакты ильханского Ирана с Китаем открыли дорогу усиленному влиянию на искусство Среднего Востока дальневосточной изобразительности. Однако в керамике это влияние проявилось не так определенно, как в миниатюре тебризской школы. Волна вторжения в иранскую керамику дальневосточ-

ных изобразительных мотивов в конце 13 – начале 14 в. не нарушила традиционного строя произведений. Росписи рубежа 13–14 вв. и первой половины 14 в. последовательно демонстрируют сначала частичную замену иранских мотивов китайскими, а затем переработку последних в собственно иранском духе. Это явление поглощения иноземного (в данном контексте – китайского) влияния легло в основу сложения нового декоративно-изобразительного стиля, общего для всех видов иранских фаянсов первой половины 14 в.

Памятники искусства Ирана первой половины 14 в. отражают процесс формирования общеиранской средневековой художественной культуры, который более интенсивно протекал в эпоху Тимуридов, в 15 в., и завершился лишь в эпоху Сефевидов, в 16–17 вв. В период ильханов в авангарде этого процесса, очевидно, была тебризская художественная школа.

Декоративно-изобразительный стиль фаянсов первой половины 14 в. был вытеснен во второй половине того же столетия изысканно декоративным орнаментальным стилем, подлинный расцвет которого в керамике и других видах художественного ремесла наступил позднее, в эпоху Тимуридов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О значении исламского принципа *таухид* в искусстве мусульман см. [11, с. 26–38 (глава "Проблема изобразительности в исламском искусстве") и 5].

² *Хадис* – подкрепленное перечислением авторитетных рассказчиков предание о высказывании или поступке пророка Мухаммада.

³ Это название, распространенное в Средней Азии, происходит от иранского города Кашан, мастерские которого в изобилии снабжали средневековый мусульманский Восток облицовочными плитками, изразцовыми михрабами и посудой. Место и время появления *кашина* в иранском керамическом производстве остаются предметом научных дискуссий. Опубликованные экспонаты с датами в надписях и археологические исследования констатируют широкое применение кварцево-фриттовой массы в Иране в 11–12 вв. [1; 22, с. 133–138, 175–181; 16, с. 183–184].

⁴ От фр. "выемчатая эмаль"; рисунок выполнялся резьбой или выемкой участков плотного толстого ангоба, который затем покрывался прозрачной свинцовой глазурью, сквозь которую в вынутых контурах-канавках просвечивал черепок.

⁵ От перс. "расписные"; название, данное иранскими антикварами изделиям с подглазурной полихромной росписью поверх рельефа, выполненного ангобом и гравировкой. Этот вид керамики, изготовленной из нового материала, Лэйн датировал 12 в., справедливо полагая, что *лакаби* появились позднее

- белых фаянсов – кварцево-фриттовых изделий с тонким белым черепком, украшенным гравировкой и прорезью в технике *грандери* – "рисового зерна" и покрытым прозрачной бесцветной щелочной глазурью. По мнению А. Поупа, белые фаянсы – самые ранние из изделий новой технологии [7, с. 1515, 1516]. Короткий период производства *лакаби* Лэйн объяснял тем, что эта техника декора слишком трудоёмка и сложна в исполнении [4, с. 35].
- ⁶ См. прим. 5.
- ⁷ Например, галопирующие всадники на бортике фрагментарной чаши (Британский музей, Лондон) [3, ил. 21].
- ⁸ Аль-Кашани, полное имя Абу-ль-Касим Абд-Аллах бен Али бен Мухаммад бен Аби Тахир аль-Кашани, аль-Муаррих (Историк), автор написанного, как значится в колофоне рукописи, "в первый день мухаррама 700 /года/ хиджры (16 сентября 1300) в благословенном городе Табризе" минералогического трактата *Арāис джавāхир ва нафāис аль-атāиб* ("Драгоценные камни невест и наимприятнейшие редкости"), который включал главу о производстве фаянса. В шаабане 991 г.х. (август–сентябрь 1583) трактат был переписан неким Абд-ар-Раззаком. Обе рукописи трактата находятся в библиотеке мечети Айя София в Стамбуле. Параллельный персидский текст главы о фаянсе из обоих списков, их сводный немецкий перевод и комментарий см. [9, описание рукописей, с. 14–16].
- ⁹ Сравнительный стилистический анализ кашанской керамики различных техник декора проведен мною в процессе работы над кандидатской диссертацией "Проблема стиля иранской керамики XI–XIV веков (на материале коллекций СССР)". Автореферат. М., 1983.
- ¹⁰ Название фаянсов *шанлеве*, принятое некоторыми авторами, например Артуром Лэйном [4, с. 36].
- ¹¹ Это название (от перс. "эмалевый") распространилось на антикварных рынках Ирана в конце 19 – начале 20 в. Аль-Кашани называл этот тип фаянсов "изделиями семи красок" [9, с. 30].
- ¹² Например, чаша из коллекции Рабено [7, табл. 691].
- ¹³ Чаша из коллекции Пилсбьюри [7, табл. 737 А].
- ¹⁴ Чаши в собраниях Государственного музея Востока в Москве, Музея Виктории и Альберта в Лондоне и Музея Ашмола в Оксфорде [7, табл. 736; 17, ил. 48 а].
- ¹⁵ Расписные люстровые изразцы и михраб из мавзолея Имамзаде Яхья в Верамине (город в Иране, близ Кашана), с датами от 660 до 663 г.х. (1261–1264) и стилистически однородные с ними фаянсы. Превосходные образцы "вераминской" группы имеются в коллекциях Эрмитажа в Санкт-Петербурге и Государственного музея Востока в Москве.
- ¹⁶ Изделия с "лиственнно-цветочным" узором этого типа широко представлены в музейных и частных собраниях, в том числе в коллекциях ГМВ, Государственного Эрмитажа, Киевского музея западного и восточного искусства.
- ¹⁷ О мифологической основе и метафорическом характере образов средневекового иранского искусства см. [13 и 10].

- ¹⁸ Термин возник в 1930-х гг. в связи с многочисленными находками этого типа керамики в районе Султанабада (ныне г. Эрак) на северо-западе Ирана.
- ¹⁹ Неизвестно ни одного изделия этого типа с датой; все опубликованные образцы по аналогии с люстровыми фаянсами должны датироваться в пределах первой половины 14 в.
- ²⁰ О ранних люстрах см [7, с. 1487–1489]. Разработанная А. Поупом система периодизации иранской люстровой керамики [7, с. 1545–1590], принятая мною за основу, успешно подтверждается археологическими находками на территории России [16].
- ²¹ О концепции пустоты в исламском искусстве см. [11, с. 45–46].
- ²² Например, пары симметричных орлиных крыльев (один из знаков власти Сасанидов) в росписи тарелки с изображением фантастического орла (Государственные музеи, Берлин) [7, табл. 634 А].
- ²³ Чаша с изображением птицы (Метрополитен-музей, Нью-Йорк) [7, табл. 635 В].
- ²⁴ Выделен А. Поупом, см. [7, с. 1551–1555], а также в моей статье [25, с. 177–180].
- ²⁵ Изразцы мавзолея Пир-Хусейна в ансамбле Ханаки на р. Пирсагат близ Баку; 1280-е гг. [18], широко представлены в коллекциях ГМВ, Государственного Эрмитажа, в исторических музеях Баку и Тбилиси.
- ²⁶ От перс. "ляпис-лазурь"; 2–3-цветная роспись по непрозрачной ультрамариновой глазури.
- ²⁷ Самыми ранними *минаи* следует считать небольшую группу чаш, стилистически близких чаше 583 г.х. (1187) в Метрополитен-музее в Нью-Йорке [7, табл. 686]. Для их росписей характерна единая по сюжету крупномасштабная композиция. Мизансценное построение, большие фигуры и ясный чеканный рисунок напоминают рельефы сасанидских серебряных блюд.
- ²⁸ Облицовки Безымянного мавзолея конца 14 в. в ансамбле Шахи-Зинда в Самарканде [20, с. 120–121, ил. 154].
- ²⁹ Находки на городище Шехр-Ислам в Туркмении [12], блюдо в собрании ГМВ [19, ил. 23].
- ³⁰ Об исламской концепции пространства и понимании пластической формы см. [26].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ettinghausen R. The Ceramic Art in Islamic Times. B.: Dated Faience – SPA, p. 1667–1696.
2. Fehérváry G. Islamic Pottery. A comprehensive study based on the Barlow Collection. L., 1973.
3. Hobson R.L. A Guide to the Islamic pottery of the Near East. L., 1932.
4. Lane A. Early Islamic pottery. Mesopotamia, Egypt and Persia. L., 1958.
5. Nasr S.H. Islamic Art and Spirituality. N.-Y., 1987.
6. Papadopoulo A. Islam and Muslim Art. L., 1980.
7. Pope A.U. The Ceramic Art in Islamic Times. A.: The History. – SPA, p. 1545–1590.
8. Rice D.T. Islamic art. L., 1975.
9. Ritter H., Ruska J., Sarre F., Winderlich R. Eine persische Beschreibung der Fayencetechnik von Kashan aus dem Jahre 700 H. Orientalische Steinbücher und persischen Fayencetechnik. Istanbul, 1935.
10. Starodoub T.Kh. The Idea of the Holy City in Medieval Muslim Painting. – Jewish Art. The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art. Vol. 23/24. 1997–1998, p. 378–383.
11. Ассифа аль-Халлаб. Эстетические основы исламского орнамента. М., 1999.
12. Атагарриев Е. Новые раскопки на городище Шехр-Ислам. – Каракумские древности. Вып. 7. Ашхабад, 1978, с. 78–86.
13. Бертельс А.Е. Художественный образ в искусстве Ирана IX–XV веков (Слово, изображение). М., 1997.
14. Бойс М. Зороастрийцы. Верования и обычаи. М., 1987.
15. Большаков О.Г. Ислам и изобразительное искусство. – Труды Государственного Эрмитажа. Культура и искусство народов Востока. Т. X. Л., 1969.
16. Даркевич В.П., Стародуб Т.Х. Иранская керамика из раскопок Старой Рязани. Советская археология, 1983, №2, с. 184.
17. Краткий сборник хадисов Сахих аль-Бухари. Пер. с араб. Часть 1. М., 1998.
18. Крачковская В. А. Изразцы мавзолея Пир-Хусейна. Тбилиси, 1946.
19. Масленицына С. Искусство Ирана в собрании Государственного музея искусства народов Востока. Л., 1975.
20. Немцева Н.Б., Шваб Ю.З. Ансамбль Шах-и Зинда. Историко-культурный очерк. Ташкент, 1979.
21. Петрушевский И.П. Ислам в Иране. Л., 1966.

22. Сайко Э.В. Техника и технология керамического производства Средней Азии в историческом развитии. М., 1982.
23. Стародуб Т.Х. Иранская керамика с надглазурной росписью (минаи). Опыт атрибуции и классификации на материале коллекций СССР. – Музей-9. М., 1988, с. 198–206.
24. Стародуб Т.Х. К вопросу о датировании и атрибуции керамики с синечерной росписью. – Искусство и археология Ирана. Доклады II Всесоюзной конференции (М., 19–23 ноября 1973). М., 1976, с. 206–217.
25. Стародуб Т.Х. Люстровая керамика рейского типа конца 12 – начала 13 века как свидетельство культурных связей Ирана с Азербайджаном и Средней Азией. – Культурные связи народов Средней Азии и Кавказа. Древность и средневековье. М., 1990, с. 177–184.
26. Стародуб Т.Х. Пространство вне времени. – Мир психологии, 1999, №4 (20), с. 203–211.
27. Строева Л.В. Государство исмаилитов в Иране в XI–XIII вв. М., 1978.

В.Е. Голенищева-Кутузова

ИЗ ИСТОРИИ "ИНДИЙСКОГО ОТДЕЛА" В 1920–1950-е гг.

(ПО ДОКУМЕНТАМ АРХИВА ГМВ)

В данной статье дается обзор архивных документов, освещающих историю Государственного музея Востока, который продолжает серию публикаций, начатых в 1986 г. [2; 10; 18; 27]. Предметом нашего внимания в настоящий момент является "индийский отдел" – название, употребляемое условно, поскольку такое наименование никогда не носило ни одно из административно-научных подразделений музея. В статье и приводимых мной документах музея под "индийским отделом" или "отделом Индии" подразумеваются разделы экспозиций и выставок, проходивших в различные годы, а также коллекции индийского искусства и коллектив научных сотрудников, занимающихся их изучением, независимо от того, к какому научно-административному подразделению они принадлежат или принадлежали в тот или иной период истории музея. В настоящее время "отдел Индии" входит в состав сектора "Южной Азии, Ближнего и Среднего Востока" второго Научно-исследовательского отдела (НИО–II).

Определяющим фактором при выборе периода, освещаемого в статье, является то, что именно на конец 1920-х – середину 1950-х гг. приходится время формирования основных коллекций музея.

К статье прилагаются документы, хранящиеся в архиве ГМВ [Приложение 3]: это протокол заседания Ученых советов научных отделов музея за 1928 г., проект создания отдела Среднего Востока 1932 г., выдержки из плана мероприятий по Государственному музею восточных культур за 1942 г., протокол совещания научных сотрудников 1954 г., протокол совещания по обсуждению профиля Государственного музея восточных культур 1956 г., выдержки из "Путеводителя по постоянной выставке индийского искусства" 1957 г. и протокол обсуждения главы монографии С.И. Тюляева "История индийского искусства" 1956 г. Некоторые документы печатаются в извлечении, но при этом максимально сохраняется их содержание. Кроме того, в статье публикуются биографические сведения на сотрудников музея А.С. Стрелкова [Приложение 1] и С.И. Тюляева [Приложение 2], составленные на основе архивных документов. Необходимо отметить, что при написании биографической справки на С.И. Тюляева¹ автору о некоторых фактах его жизни рассказали Э.В. Ганевская, долгие годы проработавшая в "индийском отделе" старшим научным сотрудником, а также И.И. Шептунова, заведующая НИО–II. У Эвелины

Владимировны он был научным руководителем ее кандидатской диссертации; Ирина Игоревна работала с ним в секторе Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания (ныне Государственный институт искусствознания). Помимо материалов из архивного фонда для более полного освещения темы мне приходилось обращаться к инвентарным книгам и книгам поступлений за 1918–50 гг., хранящимся в отделе учета ГМВ.

В истории музея формированию коллекции искусства Индии уделялось большое внимание. Памятники индийского искусства в небольшом количестве появились в собрании музея уже при его основании в 1918 г. С середины 1920-х гг. произведения искусства Индии поступали в основном через закупочную комиссию Государственного музейного фонда; небольшая часть предметов попала в музей благодаря частным пожертвованиям (к сожалению, имена дарителей в архивных документах, как правило, не указываются). В 1919 и 1924 гг. из Центрального хранилища Государственного музейного фонда были переданы миниатюры к книге могольского правителя Бабура "Бабур-Наме"². Эти произведения, принадлежавшие ранее известному московскому коллекционеру П.И. Щукину, стали главной ценностью индийского собрания³.

Однако индийские коллекции в количественном и качественном отношении значительно уступали собранию отделов Дальнего и Ближнего Востока, с самого начала определявших состав основных фондов музея. Малочисленность коллекции индийского искусства отчасти объясняется самой историей взаимных контактов между Россией и Индией. Со странами Дальнего Востока (главным образом с Китаем и Японией) благодаря территориальному соседству у России существовали прямые связи. В отношениях со странами южноазиатского региона сложилась иная ситуация. Не имея общих границ, Россия до конца 19 в. осуществляла торговые отношения с Индией преимущественно через другие страны. Индийские товары поступали на российские и западноевропейские рынки часто не прямо из Индии, а главным образом через Среднюю Азию. Англия, установившая свое господство на Индостанском субконтиненте, сознательно препятствовала сношениям подвластных ей территорий с Россией. Попытки установить непосредственные связи с отдельными областями Индостана предпринимались русским правительством и купечеством еще с древних времен, но они оставались лишь яркими эпизодами в истории поисков сближения двух стран⁴.

Вместе с тем индийские товары были популярны в российском обществе. Текстильные изделия, предметы, украшенные лаковой росписью, резное дерево и слоновая кость с течением времени постепенно накапливались в стране и находили свою дорогу в музейные собрания.

С самого основания музея произведения индийского искусства входили в состав коллекций других отделов, главным образом из-за малочисленности индийского собрания. Как следует из протоколов совещаний научных сотрудников 1920–1930-х гг., музейные коллекции распределялись между тремя отделами: Дальним Востоком, Ближним Востоком, чьи границы примерно совпадали с современным региональным делением, и Средним Востоком⁵, к которому относили все страны, не вошедшие в первые два региона. Ни Южная, ни Юго-Восточная, ни Центральная Азия в протоколах этих лет не упоминаются.

Индийские памятники искусства перемещались из отдела Среднего Востока в отдел Ближнего и обратно в поисках оптимального сочетания принятого регионального деления и существовавших на данных территориях этно-культурных традиций. Например, согласно "Положению о ГМВК за 1928 г." отдел Среднего Востока собирал и популяризировал памятники культуры Индии, Белуджистана и Афганистана.

На совещании 1928 г. руководство музея ввиду малочисленности индийской коллекции рассматривало вопрос о перераспределении ее между отделами Среднего и Ближнего Востока. В этой связи директор музея Б.П. Денике предлагал ввести в отдел Среднего Востока коллекции китайского Туркестана, Тибета и Монголии, поскольку их объединяла общность буддийской культуры. Вместе с тем индийскую миниатюру он предлагал оставить в разделе Ближнего Востока из-за ее "генетической связи" с миниатюрой персидской. На том же совещании А.С. Стрелков отмечал искусственность выделения региона Среднего Востока, считая, что оно носит чисто политический характер. Очевидно, результатом дискуссии стало решение о слиянии двух отделов, оставив общее название "Средний Восток" [Приложение 3, Документ № 1]. Несмотря на неустойчивость представлений о региональном делении, предметы индийского искусства всегда входили в состав экспозиций музея, а с 1940-х гг. наряду с искусством Дальнего Востока составили ее ядро⁶.

В архивных документах приводится цитата из справочника "Вся Москва" за 1929 г., где сказано следующее: "...Отдел Ближнего Востока хранит редкие персидские, индоперсидские и индийские миниатюры, начиная с 15 в., а также предметы ламайского /ламаистского/ прикладного искусства и быта, образцы индийской художественной промышленности..."⁷.

Идея объединения коллекций была связана также с теснотой помещения, которое музей занимал в 1925–1929 гг. (на Пречистенской набережной, д. 29). Ситуация изменилась к лучшему с переездом в 1930 г. в здание на ул. Воронцово Поле, д. 16 (ул. Обуха), Новое помещение, безусловно, в большей степени соответствовало задачам хранения постоянно растущих коллекций музея.

В декабре 1928 г. на заседании первого Ученого совета музея были подведены итоги работы научных отделов по состоянию и учету экспонатов. В отделе Среднего Востока хранилось 386 экспонатов. В их число входили керамика, металлические изделия, изделия из дерева, ткани и ковры. Количество индийских экспонатов при этом не указывалось⁸. Между тем коллекция продолжала пополняться. В "Протоколах музея" за 1930 г. в параграфе "Инвентаризация вновь поступивших коллекций" имеются записи поступлений предметов из музеев Иваново-Вознесенска, музея-усадьбы "Остафьево", а также из антикварных магазинов⁹.

Но ввиду существующей в те годы неопределенности мнений о региональном делении стран Востока сотрудникам разных научных отделов, в том числе и отдела Среднего Востока, приходилось заниматься искусством смежных регионов. Так, в 1926–1927 гг. Б.П. Денике и сотрудником отдела А.С. Стрелковым осуществлялась обработка поступившей ранее коллекции А.М. Позднеева, состоящей из 305 экспонатов и включавшей всего лишь одно произведение индийского искусства¹⁰. Результатом этой работы стала выставка коллекции по ламаизму, проходившая в 1927 г., которая явилась первой в истории музея, продемонстрировавшей собрание столь крупного масштаба. Тогда же А.С. Стрелковым была издана брошюра с описанием коллекции А.М. Позднеева [3, с. 21; 12].

В связи с объединением коллекций двух отделов в 1929 г. вся работа, связанная с популяризацией индийского искусства, проводилась ведущим сотрудником отдела Ближнего Востока и его заведующим М.М. Поповым и специалистом-индологом С.И. Тюляевым [Приложение 2]. Такая ситуация оставалась неизменной вплоть до 1932 г., когда перед музейным руководством вновь встал вопрос о восстановлении расформированного ранее отдела Среднего Востока. В архивном фонде находится "Проект создания отдела Среднего Востока", в котором говорится о том, что ядро отдела должны составлять "Индия, условно Афганистан и Тибет", но по неизвестным обстоятельствам этот проект остался невоплощенным [Приложение 3, Документ № 2]. Индия в этом документе определялась как "социально-экономическая, художественно-культурная и географическая база Среднего Востока", однако экспонаты самой Индии делились на "индусское искусство" (имеется в виду индуистское искусство) и "искусство Северной Индии эпохи Моголов", экспонировавшихся в разделе Ближнего Востока.

Несмотря на малочисленность индийского собрания, в связи с указами Народного комиссариата по просвещению (от 1932 г. и др.) о пополнении коллекций областных и провинциальных музеев и создании в ряде из них восточных разделов Государственный музей восточных культур передал в 1934 г. в Музей искусства Узбекской ССР ряд экспонатов Индии, а также Ирана и Турции.

Из отчетов о работе музея Восточных культур за 1935 г. следует, что существовавшая в те годы экспозиция состояла из произведений искусства Советского и Зарубежного Востока. Искусство Индии в ней было представлено миниатюрой, лаковыми изделиями, бронзой, керамикой, а также скульптурой из дерева и тканями.

Несмотря на то, что раздел Индии к середине 30-х гг. так и не был выделен в самостоятельную структурную единицу, продолжалась работа по описанию памятников индийского собрания. Так, на собрании сотрудников музея Восточных культур от 07.01.1937 г. обсуждались монографии С.И. Тюляева: "Брахманская деревянная скульптура в коллекции ГМВК" (имеются в виду рельефы с колесницы бога Джаяннатха) и "Индийские бронзовые изделия в коллекции ГМВК"¹¹, так и оставшиеся неопубликованными.

Отдел Ближнего Востока в экспозиции музея 1937 г., наряду с искусством Ирана и Турции, представлял небольшой раздел по индийскому искусству 16–19 вв. В "Планах экспозиций отделов" за тот же год содержатся подробные сведения об экспозиции "Искусство Индии", которая включала в себя "...миниатюрную живопись северной могольской Индии 17–18 вв., предметы прикладного искусства 19 в."¹².

Музей не прекращал свою деятельность и в годы Великой Отечественной войны. На долгий период он был как бы разделен на две части. Основные его коллекции и часть сотрудников находились в эвакуации, в Новосибирске и Соликамске. Те же, кто оставался в Москве, продолжали хранить оставшиеся экспонаты и популяризировать искусство Востока.

Исследуя отчеты о научной деятельности музея в 1941–1944 гг., необходимо отметить, что именно в этот период отдел Ближнего Востока отдает предпочтение изучению и пропаганде искусства Индии. Скорее всего это было связано с тем, что в годы войны фактически все руководство научно-исследовательской, хранительской и экспозиционно-выставочной деятельностью осуществлялось С.И. Тюляевым – индологом по основному направлению его научной деятельности.

В 1941 г. в музее было создано несколько передвижных выставок по индийскому искусству, часть которых предназначалась для экспонирования в госпиталях. Продолжалось чтение лекций по искусству, культуре и быту Индии. Впервые в лекционный курс С.И. Тюляевым вводится тема: "Архитектура Индии" [Приложение 3, Документ № 3].

В тот же период было сделано ценное приобретение в фонд музея двух индийских миниатюр 16 и 17 вв., поступивших через Государственную закупочную комиссию¹³. Отсутствие достаточного количества научного персонала, в значительной своей части находившегося в эвакуации, не помешало руководству музея разработать план научно-исследовательской и выставочной работы на период 1942–1943 гг.

Как следует из годовых отчетов музея, к началу 1942 г. С.И. Тюляевым было окончено научно-исследовательское описание миниатюр к рукописи персидской версии мемуаров султана Бабур "Бабур Наме" 16 в., которое в этом же году было издано юбилейным комитетом Алишера Навои¹⁴.

В экспозиционных планах на 1942–1943 г. шла речь о том, что по отделу Ближнего Востока разрабатывался план проведения выставки "Восточный орнамент". На ней должны были демонстрироваться образцы традиционного орнамента Индии, Ирана и Турции из собрания ГМВК с привлечением памятников из других музеев¹⁵.

В 1947 г. после нескольких лет перерыва музей вновь открыл свою постоянную экспозицию, на которой в небольшом разделе индийское искусство было представлено миниатюрами из "Бабур-Наме" (около 14 листов), тканями, изделиями из глины, несколькими бронзовыми статуэтками, образцами индийской металлической посуды и оружия 17–19 вв.¹⁶

Образование в 1950 г. Индийской Республики открыло новый этап во взаимоотношениях двух стран. Во всех сферах жизни устанавливаются прямые контакты между вновь созданной республикой и СССР. В нашей стране начинается "подлинный бум" увлечения индийской культурой. Начиная с 1953 г. в Москве, Ленинграде и Киеве проходит выставка индийского искусства, на которой преобладала современная живопись Индии, а в 1955–56 гг. в тех же городах была показана выставка индийских кустарных изделий.

В 1955 г. в дни пребывания в Москве премьер-министра Индии Джавахарлала Неру в залах Академии художеств была открыта выставка "Культура и искусство Индии", составленная на материалах, хранящихся в музеях СССР¹⁷.

Еще в 1954 г. на заседании научных сотрудников музея руководством было предложено обратить особое внимание на расширение раздела экспозиции по искусству Индии. Причем предлагалось даже пожертвовать экспозиционной площадью отдела Советского Востока [Приложение 3, Документы № 4, 5]. Среди архивных документов сохранился машинописный подлинник "Путеводителя по постоянной выставке индийского искусства" (1957), в котором идет речь о новой экспозиции индийского искусства, составленной как на основе прежних коллекций, так и из новых поступлений с выставки "Художественные и кустарные ремесла Индии". Поступления экспонатов в наш музей происходили в период 1956–1957 гг., главным образом из Академии художеств, которая получила их в дар от правительства Республики Индия. Постоянная выставка состояла из памятников декоративно-прикладного искусства Индии, созданных за последние 20–25 лет (т.е. в 1930–1950-е гг.)¹⁸. В экспозицию были также включены фоторепродукции памятников

архитектуры и скульптуры Индии эпохи древности и средневековья. В то время, когда книг по искусству Индии в стране было крайне мало, высокого качества фотографии, часто сделанные с подлинных памятников, были крайне важны для популяризации наследия индийской классической художественной культуры [Приложение 3, Документ № 6].

В 1957 г., обладая уже достаточно крупным собранием по современному индийскому искусству, ГМВК создал длительную передвижную выставку, включающую около 800 экспонатов из своих фондов. Она с успехом демонстрировалась не только в Москве, но в период 1958–1962 гг. побывала в Куйбышеве (Самаре), Новосибирске, а также в городах прибалтийских республик. В архивном фонде сохранились подшивки газет, в которых описан процесс движения индийской выставки по городам и регионам страны. В ходе исследования данных архивного фонда музея удалось выяснить, что передвижная выставка имела примерно следующий состав: 545 предметов декоративно-прикладного искусства (ткани, ювелирные изделия, керамика), 11 листов графики и миниатюры, 18 репродукций росписи памятников Аджанты, около 20 фотографий храмов Индии, минаретов и карт размещения архитектурных памятников Индии¹⁹.

На протяжении 1956–1958 гг. в связи с пополнением индийского собрания дважды удалось провести реэкспозицию по разделу современного искусства Индии. Количество единиц хранения в фондах увеличилось на 600 вещей. В 1959 г. индийская коллекция насчитывала уже 2157 экспонатов²⁰.

На волне оживления советско-индийских культурных связей впервые заведующий отделом С.И. Тюляев был направлен в командировку с целью ознакомления с памятниками архитектуры и искусства Индии. Результатом поездки стала введенная в 1958 г. в лекционный курс тема "Впечатления о поездке в Индию".

Научная деятельность С.И. Тюляева в 1950-е гг. состояла из работы над монографией "Искусство Индии". Судя по "Протоколу совещания научных сотрудников" от 23 октября 1954 г. в это время он работал над проблемами индийского искусства конца 19 – начала 20 в. На собрании также обсуждалась глава монографии по истории индийского искусства, посвященной бенгальскому возрождению [Приложение 3, Документ № 7]. И хотя монография полностью не была опубликована, текст главы по искусству Индии 17–19 вв. вошел в издание 1961 г. "Новая история Индии" [9].

В 1954 г. начинается формирование штата, ранее представляемого только С.И. Тюляевым. В отдел была принята новая сотрудница – О.Н. Помарандская (Томилина). Она начинает заниматься коллекцией индийских тканей.

В 1958–1959 гг. вся научная деятельность сотрудников по отделу Ближнего и Среднего Востока²¹ была направлена на работу над плановыми статьями и монографиями. С.И. Тюляевым готовилась к научной публикации коллекция миниатюр 16 в. к рукописи "Бабур-Наме" из собрания музея, приуроченная к Международному конгрессу востоковедов, который состоялся в 1960 г.²² [6].

О.Н. Томилина, согласно плану, начинает работу над монографией "Современная индийская набойка", которая продолжалась до 1962 г., но по неизвестным причинам так и не была опубликована.

В эти годы музей начал активно популяризировать искусство Индии посредством передвижных выставок. Выставка индийского изобразительного искусства проходит в музеях Кишинева, Куйбышева и Новосибирска²³.

В первом квартале 1960 г. в связи с празднованием 10-летия провозглашения Республики Индия отделами Ближнего и Среднего Востока была подготовлена расширенная экспозиция по искусству Индии.

Важным фактором в работе отдела стал прием и организация ряда крупных выставок, приходивших в музей с начала 1960-х гг. непосредственно из Индии достаточно регулярно, но это уже является темой для дальнейших исследований.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ При работе над составлением биографических данных было использовано личное дело С.И. Тюляева. – Архив ГМВ, оп. № 2 л/с., д. № 181.
- ² Архив отдела учета и хранения ГМВ, Инвентарная книга поступлений, 1918–1925 гг., акт № 169–170.
- ³ Подробнее об этой коллекции см. статью И.И. Шептуновой "Бабур-наме": текст и иллюстрация" в настоящем сборнике.
- ⁴ В 15 в. Индию посетил русский путешественник, тверской купец Афанасий Никитин. Изучив социально-экономическую жизнь Индии, ее культуру и религию за три года пребывания (1469–1472), он оставил ее описание в своем знаменитом сочинении "Хождение за три моря Афанасия Никитина". Освещение этой темы не входит в задачи нашей публикации, тем более что она подробным образом освещена в специальной литературе по истории контактов между Россией и Индией [см., например, 1; 4].
- ⁵ Отдел Среднего Востока был образован 1 октября 1926 г., но в 1929 г. был расформирован [3, с. 20].
- ⁶ Имеются в виду первые музейные экспозиции 1932 г., 1938 г., а также экспозиция 1947 г., просуществовавшая без существенных изменений вплоть до 1982 г. – времени закрытия экспозиций музея в здании на ул. Воронцово Поле, 16. После долгого перерыва в 2000 г. открылась последняя и ныне

- существующая экспозиция "Искусство Индии" в здании на Никитском бульваре, д. 12-А, пользующаяся большим успехом у посетителей музея.
- ⁷ Архив ГМВ, оп. 1, арх. № 12, л. 9–10.
- ⁸ Архив ГМВ, оп. 1, арх. № 24, л. 7.
- ⁹ Архив ГМВ, оп. 1, арх. № 38.
- ¹⁰ Коллекция А.М. Позднеева поступила в фонды музея в 1926 г. через Государственную закупочную комиссию. Это буддийская скульптура, живопись, храмовые музыкальные инструменты, культовые и археологические предметы. В том же 1926 г. его вдовой В.Н. Позднеевой было передано в дар еще 300 экспонатов – небольших центральноазиатских икон на шелку. Полная история коллекции А.М. Позднеева описана В.Е. Войтовым в каталоге "А.М. Позднеев и его восточная коллекция" [3].
- ¹¹ Архив ГМВ, "Протоколы совещаний научных сотрудников музея Восточных культур" (1937 г.), оп. 1, арх. № 135, л. 4.
- ¹² Архив ГМВ, оп. 1, арх. № 166, л. 12.
- ¹³ Архив ГМВ, оп. 1, арх. № 200, л. 31.
- ¹⁴ На год раньше вышли в свет его знаменитые работы: "Культура Индии", "Искусство Индонезии. Искусство Таи (Сиам)" [24; 22]. – Архив ГМВ, оп. 1, арх. № 209, л. 4.
- ¹⁵ Архив ГМВ, оп. 1, арх. № 200, л. 7. Однако в отчетах о деятельности музея за эти годы сведения о проведении этой выставки отсутствуют.
- ¹⁶ Путеводитель по музею Восточных культур. М., 1947, с. 57–63.
- ¹⁷ Наиболее полная информация о выставке современного индийского искусства, проходившей в июне 1955 г. в залах Академии художеств, содержится в подшивках газет, которые хранятся в архиве музея. – Архив ГМВ, оп. 1, ед. хр. 314.
- ¹⁸ Путеводитель по постоянной выставке индийского искусства. – Архив ГМВ, оп. 1, ед. хр. 335, л. 1–29.
- ¹⁹ Архив ГМВ, оп. 1, ед. хр. 364, л. 5.
- ²⁰ Архив ГМВ, оп. 1, ед. хр. 389, л. 17.
- ²¹ В планово-отчетной документации за эти годы (1950–1960-е гг.) сведения о работе отделов Ближнего и Среднего Востока содержатся в одном подразделе. Так, например, в параграфе: "Научно-исследовательская работа" под № 22 содержится запись: "Редактирование и подготовка к печати Истории искусства Древней Индии. Тюляев С.И. и отдел Ближнего и Среднего Востока".
- ²² Архив ГМВ, оп. 1, ед. хр. 354, л. 14.
- ²³ Архив ГМВ, оп. 1, ед. хр. 354, л. 6.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Стрелков Александр Семенович Биографические сведения

Стрелков Александр Семенович (1896–1939), историк искусства, археолог, специалист по искусству Средней Азии. А.С. Стрелков работал в Государственном музее восточных культур с 1925 по 15 февраля 1929 г. в должности научного сотрудника отдела Среднего Востока "на половине оклада", так как он одновременно являлся сотрудником Московского музея изящных искусств (ГМИИ им. Пушкина).

В 1926–1927 гг. А.С. Стрелковым была проведена обработка и подготовка к экспонированию коллекции памятников буддийского искусства из собрания А.М. Позднеева. Им была издана брошюра-путеводитель к этой выставке "Выставка коллекций по ламаизму" [12]. Вместе с Б.П. Денике А.С. Стрелков участвовал в экспедиции музея в Среднюю Азию, в Термез (1926–1928) [5; с. 452]. В 1936 г. А.С. Стрелков как сотрудник Государственного Эрмитажа работал в Термезе вместе с В. Кесаевым и Б. Пиотровским. Результатом этих поездок стал ряд научно-исследовательских публикаций [13; 14, 15 и др.].

Судьба А.С. Стрелкова трагична. В 1930 г. он был арестован "как активный участник контрреволюционной группировки" (ст. 58–10 УК СССР). В 1938 г. был арестован второй раз и осужден за "шпионаж" (по ст. 58–6 УК СССР). Постановлением НКВД СССР от 28 августа 1938 г. был приговорен к высшей мере наказания. Сведениями об исполнении приговора, а так же о последующей реабилитации мы не располагаем*.

Всего А.С. Стрелкову удалось издать около 30 работ, наиболее значительные из которых приведены в списке литературы [11–17].

* Сведения получены по нашему запросу из архива ФСБ, справка от 20.04.1998 г. № 10/А-1773.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Тюляев Семен Иванович Биографические сведения

Тюляев Семен Иванович (1898–1993), один из старейших сотрудников музея, проработавший в нем более 30 лет – с 1927 по 1960 гг.

В 1998 г. исполнилось 100 лет со дня его рождения.

Из личного дела С.И. Тюляева известно, что он закончил в 1927 г. Институт востоковедения им. Нариманова при ВЦИК СССР, Средневосточный факультет, "индустанский разряд" и получил звание кандидата искусств.

В Государственный музей Восточных культур пришел работать в июне 1927 г. С июня 1929 г. исполнял обязанности заведующего экскурсбюро, а с 1930 г. его основная должность – руководство отделом искусства стран Ближнего и Среднего Востока, Юго-Восточной Азии (Индия, Индокитай, Тибет, Иран, Турция и другие страны арабского Востока). Во время Великой Отечественной войны С.И. Тюляев был одним из немногих сотрудников, оставшихся в Москве и осуществлявших контроль за состоянием и работой музея в период с 1941 по 1945 гг. (как следует из автобиографической справки, хранящейся в его личном деле, он некоторое время исполнял обязанности директора музея).

С.И. Тюляев проявлял себя во всех видах музейной деятельности. В течение трех лет руководил отделом хранения, исполнял обязанности ученого секретаря. Под его руководством была создана первая постоянная экспозиция искусства Ближнего Востока, а также ряд выставок по искусству Ирана, Турции и Индии. Им был составлен и читался курс лекций по изобразительному искусству, архитектуре и театру Индии. Занимаясь в силу сложившихся обстоятельств практически всеми странами Азии, за исключением дальневосточного региона, он оставался индологом по главной своей специальности. Так, в 1948 г. им была защищена диссертация на тему: "Истоки и древнейший период развития архитектуры и скульптуры Индии" на соискание степени кандидата искусствоведения. В период работы в музее С.И. Тюляев написал ряд исследований по искусству Востока. В 1955 г. на волне оживления советско-индийских культурных связей им был составлен альбом "Памятники искусства Индии в собраниях СССР" [9].

Его книга "Искусство Индии" до сих пор используется как одно из лучших пособий для изучения индийского искусства [19]. Изданная в 1968 г. она явилась результатом исследований, проведенных еще в музейный период творческой биографии Семена Ивановича.

Многие годы своей работы в музее С.И. Тюляев посвятил изучению, обработке и описанию коллекции миниатюр к "Бабур-наме", поступившей в музей в 1919–1925 гг. Первые его публикации этого памятника относятся к 1938 г. [25]. В 1958 г. публикуется краткое описание коллекции в журнале "Marg". Наконец, в 1960 г. выходит переработанный вариант издания 1938 г. – книга "Миниатюры рукописи "Бабур-наме", остающаяся и по сей день единственно полной публикацией нашего музейного собрания [6].

Из других работ, написанных в музейный период, следует отметить "Искусство стран Ближнего и Среднего Востока (Ирана, Турции, Индии)" – разделы в "Путеводителе по музею Восточных культур" (1929 и 1947 гг.), ряд статей по искусству Индии, Ирана, Турции, Индокитая, Средней Азии, Азербайджана, которые были опубликованы в Большой Советской энциклопедии (1953 г., 2-е изд.), в газетах "Советская культура", "Правда", "Московская правда", "Вечерняя Москва" (1953–1957 гг.) и др.

После своего ухода из музея в 1960 г. С.И. Тюляев продолжал принимать участие в его работе: читать лекции по искусству, культуре и театру Индии для самых различных аудиторий, включая школьников пятых-шестых классов; проводить семинарские занятия для работников музея по индийской мифологии, консультировать научных сотрудников по вопросам исследовательской деятельности. До самой своей кончины С.И. Тюляев оставался членом Ученого совета музея.

В 1960 г. С.И. Тюляев переходит на работу во Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствоведения (ныне Государственный институт искусствоведения), где возглавляет вновь образованный сектор искусства стран Азии и Африки. В этой должности он остается до 1975 г., когда, находясь уже в преклонном возрасте, оставляет руководство сектором и переходит на должность консультанта.

В годы работы в НИИ искусствоведения С.И. Тюляев защитил диссертацию на степень доктора искусствоведения. В конце его жизни вышла книга "Искусство Индии" (3-е тысячелетие до н.э. – 7 в. н.э.) [20], экземпляр которой был направлен в дар правительству Индии (известен факт о получении им личной благодарности от премьер-министра Раджива Ганди).

С.И. Тюляевым написано и опубликовано большое количество научных работ и научно-популярных статей по культуре Востока, лишь небольшая часть из которых приводится в списке литературы [20–26].

Личность С.И. Тюляева интересна и многогранна. В небольшом Приложении нет возможности полноценно рассказать о жизненном пути человека, всего себя посвятившего делу изучения и популяризации индийского искусства. Эта тема заслуживает отдельного очерка.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3
ДОКУМЕНТЫ ИЗ АРХИВА ГМВ *

ДОКУМЕНТ №1

ПРОТОКОЛ СОВМЕСТНОГО УЧЕНЫХ СОВЕТОВ ОТДЕЛОВ ДАЛЬНЕГО,
СРЕДНЕГО, БЛИЖНЕГО ВОСТОКА МУЗЕЯ ВОСТОЧНЫХ КУЛЬТУР ОТ 25-го
ЯНВАРЯ 28 г.

ПРИСУТСТВОВАЛИ: Б.П. Денике, Ф.В. Гогель, И.Н. Бороздин,
В.А. Гурко-Кряжин, М.М. Попов, Л.З. Мсерианц, Б.В. Миллер, Р.П. Дмитренко,
А.С. Стрелков и В.Н. Кацауров.

Председатель: – Ф.В. Гогель

Секретарь: – В.Н. Кацауров

<...>

СЛУШАЛИ:

О выделении памятников в Отдел Среднего Востока.

Б.П. Денике, делая доклад о работе отдела Среднего Востока, отмечает, что отдел до сих пор не мог приступить к нормальному функционированию в виду того, что ему не были выделены памятники. <...> Он предлагает дополнить перечень стран, относимых "Положением" к Отделу Среднего Востока (Афганистан, Белуджистан, Индия и Индонезия) Китайским Туркестаном, Тибетом и Монголией, поскольку в основе их культуры лежит общая для стран Среднего Востока буддийская культура и поскольку постановление об этом, принятое на заседании Совета Отдела Среднего Востока, было утверждено Правлением. <...>

Ф.В. Гогель указывает <...> что вопрос не был согласован с ним и что он, со своей стороны, решительно протестует против исключения этих стран, как входящих по "Положению" в Отдел Дальнего В. (культура Китая) из ведения отдела Дальнего Востока. Ф.В. Гогель одновременно возражает и против предложенного Б.П. Денике проекта обмена памятниками между Отделами, указывая, что наличие такого рода "кочующих" памятников внесет дезорганизацию в научную работу Отделов...

<...>

Б.П. Денике... тем не менее настаивает на вынесении соответствующего решения... мотивируя свое предложение тем, что культура этих стран, имеющая в основе буддизм, должна быть отнесена по научным соображениям к странам Среднего Востока. Одновременно он защищает свое предложение об обмене памятников.

<...>

* Документ печатается в извлечении, в них максимально сохранена орфография и пунктуация. В отдельных случаях исправлены явные орфографические ошибки и знаки препинания, римские цифры в датах и веках заменены на арабские.

Б.В. Миллер запрашивает Б.П. Денике, какие научные принципы он мыслит положенными в основание выделения Среднего Востока, поясняя, что в то время, как другие отделы, напр. Ближнего Востока, имеют научные признаки обособленной культуры, Средний Восток представляется ему в этом отношении до известной степени аморфным.

Б.П. Денике прежде всего настаивает на проекте обмена памятниками, иллюстрируя его необходимость на разборе вопроса о принадлежности индийской миниатюры. В то время как последняя, по точному смыслу "Положения", должна быть зачислена по инвентарю Отдела Среднего Востока, она генетически так тесно связана с персидской миниатюрой, что не может быть отделена, почему Отдел Среднего Востока, в сущности, не претендует на ее изъятие из Отдела Ближнего Востока. <...>

<...>

А.С. Стрелков указывает, что деление на Передний, Средний и Дальний Восток носит, по преимуществу, политический характер и только в последнее время начинает применяться в европейской науке, в частности в музейной практике, заменяя собой прежнее деление по культурам. ...Напр., до революции в понятие Средний Восток включалась исключительно русская средняя Азия. <...>

<...>

Ф.В. Гогель, отмечая крайнюю пестроту коллекции Позднеева, в которую, по его мнению, входят памятники, согласно "Положения" подлежащие ведению нескольких отделов, в том числе и отдела Советского Востока (бурятские памятники), предлагает ограничиться передачей памятников, не вызывающих никаких возражений, как напр., Афганские и Белуджистанские ковры и индийская скульптура.

<...>

ПОСТАНОВИЛИ:

Передать из Отдела Ближнего в Отдел Среднего Востока индийскую скульптуру, керамику, бронзу и ткани, и ковры Белуджистана и Афганистана. Для проработки над памятниками спорных вопросов (коллекция Позднеева, миниатюра, ковры Китайского Туркестана, памятники Монголии и Тибета и др.). Избрать комиссию под председательством Б.П. Денике в составе Ф.В. Гогель, М.М. Попова, И.Н. Бороздина и В.А. Гурко-Кряжина.

Председатель

/подпись/

Секретарь

/подпись/

Архив ГМВ., оп. 1, арх. № 24, л. 18–19, машинопись

Архив ГМВ., оп. 1, д. 303, л. 21., написание от руки

ДОКУМЕНТ №2

ПРОЕКТ СОЗДАНИЯ ОТДЕЛА СРЕДНЕГО ВОСТОКА

1. В Отд. Ср. Востока входит Индия, и условно Афганистан, и Тибет. Социально-экономической, художественно-культурной и географической базой Ср. Востока является Индия. В отдел входит искусство и художественная культура Индии и тех соседних стран, искусство которых определяется в основе Индией.

Таким образом, Тибет и Афганистан входят в отдел Среднего Востока лишь теми памятниками, которые являются худож.-культурн. наследием, идущим из Индии и носят соответствующий характер. Те же памятники искусства, которые выявляют собой культурное наследие, идущее из др. соседних стран, относятся и экспонируются в отделах соответствующих стран. Тибетское искусство более близкое по своему характеру к Китаю относится и выставляется в отд. Дальнего Востока. То искусство Афганистана, которое насаждалось там культурой, связанной с исламом, в отд. Ближнего Востока, точно также как искусство самой Индии, иногда может относиться к другому отделу, напр. искусство сев. Индии эпохи моголов /Моголов/, связанное с перс. искусством и выставляемое в отд. Ближнего Востока.

Под индийским искусством понимается индусское искусство, связанное с идеологией брахманизма.

2. Отд. Среднего востока собирает, изучает и экспонирует все виды искусства (а не только ИЗО) современной Индии эпохи империализма. Отмечая все новые течения в искусстве, причем, эта эпоха целиком относится к отд. Ср. Востока, а также и искусство предшествующих эпох, преимущественно феодализма.

3. Коллекции отдела составляются из:

- а) экспедиционных привозов,
- б) приобретений как за границей, так и в пределах СССР,
- в) других Музеев и учреждений,
- г) фондов отделов Д. /Дальнего/ и Бл. Вост. Музея.

4. Штаты отдела: сперва 1 зав. Отделом, по мере развития работ – научный сотрудник 1 разряда. Итого 2 сотрудника.

Тюляев С.И.

/подпись/

23/IV–32 г.

Архив ГМВ, оп. 1, д. 2, арх. №78, л. 1, машинопись

ДОКУМЕНТ № 3

ПЛАН МЕРОПРИЯТИЙ ПО ГОС. МУЗЕЮ ВОСТОЧНЫХ КУЛЬТУР на 2-ой квартал 1942 года

<...>

ПО ОТДЕЛУ БЛИЖНЕГО ВОСТОКА

<...>

Чтение научно-популярных лекций с диапозитивами в воинских частях, госпиталях на темы:

"Искусство древней Индии" – в течение всего квартала.

"Искусство древней Индонезии" – в течение всего квартала.

"Искусство Индо-Китая" – в течение всего квартала.

Подготовка фото-выставки передвижки по искусству, культуре и быту Индии и Индо-Китая, согласно утвержденного Комитетом плана: составление плана и тематики щитов, подбор иллюстраций, производство фотоотпечатков. <...>

Работа над научно-исследовательской темой: "Культура долины Инда, ее влияние на индийскую цивилизацию". <...>

<...>

Директор музея Восточных Культур /подпись/ (Голышев)

18 апреля 1942 года

Архив ГМВ., оп. 1, арх. № 209, л. 4, машинопись

ДОКУМЕНТ № 4

ПРОТОКОЛ СОВЕЩАНИЯ

НАУЧНЫХ СОТРУДНИКОВ 9 ДЕКАБРЯ 1954 ГОДА

Присутствовали: Рябинкин П.Н., Карпачева Н.С., Широкова Е.Б., Фейзулла А., Якубович Я.А., Глухарева О.Н., Чепелевецкая Г.Л., Яновицкая Т.М., Тюляев С.И., Норина Т.В., Николаева Н.

Слушали: – Обсуждение окончательного варианта плана работы Музея на 1955 год.

Рябинкин зачитывает подряд пункты плана и по ходу чтения каждый пункт совместно обсуждается.

<...>

Рябинкин: Коллектив должен приложить все силы для расширения отдела индийского искусства. Есть согласие всячески помогать нам в этом отношении министра Александрова, нач-ка Главизо Казиатко. Надо изыскать вещи в Историческом музее, в Музее Революции, в Ленинграде и других городах. В 1955 году мы должны расширить раздел экспозиции искусства Индии.

<...>

Архив ГМВ., оп. 1., д. 303, л. 21., написано от руки

ДОКУМЕНТ № 5

ПРОТОКОЛ

СОВЕЩАНИЯ ПО ОБСУЖДЕНИЮ ПРОФИЛЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ
ВОСТОЧНЫХ КУЛЬТУР, СОСТОЯВШЕГОСЯ 7 ФЕВРАЛЯ 1956 ГОДА

<...>

Рябинкин П.Н. – Обсуждая вопрос о профиле Музея, следует четко разделить наши ближайшие задачи – программу минимум, и наши перспективные планы – программу максимум.

<...>

<...> В настоящее время все большее значение приобретает Отдел искусства Индии. Мы располагаем достаточным количеством экспонатов для расширения отдела Индии. И сама жизнь заставляет нас это сделать в самое ближайшее время. Поэтому, как программу-минимум, я считаю мы должны принять решение временно свернуть Отдел Советского Востока, расширить Отдел искусства Индии и организовать из экспонатов Отдела Советского Востока передвижную выставку, по городам Советского Союза.

<...>

Председатель: –

/Бутенко К.И./

Секретарь: –

/Широкова Е.Б./

Архив ГМВ., оп. 1., ед. хр. 303, л. 59–73, машинопись

ДОКУМЕНТ № 6

Второй вариант

Февраль 1957

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ПОСТОЯННОЙ ВЫСТАВКЕ ИНДИЙСКОГО
ИСКУССТВА (1957 г.)

<...>

Постоянная выставка изобразительного искусства и художественного ремесла Индии, открытая в залах Государственного музея Восточных культур, в начале текущего года сильно пополнилась и представляет образцы индийского искусства за последние четыре года.

<...>

Вестибюль.

Ряд наиболее выдающихся памятников архитектуры и скульптуры Индии с 1 в. до н.э. по 17 в. н.э. представлен на выставке фоторепродукциями (на стенах в вестибюле, на стенах и в турникете первого зала).

<...>

Из монументальной скальной скульптуры представлен известный бюст трехликого Шивы в пещерном храме на о. Элефанты (8 в.). Замечательны также фигура женщины на подставке чаши, 2 века, из Файзабада, голова Будды из Гандхары (5 в.) и другие немонолитные произведения скульптуры.

<...>

Из выставленных образцов особым художественным мастерством отличается скульптура из черного дерева (15–18 вв.), изображающая молодую женщину в позе, переданной смелыми и свободными изгибами фигуры по традиционному канону индийского искусства – "трипханга" /трибханга/ – "Три наклона". В этой работе чувствуется и свобода руки талантливого мастера и влияние древних традиций в изображении человеческой фигуры.

На стене выставлен щит с высокорельефными резными украшениями из тика, (индийского дуба) с храмовой колесницей /колесницы/ божества Джаганнатха 18 в.). <...>

Рельефы с колесницы Джаганнатха отличаются динамичностью – фигуры большей части даны в традиционных поворотах и позах танца. <...>

Первый зал.

<...>

На выставке представлены две важнейшие школы индийской миниатюры – могольская и раджпутская... <...>

<...>

Принадлежащая Государственному Музею Восточных культур серия миниатюр из персидского перевода Мемуаров "Бабур-Намэ", является одной из лучших среди мировых собраний иллюстраций дневника Бабура и пользуется известностью за пределами Советского Союза.

Могольская миниатюра отличается высокими колористическими качествами, стройностью и строгостью композиции, тонкостью ювелирно-изысканного рисунка, повествовательностью в разрабатывании изображаемого сюжета, блестящим техническим мастерством.

<...>

В зале с миниатюрой показано и художественное ремесло Индии с 17 по 19 век: оружие, металлическая утварь, фигуры божеств и животных, лаки, керамика и т.д.

<...>

На выставке представлен ряд портретных миниатюр Моголов 17–18 вв. – представителей знати, женщин из гарема и т.д.

<...>

<...> В экспозиции представлена ажурная резная ширма из четырех створок из красного дерева (конца 18 в.) тонкой и изящной работы, из собрания знаменитого русского художника В.В. Верещагина. Последнему она была подарена Н.Н. Карамзиным, в память посещения обоими художниками Индии.

Второй зал.

Второй зал целиком посвящен современному ручному кустарному производству Индии.

<...>

На выставке представлено много блюд, чаш, шкатулок и т.п. изделий из черного, красного, коричневого лака Нирмала с золотистой или многокрасочной росписью. <...>

<...>
В этом же зале в другой витрине показаны кашмирские изделия из папье-маше. Они богато расписаны красками и покрыты поверх всего прозрачным лаком, почему тоже иногда называются "лаковыми" изделиями, хотя техника их изготовления совсем иная.

<...>
В экспозиции представлены большие роскошные парчовые покрывала на постель, сари (верхняя женская одежда в виде куска ткани) и шарфы, служащие для подарков невесте и в другие торжественные семейные дни, отличающиеся, как правило, особенно богатым тематическим орнаментом.

<...>
На ослепительно сверкающем сплошном золотом фоне шарфа повторяется изящно скомпонованная группа: стоящая девушка – Шакунтала в яркой красной, зеленой или лиловой одежде и рядом с нею лань; на дереве сидит попугай, на земле – павлин. Все полно движения и жизни. Даже цветы радостно качаются на стеблях. <...>

Третий зал.

В третьем зале на стенах выставлены набойка на хлопчатобумажных тканях, а также парчовые покрывала на постель и сари – (верхние женские одежды в виде одного куска несшитой ткани), в которую очень изящно закутывается вся фигура женщины.

Покрывала затканы сплошным некрупным узором в виде "бадам-бута" – "Цветущего миндаля" – мотива, ставшего общим для многих стран Востока, откуда он проник и в европейский текстиль.

<...> Обращают внимание два ажурных изделия: шкатулка с мелкой изящной сквозной резьбой и ночная лампа с рельефами на фоне тонкого ажюра. Оба экспоната переданы в дар Правительством Индийской республики Советскому народу в 1957 г. и предназначены для хранения в Государственном музее Восточных Культур в числе целого ряда других ценных произведений индийского искусства, переданных Музеем в дар.

<...>

19.02.57 г.

С. Тюляев <...>

1 экземпляр сдан 18.10.–57 г.

в издат-во "Искусство"

Архив ГМВ., оп. 1., арх. № 335, л. 1–45, машинопись

ДОКУМЕНТ № 7

ОБСУЖДЕНИЕ 9 ГЛ. ИСТОРИИ ИНДИЙСКОГО ИСКУССТВА

ОТ 23 ОКТ. 1956 ГОДА

<...>

Глухарева: Очень трудно сделать выводы, прослушав работу. Чем было вызвано Бенгальское возрождение? Для кого было это искусство?

Тюляев: в живописи мало связи с национальным движением. В литературе это сильнее...

<...>

Норина: жив ли Абиндранат /Рабандранат/ Тагор?

Тюляев: уже умер (реплика зачеркнута. – В.Г.-К.).

Норина: Мало чувствуется Ваше мнение о произведениях и художниках. Все художники кажутся одинаковыми.

Тюляев: Я достаточно ясно выражаю свое мнение... Нужно иметь в виду, что искусство Индии самое разнообразное в мире, в чем очень трудно разобраться и систематизировать.

Секретарь заседания

Муриан И.Ф.

Архив ГМВ., оп. 1., ед. хр. 303, л. 100, написано от руки

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Байкова Н.Б. К вопросу о русско-индийских торговых отношениях в XVI–XVII вв. – Труды института востоковедения. Вып. IV. Ташкент. 1964.
2. Бахтина Н.Ю. История формирования фонда произведений искусства стран Дальнего Востока в ГМВ (1918–1940). – Научные сообщения ГМВ. Вып. XXI. М., 1993, с. 3–12.
3. Войтов В.Е., Тихменева-Позднеева Н.А. Алексей Матвеевич Позднеев и его восточная коллекция. Самара, 2001.
4. Люстерник Е.Я. Русско-индийские экономические, научные и культурные связи в XIX в. М., 1966.
5. Милибанд С.Д. Биобиблиографический словарь отечественных востоковедов с 1917 года 2-е изд. М., 1995.
6. Миниатюры рукописи "Бабур-Намэ". Альбом. Автор-составитель С.И. Тюляев. М., 1960.
7. Музей. Художественные собрания СССР. Вып. 3. М., 1982.
8. Научные работники СССР. Научные работники Москвы. Л., 1930.
9. Новая история Индии. Глава XIX. Авторы С.И. Тюляев и М.П. Бабкина (раздел об искусстве музыки и танца). М., 1961, с. 669–733.
10. Рыжникова И.И. К истории Государственного музея искусства народов Востока. Научные сообщения ГМИНВ. Вып. XIX. М., 1988, с. 193–204.
11. Стрелков А.С. Большой семиреченский алтарь, С.Ф.Ольденбург: к 50-летию научно-общественной деятельности. Л., 1934.
12. Стрелков А.С. Выставка коллекций по ламаизму. М., 1927.
13. Стрелков А.С. Две росписи из храма К 9 в Шикшине. М., 1928.
14. Стрелков А.С. Доисламские памятники Древнего Термеза. М., 1928.
15. Стрелков А.С. Зурмала или Катта-тюпе около Термеза. М., 1927.
16. Стрелков А.С. Индийская архитектура. М., 1935.
17. Стрелков А.С. Искусство Передней Азии (IV–I тыс. до н.э.). М., 1933.
18. Стрелкова В.Е. Экспозиционно-выставочная деятельность музея Восточных культур в 1926–1936 гг. (публикация документов из архива Государственного музея Востока). – Научные сообщения ГМВ. Вып. XXII. М., 1996, с. 170–189.
19. Тюляев С.И. Искусство Индии. М., 1968.
20. Тюляев С.И. Искусство Индии (III-е тысячелетие до н.э. – VII в. н.э.). Альбом. М., 1988.
21. Тюляев С.И. Искусство Индии. Искусство Бирмы. – Британская империя. М., 1943.
22. Тюляев С.И. Искусство Индонезии. Искусство Таи (Сиам). – Страны Тихого океана. Справочник. М., 1942.

23. Тюляев С.И. Искусство стран Ближнего и Среднего Востока (Ирана, Турции, Индии). – Путеводитель по Государственному музею восточных культур. М., 1947.
24. Тюляев С.И. Культура Индии. 1941.
25. Тюляев С.И. Миниатюра мемуаров Бабура. М., 1938.
26. Тюляев С.И. Памятники искусства Индии в собраниях музеев СССР. М., 1956.
27. Шадрин И.О. Документы архива ГМИНВ за 1919–1924 гг. – Научные сообщения ГМИНВ. Вып. XVIII. М., 1986, с. 147–164.

В.Е. Войтов, Т.Б. Зайцева

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ МУЗЕЯ (1998–2001)

1998 г.

Государственному музею Востока – 80 лет

Защита диссертаций

21 октября. Неглинская Марина Александровна. Семантика и эстетика китайских ювелирных украшений периода Цин (XVII – начало XX вв.). Автореферат канд. искусствоведения. М., 1998. – 28 с.

Постоянные экспозиции

Открыта 20 октября. Искусство Тибета, Монголии и Бурятии.

Открыта 20 октября. Творчество Н.К. и С.Н. Рерихов (резекспозиция).

Выставки в музее

19 декабря 1997 – 9 февраля 1998. Резная кость Русского Севера. (ТОО "Виктори"; хранитель Ю.А. Широков.)

23 декабря 1997 – 9 февраля 1998. Мифы и ритуалы Древнего Приаралья. (ГМВ, хранитель Н.Ю. Вишневская, Т.К. Мкртычев, З.С. Галиева.)

26 января – 27 февраля. Творчество Екатерины Рожковой. Живопись. Графика. (Авторская; хранитель И.А. Елисеева.)

12–15 февраля. Таинственный Восток расшит узорами цветов. Аранжировка цветочных композиций. (Куратор Т.Х. Метакса.)

18 февраля – 16 марта. Мир трех художниц. Персональные выставки: Т. Чернова – живопись, графика, гобелен, Е. Козлова – живопись, мозаика, шелкография, Е. Филиппова – костюм. (Галерея Кино; хранитель Т.И. Анфилова.)

2–23 марта. Внутренний Восток. Графика М. Черепанова. (Авторская; хранитель Н.Г. Альфонсо.)

19–22 марта. Вечное искусство икэбаны. Московскому клубу Икэбана – 30 лет. (Куратор Т.Х. Метакса.)

26 марта – 23 апреля. Современное искусство Северного Кавказа. (Хранитель С.М. Хромченко.)

1 апреля – 4 июня. Под стук гончарного круга. Современная керамика среднеазиатских мастеров. (ГМВ; автор, хранитель Е.С. Ермакова.)

28 апреля – 8 июня. Возвращение забытых имен. Художественное наследие М. Гайдукевича и Л. Бакулиной. (ГМВ, частные собрания; хранитель М.Л. Хомутова.)

25 июня – 22 августа. Утерянные образы, забытые мечты... Жизнь и искусство древнего народа Арктики. (Совместный российско-канадский про-

ект; Канадский музей цивилизаций, Оттава, Канада, хранитель Ю.А. Широков.)

31 августа – 10 октября. Дети, изображенные в *укиё-э*. Японские дети в 18–19 веках. (Японский фонд, Детский образовательный центр Кумон, ГМВ; хранитель А.И. Юсупова.)

13–18 октября. Немного солнца в холодной воде. Выставка икэбаны (Куратор Т.Х. Метакса.)

14 октября – 15 ноября. Из сокровищницы парфянских царей. К 50-летию находки нисийских ритонов. (ГМВ, ГМИИ им. А.С. Пушкина; автор, хранитель Т.К. Мкртычев.)

30 октября – 7 декабря. Искусство Турции. Традиции и современность. (ГМВ; автор, хранитель М.В. Кулланда.)

30 октября–19 декабря. Мела. Праздник-ярмарка в музее Востока. Народное искусство Индии. (ГМВ; хранитель М.Д. Горбушина.)

22 декабря 1998 – 1 февраля 1999. Семь богов счастья. Новый Год и традиционная культура современной Японии. (Коллекция Г.Б. Шишкиной, автор, хранитель Г.Б. Шишкина.)

Выставки вне музея

21 января 1997 – 1 апреля 1998. В поисках свободы. Творчество А.Н. Волкова. (4 эксп.; ГТГ, Москва.)

9 апреля 1997 – 16 марта 1998. Эхо радостных мгновений. Батики И.В. Трофимовой. (11 эксп.; историко-архитектурный и художественный музей "Новый Иерусалим"; г. Истра, Московская область.)

20 января – 28 октября 1998. Персональная выставка Б.И. Урманче. (2 эксп.; Национальный культурный центр "Казань" главы администрации г. Казань, Республика Татарстан.)

12 марта – 30 июня. Природа искусства и искусство природы. (8 эксп.; Государственный Дарвиновский музей, Москва.)

22 апреля – 29 июля. Прикладное искусство Индии. (76 эксп.; Городской выставочный зал, г. Арзамас; куратор И.И. Шептунова.)

20 октября – 1 декабря. Сохранено для России. (Выставка организована ГИМ и Региональным таможенным управлением тылового обеспечения, 22 эксп.; ГИМ, Москва.)

17 ноября 1998 – 22 февраля 1999. Исследование и реставрация музейных ценностей в ГосНИИР (4 эксп.; выставочный зал ГосНИИР, Москва.)

10 декабря 1998 – 25 января 1999. Сохранено для России. (Выставка организована ГИМ и Региональным таможенным управлением тылового обеспечения; 22 эксп.; Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.)

24 декабря 1998 – 23 апреля 1999. Восток глазами русских. Творчество В.Д. Бубновой. (40 эксп.; Ярославский художественный музей; куратор А.И. Юсупова.)

Зарубежные выставки

26 декабря 1997 – 10 февраля 1998. Творчество Н.К. и С.Н. Рерихов. (50 эксп.; Национальная галерея современного искусства, Дели, Индия, кураторы О.В. Румянцева, И.И. Шептунова.)

19 января – 21 апреля. Роль женщины в истории. (25/41 ед. хр.; Неандерталь-музей, г. Меттманн, Германия; кураторы К.А. Днепровский, М.М. Бронштейн.)

23 февраля – 23 мая. Арктические охотники на китов 3000 лет назад. (362 эксп.; Датский национальный музей, Копенгаген, Дания; авторы и кураторы К.А. Днепровский, М.М. Бронштейн.)

29 сентября – 23 ноября 1998. Декоративно-прикладное искусство Средней Азии и Кавказа. (302/332 ед. хр.; Городской музей искусств, г. Тиба, Япония; кураторы Н.П. Некрасова, Е.С. Ермакова, Н.А. Каневская, И.Ф. Феденко.)

Передвижные выставки

Народная игрушка Японии (156 эксп.):

январь – 20 февраля. Краснотурьинский краеведческий музей – филиал Екатеринбургского областного художественного музея;

25 февраля – 3 июня. Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник;

22 июля – 31 октября. Таганрогский Государственный литературный и историко-архитектурный музей-заповедник;

ноябрь – декабрь. Выставочный зал г. Новочеркаска, Ростовская область.

Публикации

Bibliotheca Turkmenica. Культурные ценности. Международный ежегодник 1997–1998. СПб, 1998:

Вайнберг В.И., Болелов С.Б. Нурумский оазис в Хорезме, с. 46–61.

Вишневская Н.Ю. Кухонная керамика Джигербента IX – начала XIII веков, с. 62–67.

Treasures from Central Asia. Islamic Art Objects in the State Museum of Oriental Art, Moscow . – Arts & the Islamic World. Special volume, № 33. London, 1998. – 88 p.:

Kiamilev S. State Museum of Oriental Art, p. 9–11.

Beresneva L.G. Rugs and Felts of the Kazakh, Kirgiz and Karakalpak People, p. 80–84.

Beresneva L.G. Kazakh, Kirgiz and Karakalpak Jewellery, p. 85–88.

Vishnevskaya N.Yu. Pre-Mongol Glazed Pottery of Afrasiab (late VIIth to early XIIIth century), p. 12–17.

Voitov V.Ye. Decorative Metalwork from Uzbekistan, p. 57–59.

Ermakova E.S., Central Asian Embroideries and Fabrics, p. 20–24.

- Ermakova E.S.** Traditional Uzbek and Tajik Dress, p. 25–28.
- Ermakova E.S.** Uzbek and Tajik Jewellery: Late 19th and early 20th century, p. 29–31.
- Karpova N.K.** Nizami's *Khamsa* Manuscript, p. 53–56.
- Kinaeva K.G., Nekrasova N.P.** Rug Collections, p. 40–44.
- Kullanda M.V.** Turkish Textiles, p. 60–63.
- Mkrtychev T.K.** A Unique Xth-Century Incense-Burner from Tashkent, p. 18–19.
- Nekrasova N.P.** Kaitag Embroideries, p. 45–46.
- Nekrasova N.P.** Dagestan Art, p. 47–52.
- Roslavtseva L.I.** Textiles and Embroidered Fabrics of the Crimean Tatars, p. 64–67.
- Sazonova N.V.** Iranian Paintings of the 18th to the 19th Centuries, p. 36–39.
- Starodub T. Kh.** Medieval Iranian Pottery, p. 32–35.
- Khomutova M.L.** Painting and Drawing of Uzbekistan, p. 68–73.
- Khromchenko S.M.** Azerbaijan Fine Arts of the XXth Century, p. 74–79.

Древние цивилизации Евразии. История и культура /Тезисы докладов. М., 1998. – 113 с.:

- Берзина С.Я.** Сасанидские анэпиграфные геммы в Средней Азии, с. 18–20.
- Болелов С.Б.** Новые данные к ранней истории Хорезма (по материалам раскопок Хумбуз-тепе), с. 21–23.
- Габуев Т.А.** К вопросу о локализации пяти малых владений Кангюя, с. 33–35.
- Иневаткина О.Н.** Фрагмент сюжетной живописи XII века из цитадели Афрасиаба, с.43–45.
- Мкртычев Т.К.** К одному вопросу из истории нисийских ритонов, с. 66–67.

Проблемы археологии Юго-Восточной Европы. Тезисы докладов VII Донской археологической конференции. Ростов-на-Дону, 1998. – 145 с., илл.:

- Афанасьев Г.А., Джаникян Г.Г., Сорокина И.А., Эрлих В.Р.** Справочно-информационная археологическая система SITE, с. 3.
- Беглова Е.А., Эрлих В.Р.** Древнейшая фортификация меотской культуры, с. 86–87.
- Носкова Л.М., Мягков А.В., Эрлих В.Р.** Информационно-поисковая система по археологии Северного Кавказа в Государственном музее Востока, с. 10.

Berzina S. Une paire de cruches en argent de Qustul. – IX International Conference of Nubian Studies. Museum of Fine Arts, Boston, August, 21–26, 1998 / Abstracts of Papers. Boston, 1998, p. 45–47.

- Erlikh V.R.** Relationships of the North Caucasus and Central Europe: Expansion or Exchange? – IV Annual Meeting of European Association of Archaeologist in Göteborg / Abstracts Book, 1998, S. 116.
- Ermakova E., Nekrasova N.** Central Asian and Caucasian Applied Art from the collection of the State Museum of Oriental Art, Moscow. Chiba City Museum of Art, 1998. – 178 p. (Каталог выставки в Японии).
- Kouzmenko L.I.** Snuff bottles in the Museum of Oriental Art in Moscow. – Journal the international chinese snuff bottle society, 1998, Winter, p. 14–17.
- Sergeeva T.** Mongolian painting on the XVIII-XIX centuries scrolls as a phenomenon of medieval culture. – International association for the study of the cultures of Central Asia. Information bulletin, issue 21, 1998, p. 67–76.
- Shishkina G.B.** "Akutagawa" Painted by Utamaro. – Kokka, 1998, № 1229, p. 5.
- Shishkina G.B.** The Painter mirrored in his work of Art. The Paintings from the collection of the Moscow State Museum of Oriental Art. – 43rd International Conference of Eastern Studies. Tokyo-Kyoto.
- Voitov V.** Something about the Khangay archaeological team's work (summer 1988) – International association for the study of the cultures of Central Asia. Information bulletin, issue 21, 1998, p. 156–180.
- Анфилова Т.И.** Ушедшие ведуты (Городской пейзаж XVIII в.). – АрхиДом, № 5/9, с. 4.
- Беглова Е.А., Эрлих В.Р.** Деталь римского меча из могильника у ст. Тенгинской. – РА, 1998, № 2, с. 173–176.
- Болелов С.Б.** Крепость Аяз-кала III в Правобережном Хорезме. – Приаралье в древности и средневековье. М., 1998, с. 116–136.
- Бронштейн М.М., Днепровский К.А.** Древнее искусство Арктики. – НвР, 1998, № 5, с. 48–4.
- Бутырский М.Н.** История средних веков. Учебник для 6 класса основной школы. М., 1998 (с соавторами).
- Бутырский М.Н.** О восприятии священного образа на византийских монетах. – VI Всероссийская нумизматическая конференция. Тезисы докладов и сообщений. СПб, 1998, с. 43.
- Габуев Т.А.** Аланы-скифы Клавдия Птолемея и аланы-массагеты Аммиана Марцеллина. – Историко-археологический альманах. Армавир, 1998, с. 81–85.
- Габуев Т.А.** Клавдий Птолемей и Аммиан Марцеллин об аланах. – XX Крупновские чтения. Тезисы докладов. Ставрополь, 1998, с. 27–28.
- Днепровский К.А.** К вопросу о гарпунном комплексе древних морских зверобоев Чукотки. – ЭО, 1998, № 5, с. 62–66.
- Ермакова Е.С.** Традиционные украшения казанских татар и народов Средней Азии в XIX – начале XX в. – Семинар "Ювелирное искусство и материальная культура". Тезисы докладов участников V коллоквиума. СПб, 1998, с. 34–35.
- Иневаткина О.Н., Соколовская Л.Ф.** Археологический материал с объекта *Цитадель* на городище Афрасиаб. – История материальной культуры Узбекистана. Вып. 29. Самарканд, 1998, с. 119–128.

Кореняко В.А. Дагестанцы в Ставропольском крае. – Научная мысль Кавказа, 1998, № 4, с. 66–76.

Кореняко В.А. Искусство древних кочевников – пролог и эпилог. – Лев Гумилев. Сочинения. Т. 10. История народа хунну. Кн. 2. М., 1998, с. 431–465.

Кореняко В.А. К проблеме происхождения скифо-сибирского звериного стиля. – РА, 1998, № 4, с. 64–77.

Кореняко В.А. Казачество в Ставропольском крае – фактор стабилизации или конфликтогенеза? – Возрождение казачества: надежды и опасения. М., Московский Центр Карнеги. Вып. 23. 1998, с. 104–138.

Кореняко В.А. Каменные львы Монголии. – Археология и этнология Дальнего Востока и Центральной Азии. Владивосток, 1998, с. 161–176.

Кореняко В.А. Надеюсь на благосклонный прием. О новой научной работе молодого ученого Ярлыкапова. – Шоьл тавысы (Голос степи), 4 сентября 1998, № 62 (7022), с. 3 (газета на ногайск. яз.).

Лесков А.М., Беглова Е.А., Ксенофонтова И.В., Эрлих В.Р. Меоты Закубанья в середине VI – начале III в. до н.э. по материалам некрополя у аула Уляп. – Вестник РГНФ. № 4. М., 1998, с. 20–32.

Мкртычев Т.К. К вопросу о живописной традиции буддийских памятников Северной Бактрии кушанского времени. – ВДИ, 1998, № 3, с. 188–196.

Неглинская М.А. "Хучжи" – китайское украшение для ногтей. – Ювелирный мир, 1998, № 2 (8), с. 58–60.

Рославцева Л.И. Бровые ткани из коллекции Государственного музея Востока. – Памятники культуры. Новые открытия. 1997. М., 1998, с. 581–587.

Рославцева Л.И. Крымские вышивки в собрании Государственного музея Востока (опыт историко-этнографического исследования). – Памятники культуры. Новые открытия. 1997. М., 1998, с. 437–446.

Сухорукова Е.С. "Крылатые предметы" Эквенского могильника. Закономерности художественного оформления и конструктивного устройства. – ЭО, 1998, № 5, с. 67–82.

Хомутова М.Л. Статьи о художниках в энциклопедии "Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker". München-Leipzig, 1998, В. 19 – А. Циглинцев.

Хромченко С.М. И чуждый мир становится своим. – НвР, 1998, № 6, с. 71–78.

Хромченко С.М., Кантор А., Мейланд В., Шукуров Ш. Рустам Тураев. Каталог. М., 1998.

Хромченко С.М. Статьи о художниках в энциклопедии "Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker". München-Leipzig, 1998, В. 18. – Ф. Халилов, Р. Хальфин, А. Хальков, К. Ханларов, К. Хетагуров, К. Хетагуров; В. 19 – А. Цимакуридзе, Н. Цинцадзе, С. Цинцадзе, Г. Чиринашвили; В. 20 – Л. Чогошвили.

Шептунова И.И. "Бремя белых" и диалог культур: у истоков современного индийского искусства. – Взаимодействие художественных культур Запада и Востока. М., 1998, с. 34–57.

Шептунова И.И. Скрытое в камне: космогония Вастусутра-упанишады. — Искусство и религия. Материалы научной конференции ГИИ (19–21 мая 1997). М., 1998, с. 226–242.

Шишкина Г.Б. Метаморфозы Ёса Бусона. — Знакомьтесь, Япония, 1998, № 18, с. 87–92.

Шишкина Г.Б. Очарование новогодней открытки. — ЯС, декабрь 1998, с. 32.

Шишкина Г.Б. Театр гейш. — ЯС, январь 1998, с. 29–31.

Юсупова А.И. Дети, изображенные в укиё-э. Японские дети в XVIII–XIX веках (каталог выставки). Перевод на русск. яз., биографический указатель художников с дополнительными примечаниями. М., 1998. — 36 с.

Заседание Ученого совета

27 мая. Повестка дня:

1. Обсуждение диссертации М.А. Неглинской "Семантика и эстетика китайских ювелирных украшений периода Цин". Рецензенты: Н.А. Виноградова, В.Л. Сычев.

2. Обсуждение каталога Л.И. Кузьменко "Китайский фарфор XVII – первой трети XVIII вв." Рецензенты: Н.С. Николаева, Н.А. Виноградова.

Конференции, работа в музеях

10 сентября 1997 – 9 сентября 1998. Стажировка Г.Б. Шишкиной в университете Гакусюин (Токио, Япония) для работы над каталогом "Средневековая японская живопись из собрания Государственного музея Востока".

15–17 января. Международная научная конференция "Феномен пола в культуре" (РГГУ; Москва). Доклад Т.В. Сергеевой "Проблема пола в культуре кочевников Центральной Азии" (см. публикации 1999 г.).

26–31 января. Командировка Е.А. Куркиной для обработки материалов Ставропольской АЭ 1997 г. (ГУП "Наследие", Ставропольское управление культуры).

18–22 марта. Участие В.А. Набатчикова и В.Е. Войтова в торжествах, посвященных 100-летию Русского музея (СПб).

10–11 апреля. Семинар "Ювелирное искусство и материальная культура", V коллоквиум (ГЭ; СПб). Доклад Е.С. Ермаковой опубликован (см.).

22–24 апреля. VI Всероссийская нумизматическая конференция (ГЭ; СПб). Доклад М.Н. Бутырского опубликован (см.).

23 апреля – 6 мая. Командировка В.Е. Войтова в Ирак и Иорданию для согласования вопросов подписания договоров о культурном сотрудничестве с директорами музеев Багдада и Аммана.

19–24 мая. Юбилейная научная конференция XX "Крупновские чтения" по археологии Северного Кавказа (г. Железноводск, РФ). Доклад Т.А. Габуева опубликован (см.).

20 мая – 10 июня. Командировка С.Я. Берзиной для продолжения работы по научной теме "Древние геммы Востока" (ГЭ, ИВ РАН; СПб).

22–23 мая. 43rd International Conference of Eastern Studies. Tokyo–Kyoto. (Университет Гакусюин, Токио, Япония). Доклад Г.Б. Шишкиной опубликован (см.).

2–6 июня. Участие Н.П. Некрасовой в Международной конференции "История и источники Евразийских и Североафриканских цивилизаций: компьютерные подходы" (г. Звенигород, Московская область).

8 июня – 8 июля. Командировка Т.К. Мкртычева для обработки буддийских коллекций, найденных при раскопках памятников Средней Азии, в музеях Бишкека (Республика Кыргызстан) и Ташкента (Республика Узбекистан).

10–19 июня. Командировка И.В. Ксенофоновой для работы по научной теме "Украшения Уляпского могильника" (ГЭ, ИИМК РАН; СПб).

21–26 августа. IX Международная конференция по изучению Нубии (Бостонский музей изящных искусств, г. Бостон, США). Доклад С.Я. Берзиной опубликован (см.).

5 сентября – 8 октября. Научная экспедиция В.А. Кореняко и Е.И. Желтова в г. Ставрополь, Нефтекумский район Ставропольского края и Ногайский район Республики Дагестан для изучения традиционного искусства ногайцев.

21–28 сентября. IV Ежегодная научная конференция европейской ассоциации археологов (Гётеборг, Дания). Доклад В.Р. Эрлиха опубликован (см.).

14–16 октября. Международная научная конференция "Древние цивилизации Евразии. История и культура", посвященная 75-летию Б.А. Литвинского (ИВ РАН; Москва). Доклады С.Я. Берзиной, С.Б. Болелова, Т.А. Габуева, О.Н. Иневаткиной и Т.К. Мкртычева опубликованы (см.).

15–17 октября. 2nd international numismatic congress in Croatia. Доклад М.Н. Бутырского "Byzantine Numismatic Iconography of the Image of Crist Chalkites" (см. публикации 2000 г.).

Октябрь. Музей искусств Сантори, г. Тиба, Япония. Доклад А.И. Юсуповой "Традиционное искусство кочевых народов Средней Азии".

1–4 ноября. Командировка Н.А. Гожевой для продолжения работы по научной теме "Орнамент народов Юго-Восточной Азии" (ГЭ, МАЭ; СПб).

3 ноября. Научная конференция "История музея в людях и находках", посвященная 80-летию ГМВ. Доклады: С.Я. Берзина "Древние геммы в собрании ГМВ. История создания одной коллекции"; В.Е. Войтов "О коллекции Алексея Матвеевича Позднеева"; С.М. Ерлашова "Слово о Гертруде Львовне Чепелевецкой"; Т.К. Мкртычев "Лазарь Израилевич Ремпель. Исследователь и человек"; Н.П. Некрасова "Дмитрий Антонович Чирков – собиратель дагестанской коллекции Музея Востока"; В.Е. Стрелкова "Ольга Николаевна Глухарева. Какой она была"; И.И. Шептунова "Индия в исследованиях Семена Ивановича Тюляева".

8 ноября – 15 декабря. Международная конференция по проблемам изучения коврового искусства (г. Таксон; США). Доклад Л.Г. Бересневой

"Коллекция киргизских ковров в Музее искусства народов Востока" (см. публикации 2000 г.).

19–24 ноября. Командировка В.Р. Эрлиха для продолжения работы по научной теме "Северо-Западный Кавказ в предскифское время" (ГЭ, ИИМК; СПб).

Ноябрь. VII Донская археологическая конференция "Проблемы археологии Юго-Восточной Европы" (г. Ростов-на-Дону). Доклады Е.А. Бегловой и В.Р. Эрлиха опубликованы (см.).

9–14 декабря. Международная конференция "Материальная культура тюркских народов" (Стамбул; Турция). Доклад Н.П. Некрасовой "Коллекция турецких молитвенных ковров в собрании Государственного музея Востока".

Археологические экспедиции

20 июня – 10 сентября. Чукотская археологическая экспедиция ГМВ. Продолжение раскопок древнеэскимосского жилища на поселении Эквен (К.А. Днепровский, М.М. Бронштейн).

22 июля – 20 августа. Кавказская археологическая экспедиция ГМВ. Продолжение работ на Тенгинском грунтовом могильнике (В.Р. Эрлих, Е.А. Беглова).

Июль-август. Участие З.С. Галиевой в работах АЭ Крымского филиала ИА АН Украины по исследованию византийского города Фуллу (городище Тепсень, VIII–IX вв. н.э.).

21 августа – 15 октября. Участие О.Н. Иневаткиной и Е.А. Куркиной в работах Французской археологической миссии на Афрасиабе (г. Самарканд, Республика Узбекистан).

1999 г.

Защита диссертаций

25 мая. **Рославцева Лидия Игоревна.** Одежда крымских татар XIX – начала XX вв. Историко-этнографическое исследование. Автореферат канд. ист. наук. М., 1999. – 25 с.

25 октября. **Галиева Замира Сулеймановна.** История культурного ландшафта Восточного Приаралья в IX в. до н.э. – XV в. н.э. (по данным дистанционных методов исследования). Автореферат канд. ист. наук. М., 1999. – 26 с.

Постоянные экспозиции

Открыта 27 сентября. Искусство Китая (обновленная экспозиция).

Выставки в музее

10 февраля – 29 марта. Среди пирамид. Первые раскопки российских археологов в Гизе и погребальные обряды Древнего Египта. (ГМВ, ИВ РАН, МГУ, РГГУ; авторы С.Я. Берзина, В.Е. Войтов, Э.Е. Кормушина.)

12 февраля – 5 апреля. Искусство Ирана. К 20 летию Исламской Революции. (ГМВ; автор, хранитель Н.В. Сазонова.)

14 апреля – 12 июля. Древние геммы и камни Востока. (ГМВ, частные собрания; автор, хранитель С.Я. Берзина.)

16 апреля – 2 июня. Образы сада и пустыни в живописи и графике Средней Азии и Кавказа. (ГМВ, частные собрания; автор, хранитель С.М. Хромченко.)

23 апреля – 12 июля. Неповторимая красота Чукотки. Чукотско-эскимосская резная кость из коллекции В.А. Тишкова. (Москва; хранитель Ю.А. Широков.)

27 апреля – 6 сентября. Наследие древних культур: Северный Кавказ, Средняя Азия, Чукотка. Новые поступления отдела археологии. (ГМВ; хранители Е.А. Беглова, Н.Ю. Вишневская.)

9 июня – 12 июля. Буддийское искусство исцеления. Атлас тибетской медицины. (Музей истории Бурятии им. М. Хангалова, Улан-Удэ, Республика Бурятия; хранитель Т.В. Сергеева.)

31 августа – 5 сентября. Искусство Бонсай. Выставка в рамках фестиваля "Японская осень 1999 в Москве". (Главный ботанический сад РАН, частные собрания; куратор Т.Х. Метакса.)

15 сентября – 25 ноября. Лики Востока. Живопись, графика. К 125-летию со дня рождения Н.К. Рериха и 95-летию С.Н. Рериха. (ГМВ; автор и хранитель О.В. Румянцева.)

12–24 октября. 15 кукольных шедевров из Японии. Куклы Каваи Хидэко. (Авторская; хранитель Г.Б. Шишкина.)

30 ноября – 5 декабря. Осенние мотивы. Выставка в рамках фестиваля "Японская осень 1999 в Москве". (Московское отделение школы Согэцу; куратор Т.Х. Метакса.)

16 декабря 1999 – 24 января 2000. Взлетающий дракон. Современная живопись и лаки Вьетнама. (ГМВ; хранитель А.С. Легостаева.)

24 декабря 1999 – 17 января 2000. Монголия: культура кочевников и памятники буддизма. Монголия глазами японского фотохудожника. (44 фото из посольства Республики Монголия; хранитель Д.Д. Никишенкова.)

Выставки вне музея

28 апреля – 15 июня. "Год Кота" на Божедомке. (4 эксп.; ВМДПиНИ; Москва.)

28 мая 1999 – 28 мая 2000. Открытие первой экспозиции в Археологическом музее Института этнологии и антропологии РАН. (2 эксп.; Москва.)

2–8 июля. Выставка на Международной научной конференции "С.Г. Елисеев и развитие мирового японоведения". (10 эксп.; Японский фонд, Дирекция Президентских программ Российского фонда культуры, Москва.)

20 сентября 1999 – 26 октября 2000. В поисках утраченного. Восточная коллекция из собрания Д.Г. Бурылина. (73 эксп.; Ивановский Государственный историко-краеведческий музей им. Д.Г. Бурылина.)

20 ноября – 23 декабря. Творчество П.П. Бенькова. К 120-летию со дня рождения. (11 эксп.; Культурно-технический центр "Тринити", г. Троицк, Московская область.)

3 декабря 1999 – 16 января 2000. Северная цивилизация: мифология, быт, культура. Выставка проведена в рамках Всероссийского конгресса "Коренные народы России на пороге XXI века", приуроченная к 5-й годовщине Международного десятилетия коренных народов мира. (54 эксп.; Государственный музей современной истории России, Москва; авторы раздела ГМВ – М.М. Бронштейн, Ю.А. Широков, К.А. Днепровский.)

7 декабря 1999 – 5 декабря 2000. Открытие первой экспозиции в новом здании Московского государственного музея современного искусства. (29 эксп.; ул. Петровка, 25, Москва.)

27 декабря 1999 – 24 февраля 2000. III триеннале. Реставрация музейных ценностей в России. (27 эксп.; ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря в залах ВМДПИНИ; куратор Т.И. Бурлуцкая.)

Зарубежные выставки

Декоративно-прикладное искусство Средней Азии и Кавказа (302/332 ед. хр.):

26 января – 19 марта. Музей искусств Сантори, Токио (кураторы Н.П. Некрасова, Е.С. Ермакова, Т.И. Бурлуцкая).

20 апреля – 30 мая. Выставочный комплекс Музея искусств, г. Симоносеки (кураторы Е.С. Ермакова, В.Е. Войтов).

15 июня – 18 августа. Музей искусств г. Мацуяма, префектура Эхимэ, о. Кюсю (кураторы Л.И. Кузьменко, И.Э. Ревенко, Е.С. Ермакова, А.И. Юсупова).

Японская живопись из России. Собрание Сюто Садаму (120/126 ед. хр.):

18 марта. Передача выставки фирме Тозэй (куратор Н.А. Каневская).

24 мая – 1 июня. Командировка Ю.С. Березина для проведения консультаций по реставрации японской живописи из коллекции Сюто Садаму (фирма Тозэй, Токио).

С 16 июня. Музейный комплекс г. Иокогама.

С 23 октября. Галерея Хиросима-Мицукуси.

Передвижные выставки

Народная игрушка Японии (157 эксп.):

июнь-август. Тарусская картинная галерея – филиал Калужского областного художественного музея, г. Таруса, Московская область;

август-декабрь. Выставочный зал Муниципального учреждения культуры, г. Серпухов, Московская область;

декабрь 1999 – март 2000. Г. Сальск, Ростовская область.

Мир, открытый Колумбом. Карнавальные маски Доминиканской Республики (36 эксп.):

26 августа – 2 декабря. Тарусская картинная галерея – филиал Калужского областного художественного музея, г. Таруса, Московская область.

8 декабря 1999 – 10 февраля 2000. Выставочный зал Муниципального учреждения культуры, г. Серпухов, Московская область.

Публикации

Материальная культура Востока. Сборник статей. М., 1999. – 255 с.:

Алпаткина Т.Г. Парадный зал Варахши: новые исследования, с. 61–71.

Болелов С.Б. Погребения в пещерных склепах на юге Узбекистана, с. 39–60.

Вишневская Н.Ю. Космологическая композиция на хуме X в. городища Джигербент, с. 72–82.

Войтов В.Е. "Усыпальница I" – некрополь мусульман Каракорума, с. 91–129.

Днепровский К.А. Вытянутые костяки эпохи ранней бронзы в Закубанье, с. 130–144.

Иневаткина О.Н. Фрагмент сюжетной живописи конца XII – начала XIII в. из цитадели Самарканда, с. 83–90.

Кожухов С.П. Закубанские катафрактары, с. 159–190.

Мкртычев Т.К. Новые раскопки на Кара-тепе в Старом Термезе. История функционирования комплекса E, с. 16–38.

Носкова Л.М. Кремационный урновый могильник близ бывшего а. Ленинохабль в Адыгее, с. 191–225.

Терехова Н.Н., Кожухов С.П. Металлографическая характеристика кузнечных изделий из меотских погребений Ново-Вочепшийского могильника, с. 145–158.

Трейнер У.И. Проблемы изучения ритонов из Старой Нисы, с. 3–15.

Археология. Средняя Азия и Дальний Восток в эпоху средневековья. Средняя Азия в раннем средневековье. М., 1999. – 378 с.:

Г.А. Брыкина, Г.В. Шишкина. Общие сведения о Средней Азии в эпоху раннего средневековья, с. 11–15.

В.И. Распопова, Г.В. Шишкина. Согд, с. 50–57.

Е.Е. Неразик, Г.В. Шишкина. Заключение, с. 207–219.

Древние геммы и камни Востока. Тезисы докладов научной конференции. М., ГМВ, 1999. – 28 с.:

Берзина С.Я. Образы созвездий на малоазийских геммах ахеменидского периода, с. 5–6.

Ильясов Дж. Я., Мкртычев Т.К. К интерпретации образа скорпиона на сасанидских геммах, с. 13–14.

Культурные ценности. Международный ежегодник. СПб, 1999. – 252 с.

Вайнберг Б.И., Болелов С.Б. Нурумский оазис на западе Хорезма, с. 46–61.

Вишневская Н.Ю. Кухонная керамика Джигербента IX – начала XIII веков, с. 62–67.

VI чтения памяти профессора В.Д. Блаватского. К 100-летию со дня рождения. Тезисы докладов. М., 1999. – 130 с.:

Берзина С.Я. Sol Invictus и египетские боги, с. 16,

Болелов С.Б. К вопросу о стандартизации среднеазиатской керамики в древности (по материалам Калалы-гыр 2 в Левобережном Хорезме), с. 20–21,

Мкртычев Т.К., Русанов Д.В. Второй буддийский храм на Дальверзин-тепе (Дт-25): история функционирования, с. 75–77.

Японская живопись из России. Коллекция Сюдо Садаму. Каталог выставки. Токио, 1999. – 158 с., илл. (на яп. яз.):

Набатчиков В.А. Приветственное слово, с. 106.

Каневская Н.А. История коллекции, с. 107–112.

Bersina S. Bildnisse meroitischer Könige auf antiken Gemmen. – Meroitika. Studien zum antiken Sudan. Akten der 7. /International Tagung für meroitische Forschungen vom 14. bis 19. – September 1992 in Gosen /bei Berlin. Wiesbaden, 1999, S. 467–483.

Bersina S. L'Inscription latin de Mussawwarat es-Sofra. – Cahier de Recherches de l'Institut de Papyrologie et d'Égyptologie de Lille, № 20, Lille, 1999, p. 97–104.

Gabuev T.A. An Alan warrior burial mound of the fifth century AD near the village Brut. – European Association of Archaeologists. 5th Annual meeting. Abstracts. Bournemouth, 1999, p. 142.

Korenyako V.A. Nomadic Animalistic Art. Its Origins and Historical Destinies. – Anthropology and Archeology of Eurasia. A Journal of Translations, vol. 38, № 1 (Chasing Horse Cultures in Eurasia). – Armonk, New York. USA: M.E. Sharpe Inc., Summer, 1999, p. 73–93.

Ksenofontova I. Panathenaic Amphorae from the Collection of the State Museum of the East. – Ancient Civilizations from Scythia to Siberia. An International Journal of Comparative Studies in History and Archaeology. Vol. 6. № 1–2. Brill. Netherlands, 1999.

Анфилова Т.И. Вауһауһ. Что, где, когда. – АрхиДом, 1999, № 4/12, с. 12.

- Анфилова Т.И.** Город от реализма к абстракции (Тема города в изобразительном искусстве XX века). – Архидом, 1999, № 3/11, с. 12–15.
- Анфилова Т.И.** Ткани конструктивизма. – Архидом, 1999, № 5/13, с. 24–25.
- Беглова Е.А.** Меоты – страницы истории. – НвР, 1999, № 3, с. 78–83.
- Берзина С.Я.** Коптский Египет и Боспорское царство в III – IV вв. н.э. – Копты. Религия, культура, искусство. СПб, 1999, с. 5–7.
- Берзина С.Я., Демидчик, А.Е.** Египетское ожерелье из собрания Н.К. Рериха в Государственном музее Востока. – Древний Египет: язык, культура, сознание. М., 1999, с. 122–130.
- Берзина С.Я.** Корабль Исида в контексте взаимоотношений Египта и Боспора в конце IV – первой половине III в. до н.э. – Боспорский город Нимфей: научные исследования и материалы и вопросы изучения античных городов Северного Причерноморья. Тезисы докладов. СПб, 1999, с. 8–9.
- Берзина С.Я.** Об учебнике В.И. Авдиева "История древнего Востока" (резюме доклада). Научная конференция, посвященная 100-летию со дня рождения проф. В.И. Авдиева. – ВДИ, 1999, № 4, с. 227.
- Болелов С.Б.** Некоторые итоги археологических работ на Хумбуз-тепе. – ОНУ, 1999, № 9–10, с. 85–90.
- Бронштейн М.М.** Загадочные "крылатые предметы". – Искусство (приложение к газете "Первое сентября"), 1999.
- Бронштейн М.М.** Неизвестная Чукотка. – Искусство (приложение к газете "Первое сентября"), 1999.
- Бронштейн М.М.** Неолитическая богиня. – Искусство (приложение к газете "Первое сентября"), 1999.
- Бронштейн М.М.** Чукотские Микены. – Знание – сила, 1999, № 4, с. 18–28.
- Бронштейн М.М., Днепровский К.А.** Вход в каменный век. – Знание – сила, 1999, № 7-8, с. 51–57.
- Бронштейн М.М., Днепровский К.А.** Чукотский проект. – НвР, 1999, № 5, с. 46–60.
- Бутырский М.Н.** Византийская нумизматика (общий обзор). – Нумизматический альманах. 1999, № 3/10, с. 19–28.
- Войтов В.Е.** Государственный музей Востока. Отдел научной реставрации и консервации. – Триеннале. Реставрация музейных ценностей в России. Каталог выставки. М., 1999, с. 140–147.
- Габуев Т.А.** Ранняя история алан (по данным письменных источников). Владикавказ, 1999. – 148 с.
- Гожева Н.А.** "Кусочек Мьянмы" в центре Москвы. – Информационный бюллетень. Издание Общества дружбы и сотрудничества с Союзом Мьянма. Вып. 1. М., 1999, с. 6–7.
- Горбушина М.Д.** Древние храмы Индии: Махабалипурам. – Юный художник, 1999, № 2, с. 40–43.
- Горбушина М.Д.** Народный кукольный театр Индии. – Искусство, 1999, № 49.

- Днепровский К.А.** Бирникское жилище на поселении Эквен. – АО 1997 года. М., 1999, с. 274–275.
- Ермакова Е.С.** Килим. – Текстиль, ноябрь 1999, с. 20–23.
- Иневаткина О.Н., Иваницкий И.Д.** Периодизация и этапы развития водоснабжения Афрасиаба. – ИМКУ. Вып. 30. Самарканд, с. 96–103.
- Кореняко В.А.** "Addenda" (дополнительные примечания к статьям Г.Ф. Миллера о древностях сибирских). – Миллер Г.Ф. История Сибири. Изд. 2-е, доп. Т. 1. М., 1999, с. 534–539.
- Кореняко В.А.** Археологические издания Азовского краеведческого музея (1981–1995 гг.). – РА, 1999, № 3, с. 210–217.
- Кореняко В.А.** К шестидесятилетию Владимира Евгеньевича Максименко – Донская археология, 1999, № 3–4 (4–5), с. 122–128.
- Кореняко В.А.** Русский алфавит и культура Евразии. – Кавказский регион: проблемы культурного развития и взаимодействия. Тезисы докладов и сообщений Всероссийской научно-практической конференции (Ростов-на-Дону, 22–23 декабря 1999 г.). Ростов-на-Дону, 2000, с. 87–90.
- Кореняко В.А.** Русский алфавит и культура Евразии. – Литературная Евразия, № 7, май 1999, с. 11.
- Кореняко В.А., Бальгишнев К.С.** Сохранить памятники истории и культуры Ногайской степи. – Шьол тавысы (Голос степи), 25 мая 1999, № 28–29 (7104), с. 3, 4, 6 (газета на ногайск. яз.).
- Кулланда М.В.** Свидание после разлуки. – Русская коллекция, 1999, № 11–12 (21–22), № 1–3 (23–25).
- Лесков А.М., Эрлих В.Р.** Могильник Фарс /Клады. Памятник перехода от эпохи поздней бронзы к раннему железному веку на Северо-Западном Кавказе. М., 1999. – 163 с.
- Мкртычев Т.К., Седов А.В.** Выставка "Из сокровищницы парфянских царей" и конференция "Древние цивилизации Евразии. История и культура (Москва, 14–16 октября 1998)". – ВДИ, 1999, № 4, с. 230–234.
- Неглинская М.А.** Китайские ювелирные украшения периода Цин (XVII – начало XX веков). История, семантика, эстетика. М., 1999. – 262 с., илл.
- Неглинская М.Ф.А.** Атрибуты сладких грез (предметы для курения опиума из перегородчатой эмали). – Ювелирный мир, 1999, № 1 (13), с. 52–53.
- Сергеева Т.В.** Будда – Разбуженный принц. – НиР, 1999, № 6, с. 64–65.
- Сергеева Т.В.** Буддийские праздники июля. – НиР, 1999, № 7, с. 5.
- Сергеева Т.В.** Мир буддийской иконы. – НиР, 1999, № 5, с. 45–47.
- Сергеева Т.В.** Народная картина Монголии. – Материалы научной конференции "Випперовские чтения – 1997". Вып. XXX. М., 1999, с. 297–306.
- Сергеева Т.В.** Проблема пола в культуре кочевников Центральной Азии. – Материалы международной научной конференции "Феномен пола в культуре (Sex & Gender in culture). 1998". М., 1999, с. 66–78.
- Сергеева Т.В.** Сознание Просветленного. – НиР, 1999, № 10, с. 64–65.

- Сергеева Т.В.** Страна Очаровательного счастья. – НиР, 1999, № 11, с. 63–65.
- Сергеева Т.В.** Центральная Азия в Музее искусства народов Востока. – Русская коллекция, 1999, № 1–3 (23–25), с. 4–5.
- Сергеева Т.В.** Чудеса Благословенного. – НиР, 1999, № 12, с. 64.
- Хомутова М.Л.** Статьи о художниках в энциклопедии "Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker". München-Leipzig, 1999. В. 23 – М. Данишвор, Ю. Данишвор.
- Хромченко С.М.** Статьи о художниках в энциклопедии "Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker". München-Leipzig, 1999. В. 23 – Даирбеков, А. Даиров, Л. Цуцкиридзе, Н. Чургулия.
- Шептунова И.И.** Дни Дели в Москве – выставка индийского искусства. – Искусство, 1999, № 42, с. 1.
- Шептунова И.И.** Путешествие на Восток: дневник писателя. – География искусств, 1999, № 2, с. 55–77.
- Шептунова И.И., Ганевская Э.В.** Пространные модели традиционной культуры. Электронный учебник для сети Интернет (соучастие в разработке).
- Широков Ю.А.** Пеликен – любимый чукотский сувенир. – Искусство (приложение к газете "Первое сентября"), 1999, № 3.
- Широков Ю.А.** Резьба по кости – новая коллекция. – НТ, 1999, № 1, с. 46–47.
- Шишкина Г.Б.** Два фестивальных подарка. – ЯС, июнь 1999, с. 20–21.
- Шишкина Г.Б.** Леса и горы на японском подносе. – Ландшафтный дизайн, 1999, № 1–2, с. 44–47.
- Шишкина Г.Б.** Неожиданные японские сладости. Новый год в Токио. – ЯС, декабрь 1999, с. 28–30.
- Эрлих В.Р.** Переход к железному веку на Северо-Западном Кавказе. – 60 лет кафедре археологии МГУ. Тезисы докладов. М., 1999, с. 157–159.
- Эрлих В.Р. Терехова Н.Н.** Древнейший черный металл на Северо-Западном Кавказе. – Скифы Северного Причерноморья в VII–IV вв. до н.э. Тезисы докладов. М., 1999, с. 136–138.
- Юсупова А.И.** Традиционное искусство кочевых народов Средней Азии. – Вестник Музея искусств Сантори, январь 1999 (на яп. яз.).

Заседания Ученого совета

8 июня. Повестка дня:

1. Обсуждение монографии Н.А. Гожевой и Г.М. Сорокиной "Волшебный мир узоров (Энциклопедия орнаментов и декоративных мотивов Юго-Восточной Азии)". Рецензенты: Е.С. Ермакова, Т.А. Денисова.
2. Обсуждение монографии Т.А. Габуева "Ранняя история алан по данным письменных источников". Рецензенты: С.Я. Берзина, Д.В. Деопик, В.Е. Войтов.
3. Предложение В.А. Набатчикова ввести в состав Ученого совета ГМВ Е.С. Ермакову, Т.П. Каптереву и Л.М. Носкову получило поддержку.

21 декабря. Повестка дня:

1. Сообщение В.А. Набатчикова о творческо-производственной деятельности музея за 1999 г. и перспективах его развития в 2000 г.; о представлении к государственным наградам и почетным званиям научных сотрудников музея.

2. Сообщение Т.Х. Метакса о выставочной и экспозиционной деятельности музея в 1999 г. и планах на 2000 г.

3. Обсуждение монографии Н.Ю. Вишневской "Ремесленные изделия Джигербента". Рецензенты: Е.Е. Неразик, Г.А. Брыкина.

4. Обсуждение каталога Э.В. Ганевской "Пять семей Будды (Металлическая скульптура стран Северного буддизма)". Рецензенты: И.Ф. Муриан, М.С. Шемаханская.

Конференции, работа в музеях

21–22 января. Конференция "Невербальные коммуникации в культуре. Текст и иллюстрация" (РГГУ, Центр по изучению невербальных текстов; Москва). Доклад Т.В. Сергеевой "Гирлянда джатак Арья Шура и иллюстрации к ним".

С 1 февраля. Командировка О.Н. Иневаткиной (по 30 апреля) и Е.А. Куркиной (по 16 марта) для подготовки публикации совместного отчета о работе археологической экспедиции на Афрасиабе ("Дом науки о человеке", Париж; Франция).

16–18 марта. Международная конференция "Боспорский город Нимфей: научные исследования и материалы, и вопросы изучения античных городов Северного Причерноморья" (ГЭ; СПб). Доклад С.Я. Берзиной опубликован (см.).

15–16 апреля. Научный семинар "Древние геммы и камни Востока" (ГМВ, ГЭ, ГМИИ им. А.С. Пушкина, ИВ РАН, ИА РАН, МГУ им. М.В. Ломоносова, РГГУ, МГПУ, МГХПУ; Москва). Доклады С.Я. Берзиной и Т.К. Мкртычева опубликованы (см.).

17–21 мая. Международная конференция "На краю Ойкумены: южноаравийская цивилизация, и ее место в истории древнего мира (Сабейские встречи, 4)", посвященная памяти Г.М. Бауэра и А.Г. Лундина (ИВ РАН, ГМВ; Москва). Сообщение С.Я. Берзиной "Памяти друзей" и доклад "Знаменитые стелы Аксума".

21–22 мая. VI чтения памяти профессора В.Д. Блаватского. К 100-летию со дня рождения (ИА РАН, Российская ассоциация антикваров; Москва). Доклады С.Я. Берзиной и С.Б. Болелова опубликованы (см.).

7–9 июня. Конференция "Античная цивилизация и варварский мир" (г. Краснодар; РФ). Доклад Е.А. Бегловой "Первый тризновый комплекс Тенгинского могильника".

16–25 июня. Командировка И.В. Ксенофонтовой для продолжения работы по научной теме "Античные импорты на Северном Кавказе" (ГЭ, ИИМК РАН; СПб).

1–29 июля. Стажировка М.В. Кулланда по совершенствованию языковой практики (Анкарский университет; Турция).

6–10 июля. Командировка Т.К. Мкртычева для подготовки Международной выставки "Вино и сосуды для вина при Аршакидском дворе" (ГЭ; СПб).

5–10 сентября. I Международная научная конференция, посвященная проблемам изучения корейского искусства (Сеул; Республика Корея). Доклад И.А. Елисеевой о коллекции памятников корейского искусства в ГМВ.

6 сентября 1999 – 5 марта 2000. Стажировка Т.К. Мкртычева в отделе Древнего Востока Метрополитен-музея (Нью-Йорк; США).

29–30 сентября. Международная конференция "Копты. Религия, культура, искусство", посвященная памяти В.Г. Бока (ГЭ; СПб). Доклад С.Я. Берзиной опубликован (см.).

5–7 октября. Международная юбилейная научная конференция "Наследие Рерихов – достояние всего человечества" (ИВ РАН, ГМВ, Международная ассоциация Мир через культуру; Москва). Доклады: Э.В. Ганевская "К вопросу об атрибуции восточной коллекции семьи Рерихов". О.В. Румянцева "Из материалов архива, переданного Государственному музею Востока в 1977 году Президентом Музея Н. Рериха в Нью-Йорке г-жой К. Кэмпбелл-Стиббе".

10–12 октября. Семинар "Ювелирное искусство и материальная культура", VIII коллоквиум (ГЭ; СПб). Доклад Е.С. Ермаковой "Туркменские ювелирные украшения в собрании музея Хиросимы"; участница семинара И.Ф. Феденко.

11–15 октября. Командировка У.И. Трейнер для продолжения работы по научной теме "Ритоны из Старой Нисы в контексте культуры восточного эллинизма" (ГЭ, ИИМК РАН; СПб).

16 октября. Научная конференция "История Древнего Востока", посвященная 100-летию со дня рождения проф. В.И. Авдиева (МГУ, ИВ РАН; Москва). Доклад С.Я. Берзиной опубликован (см.).

15 ноября – 20 декабря. Командировка В.А. Кореняко в г. Кызыл для изучения и каталогизации произведений традиционного камнерезного искусства в Тувинском республиканском краеведческом музее имени "60 богатырей".

18 – 23 октября. Командировка В.Р. Эрлиха для работы по научной теме "Бронзовые изделия меоты Северного Кавказа" (ГЭ, ИИМК РАН; СПб).

31 октября – 5 ноября. Командировка Н.А. Гожевой для работы по научной теме "Памятники искусства народов Юго-Восточной Азии" (ГЭ; МАЭ; СПб).

1 ноября – 30 декабря. Командировка О.Н. Иневаткиной для завершения и редактирования перевода на французский язык публикации совместного отчета о работе археологической экспедиции на Афрасиабе (College de Franc, Париж, Франция).

3–7 ноября. Командировка М.Н. Бутырского для продолжения работы по научной теме "Византийские монеты в собраниях музеев РФ" (ГЭ; СПб).

22–23 ноября. Научно-практический семинар "Специфика научно-просветительской работы в музеях, экспонирующих памятники церковного искусства" (Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева; Москва). Доклад Н.М. Корабельник "Специфика анализа образцов ритуального искусства при проведении лекций и экскурсий в ГМИИВ".

1–3 декабря. Научная конференция "Слово и образ в культуре средневековья" (ИВИ РАН; Москва). Доклад Г.В. Ласиковой "Классическая персидская поэма в придворном ритуале Сефевидов".

13–22 декабря. Командировка М.М. Бронштейна, К.А. Днепровского и Н.С. Сурвилло для ознакомления с археологическими коллекциями народов Крайнего Севера (ГЭ, МАЭ; СПб).

Декабрь. Международная конференция "Скифы Северного Причерноморья в VII–IV вв. до н.э.", посвященная 100-летию со дня рождения Б.Н. Гракова. Доклад В.Р. Эрлиха опубликован (см.).

Декабрь. Юбилейная научная конференция, посвященная 60-летию кафедры археологии МГУ. Доклад В.Р. Эрлиха опубликован (см.).

Археологические экспедиции

15 июля – 25 августа. Северо-Кавказская АЭ ГМВ, Тенгинский грунтовой могильник (Л.М. Носкова, Е.А. Беглова, И.В. Ксенофонтова, С.Б. Болелов, В.Е. Войтов, Д.А. Иванов).

14 июля – 15 августа. Участие В.А. Кореняко в работах Ногайско-Буджакской Археологической экспедиции Одесского Государственного университета по поиску и предварительному исследованию поселений буджакских ногайцев 16 – начала 19 вв. в Болградском районе Одесской области.

Июль-август. Участие З.С. Галиевой в работах АЭ Крымского филиала ИА АН Украины по исследованию византийского города Фуллу (городище Тепсень, 8–9 вв. н.э.).

1 сентября – 10 октября. Участие О.Н. Иневаткиной и Е.А. Куркиной в работах Французской археологической миссии на Афрасиабе (г. Самарканд, Республика Узбекистан).

2000 г.

Защита диссертаций

22 ноября. Кузьменко Лариса Ивановна. Китайский фарфор XVII–XVIII вв. Проблема стиля. Автореферат канд. искусствоведения. М., 2000. – 31 с.

Постоянные экспозиции

Открыта 20 апреля. Искусство Ирана (залы 10–14).

Открыта 24 апреля. Искусство Индии (залы 8–9).

Выставки в музее

25 января – 14 февраля. Земное и надземное. Путиами Николая Рериха. Творчество Б.А. Смирнова-Русецкого. (ГМВ; хранитель Е.С. Кондакова.)

28 января – 14 февраля. Иран: традиции и современность. (Посольство Исламской Республики Иран в Москве, ГМВ; хранитель Н.В. Сазонова.)

22 февраля – 13 марта. Красота Японии в фотографиях. Фотографии Кэна Домона. (Японский фонд; Посольство Японии в Москве; хранитель В.А. Друзь.)

20 марта – 10 мая. Христианство на Африканском Роге. К 2000-летию Рождества Христова. (ГМВ, ГИМ, Оружейная палата, Музей музыкальной культуры им. Глинки, РГАДА, архив МИД РФ, частные собрания; авторы С.Я. Берзина, В.Е. Войтов; хранитель С.Я. Берзина.)

29 марта – 10 мая. Воспоминания о Средней Азии. Графика Г.А. Орловой (акварели 1946–1947 гг.). (Подарена автором музею; ГМВ, хранитель М.Л. Хомутова.)

15 мая – 1 июня. Сёдо – путь кисти. Каллиграфия Рюсэки Моримото. (Осака, Япония; хранитель А.И. Юсупова.)

8 июня – 3 июля. Очарованный солнцем. Творчество П.П. Бенькова. (ГМВ, Музей современной истории, частные собрания, хранитель М.Л. Хомутова.)

14 июня – 3 июля. Камчатка – Андалусия. Живопись и графика В.Н. Петрова-Камчатского и К.В. Петрова. (Собрания авторов, Москва; хранитель Ю.А. Широков.)

6–31 июля. Современный японский плакат. (Японский фонд, Посольство Японии в Москве; хранитель А.И. Юсупова.)

4 августа – 10 сентября. Искусство современных шамаилей, тугр, каллиграфических композиций. Творчество В.А. Попова. (Республика Татарстан, г. Казань; хранитель Л.И. Рославцева.)

15 августа – 11 сентября. Единство в многообразии. К 55-летию независимости Республики Индонезия. (ГМВ; хранитель Н.А. Гожева.)

13 – 24 сентября. Осенних листьев тысяча цветов. (Икэбана школы Согэцу, куратор Т.Х. Метакса.)

15 сентября – 2 октября. Трансцендентальный мир Фридона Асланяна. Живопись, графика, рисунок. (Автор, хранитель Т.И. Анфилова.)

28 сентября – 16 октября. Современная корейская керамика. (Посольство Республики Корея в Москве; хранитель И.А. Елисеева.)

6–27 октября. Вне времени. Живопись и живописные листы А.М. Моисейчука. (Авторская; хранитель С.М. Хромченко.)

18–28 октября. Афганские мотивы. Творчество С.И. Иванова. (Авторская; хранитель С.А. Крыкин.)

1–12 ноября. "Шах-Наме" в коврах и традиционное искусство Ирана. (Посольство Исламской Республики Иран в Москве; хранитель Н.В. Сазонова.)

16–26 ноября. Чудеса Москвы. Творчество Лидии Макичерн. (Авторская; хранитель Л.А. Шмотикова.)

17 ноября. Ислам и духовная культура татарского народа. К 1400-летию ислама в России. (Республика Татарстан, г. Казань; хранитель Л.И. Рославцева.)

30 ноября 2000 – 13 июня 2001. Пирамиды вечности. Египет и Нубия в рисунках и акварелях Д.Е. Ефимова; 1811–1864. (ГМВ, хранитель С.Я. Берзана.)

13 декабря 2000 – 26 февраля 2001. Мир Средней Азии в зеркале археологии. (ГМВ, хранители Н.Ю. Вишневская, Т.К. Мкртычев.)

26–31 декабря. Икэбана: встречаю новый 2001-й год... (Куратор Т.Х. Метакса.)

Вне музея

13 января – 20 февраля. Мастер прозрачности. К 95-летию со дня рождения Б.А. Смирнова-Русецкого. (24 эксп.; библиотека № 27 ЦАО г. Москвы.)

9 марта – 6 апреля. Золото-платина России сквозь столетия. К 300-летию геологической службы в России. (6 эксп.; Государственный геологический музей им. В.И. Вернадского РАН, Москва.)

27 марта – 30 мая. Несущие свет (Амаравелла) – выставка художников-космистов. (25 эксп.; Государственный музей истории космонавтики им. К.Э. Циолковского, г. Калуга.)

24 августа – 23 сентября. В Тулу со своим самоваром. (4 эксп.; Тульский областной историко-архитектурный и литературный музей.)

26 октября 2000 – 21 января 2001. В поисках утраченного. Восточная коллекция из собрания Д.Г. Бурылина. (73 эксп.; Костромской Государственный объединенный художественный музей.)

14 ноября – 4 декабря. Персональная выставка А.К. Акилова на Международной конференции союза художников Арт-агентство. (1 эксп.)

С 16 ноября 2000. Императорская–Российская Академия художеств. XX век. (27 эксп.; Российская Академия художеств, Москва.)

Зарубежные выставки

Японская живопись из России. Собрание Сюдо Садаму (126 ед. хр.):

с 23 февраля – Музей г. Нагоя (куратор Т.В. Хитрина);

по 10 октября – Музей г. Нагано (куратор Л.И. Кузьменко).

26 сентября 2000 – 8 января 2001. Золото князей-варваров: от Черного моря до Галлии в V в. н.э. (21/146 ед. хр.; Музей национальных древностей, Сен-Жермен-ан-Лей, Париж, Франция; куратор Т.А. Габуев.)

Передвижные выставки

Народная игрушка Японии (157 эксп.):

январь-март – г. Сальск, Ростовская область.

март-апрель – г. Волгодонск, Волгоградское управление культуры.

апрель-май – г. Волгоград.

1 июня – 30 сентября. Муниципальный историко-краеведческий музей, г. Волжский, Волгоградское управление культуры.

9 октября – декабрь – Историко-краеведческий музей, г. Котово, Волгоградское управление культуры.

Декабрь 1999 – февраль 2000 – Историко-краеведческий музей, г. Средняя Ахтуба, Волгоградское управление культуры.

Публикации

Научные сообщения ГМВ. Вып. XXIII. М., 2000. – 182 с., илл.:

Апчинская Н.В. О Марианне Борисовне Мясиной, с. 7–11;

Мясина М.Б. Композиционная структура произведений А.Н. Волкова (глава из диссертации), с. 13–47;

Анфилова Т.И. Творчество, не ставшее судьбой (Л. Бакулина), с. 82–92;

Апчинская Н.В. Поиски синтеза. Творчество А.Н. Волкова с середины 1910-х по 1924 год, с. 48–70;

Апчинская Н.В. Скульптор Дамир Рузыбаев. Краткий очерк творчества, с. 71–81;

Береснева Л.Г. Сакральные мотивы в ковровом орнаменте (по материалам ковровой коллекции Средней Азии Государственного музея Востока), с. 141–148;

Бронштейн М.М. Первобытное общество в зеркале древнеэскимосского искусства, с. 149–154;

Бронштейн М.М., Широков Ю.А. Деревянная скульптура эскимосов Берингова пролива, с. 155–162;

Ермакова Е.С. Женские украшения казанских татар и народов Средней Азии, с. 163–182;

Хомутова М.Л. Михаил Гайдукевич. Очерк творчества, с. 93–112;

Хромченко С.М. Елена Ахвледиани и миф о старом Тбилиси, с. 113–124;

Хромченко С.М. "Кремлевские истории" Тенгиза Мирзашвили, с. 125–139.

Средняя Азия. Археология. История. Культура. Материалы международной конференции, посвященной 50-летию научной деятельности Г.В. Шишкиной. М., 2000. – 271 с.:

Галина Васильевна Шишкина (о ней), с. 5–6;

Алпаткина Т.Г. Оссуарии из объекта 19 некрополя Пайкенда, с. 128–137;

Берзина С.Я. Керамическая печать из Самарканда, с. 19–25;

Болелов С.Б. К вопросу о соотношении типов и орнаментов в керамике (по материалам Калалы-гыр 2 в Левобережном Хорезме), с. 26–32;

Вишневская Н.Ю. Керамический комплекс IX в. из субструкционной клетки цитадели Джигербента, с. 36–44;

Галиева З.С. Сфероконические сосуды Средней Азии: к вопросу о типологии и хронологии, с. 52–61;

Иневаткина О.Н., Шпенева Л.Ю., Лушникова Е.В. Керамика из хозяйственного сектора средневековой цитадели Афрасиаба, с. 67–74;

Мкртычев Т.К. Буддийская терракота Бактрии-Тохаристана: к вопросу о ее роли в искусстве и культе, с. 162–167;

Ртвеладзе Э.В., Болелов С.Б. Керамический комплекс эпохи эллинизма на Кампыр-тепе в Северной Бактрии, с. 99–104.

Святослав Рерих. Священная флейта. Самара, 2000. – 299 с., 281 илл.:

Набатчиков В.А. Предисловие, с. 6;

Румянцева О.В. Священная флейта, с. 9–60.

Таманская старина. Вып. 3. Греки и варвары на Боспоре Киммерийском (VII–I вв. до н.э.). Тезисы докладов международной конференции. Тамань. Россия, 9–16 октября 2000 г. СПб, 2000. – 166 с.:

Беглова Е.А. Ритуальный комплекс Тенгинского могильника, с. 79–81;

Ксенофонтова И.В. Античные импорты Тенгинского могильника и Ульских курганов, с. 81–84;

Эрлих В.Р. Относительная и абсолютная хронология Ульских курганов, с. 77–78.

XXI "Крупновские чтения" по археологии Северного Кавказа. /Тезисы докладов. Кисловодск, 2000. – 160 с.:

Беглова Е.А. О культовых комплексах в меотской культуре Закубанья, с. 12–15;

Габуев Т.А. Китайские источники об аланах, с. 24–25;

Терехова Н.Н., Эрлих В.Р. К проблеме перехода к раннему железному веку на Северном Кавказе. Две культурно-исторические традиции, с. 135–137.

Христианство на Африканском Роге. Материалы конференции. М., 2000. – 36 с.:

Берзина С.Я. Кресты на Африканском Роге как исторический источник, с. 9;

Бутырский М.Н. Медаль в память посещения Патриархом Пименом Эфиопской Церкви в 1974 году, с. 9–10.

Beresneva L.G. The Kyrgyz Carpet. II. The Kyrgyz Carpet Collection. State Museum of Oriental Art, Moscow. Tucson, 2000. – 83 p., 49 ill.

Bersina S. Ninth International Conference for Meroitic Studies. Abstracts. Munich, 2000, p. 25–29.

Bersina S. Portrayals of the Meroitic Queens on Antique Gems of the First century B.C. – Recent Research in the VIIIth International Conference for Meroitic Studies /British Museum Occasional, Paper № 131. London, 2000, p. 270–276.

Butirski M.N. Byzantine Numismatic Iconography of the Image of Crist Chalkites. – Proceedings of the 2nd international numismatic congress in Croatia. 1998. Opatija. Zagreb, 2000, p. 67–74.

Gabuev T.A. An Alan warrior burial mound of the V century AD with polychrome style objects. – Les grenats et le style cloisonné du haut moyen age. P., 2000, p. 24.

Gabuev T.A. Mobilier d'une tombe de cavalier. Brut, Ossète du Nord, Russie. – L'or des princes barbares. Du Caucase à la Gaule V^e siècle après J.-C. Musée des Antiquités nationales château de Saint-Germain-en-Laye. P., 2000, p. 138–141.

Mkrtichev T., Treiner Y. Manufacture Technique of the Rhitons from Old Nisa. – Rarhica, 2. Pisa-Roma, 2000, p. 55–67.

Sergeeva T.V. Russia's Knowledge of Medieval Mongolian Painting in the 17th – Early 20th Centuries. – The International Association for the Study of the Cultures of Central Asia. M., 2000, p. 143–162.

Анфилова Т.И. "Наш мир – поток метафор и символов узор..." (Ислам и современная культура). – Интерьер + дизайн, 2000, № 2, с. 14.

Апчинская Н.В. "Библейское послание" Марка Шагала. – Истина и жизнь, 2000, № 4, с. 54–63.

Апчинская Н.В. Вступительная статья и комм. к книге "Марк Шагал. Моя жизнь", 2-е изд. СПб, 2000, с. 5–46.

Апчинская Н.В. "Жил в Грузии мастер..." (о творчестве Н. Пиросманишвили). – Истина и жизнь, 2000, № 10, с. 54–63.

Апчинская Н.В. Жорж Руо – христианский художник. – Истина и жизнь, 2000, № 2, с. 57–62.

Апчинская Н.В. Портрет художника Антона Чиркова. Живопись. Мысли об искусстве. Статьи о творчестве художника. Воспоминания современников. Ч. I. Сергиев-Посад, 2000, с. 13–16.

Берзина С.Я. Африканское искусство в музеях США и Европы. Ситуация, тенденции и перспективы единого культурного пространства на рубеже XXI века. – Европоцентризм и афроцентризм накануне XXI века: африканистика в мировом контексте. Материалы международной научной конференции, посвященной 70-летию А.Б. Давидсона. М., 2000, с. 71–82.

Берзина С.Я. Печать с месопотамскими сюжетами из Согдианы. – Древность: историческое знание и специфика источника. Материалы конференции, посвященной памяти Эдвина Арвидовича Грантовского. Тезисы докладов. М., 2000, с. 31–34.

Берзина С.Я. Христианство на Африканском Роге. — Материалы научной конференции "Древний Египет и христианство". К 2000-летию христианства. М., 2000, с. 16.

Бронштейн М.М. По следам одетых в рыбу кожу. — Знание — сила, 2000, № 7, с. 36–52.

Бронштейн М.М., Днепровский К.А. Арктический мост: Чукотка и Аляска две тысячи лет назад. — Америка, 2000, № 1, с. 66–71.

Бронштейн М.М., Днепровский К.А. Экспедиция на край света. — Мир музея, № 3 (175), май–июнь 2000, с. 46–52.

Бутырский М.Н. Выставка синайских икон в Эрмитаже. — Истина и жизнь, 2000, № 11, с. 56–63.

Бутырский М.Н. Богоматерь Параклесис у алтарной преграды: происхождение и литургическое содержание образа. — Иконостас. Происхождение — развитие — символика. М., 2000, с. 207–222.

Бутырский М.Н. К интерпретации символического содержания одной из императорских церемоний. — VIII Всероссийская нумизматическая конференция. Тезисы докладов и сообщений. М., 2000, с. 38–39.

Бутырский М.Н. "Умножение святыни": икона Христа Халкитиса в поздневизантийской культуре. — Реликвии в искусстве и культуре восточнохристианского мира. Темы докладов и материалы международного симпозиума. М., 2000, с. 96–97.

Бутырский М.Н., Студитский Я.В. Монеты Херсона с именами Юстина I и Юстиниана I. — ВВ, 59 (84). 2000, с. 226–229.

Габуев Т.А. Аланы — кто они? — Дарьял, 2000, № 4, с. 218–233.

Габуев Т.А. Происхождение алан по данным письменных источников. — ВДИ, 2000, № 3, с. 50–62.

Галиева З.С. Динамика антропогенных ландшафтов Восточного Приаралья IX в. до н.э. — XV в. н.э. (по дистанционным методам исследования). — Цивилизация Древнего Хорезма в контексте мировой культуры. Тезисы докладов. Нукус, 2000, с. 37–38.

Гожева Н.А., Сорокина Г.М. "Корабль мертвых", или Вселенная на индонезийских тканях. — Мир музея, 2000, № 6, с. 24–29, 37.

Днепровский К.А. Бирникское жилище на поселении Эквен. — АО — 1998 года. М., 2000, с. 296.

Ермакова Е.С. "Дитя Солнца" (о среднеазиатских х/б тканях). — Текстиль, август–сентябрь 2000, с. 18–19.

Ермакова Е.С. Душа улицы (дизайн японских улиц). — АрхиДом, 2000, № 1 (15), с. 112–116.

Ермакова Е.С. Женские ювелирные украшения Бухары конца XIX — начала XX века. М., 2000. — 157 с.

Ермакова Е.С. Идеальное укрытие (история одеяла). — Текстиль, октябрь–декабрь 2000, с. 52–55.

Ермакова Е.С. Новогодние обыкновения. — АрхиДом, 2000, № 6/14, с. 28–33.

- Ермакова Е.С.** "Облачный" шелк – абр. – Текстиль, март–апрель 2000, с. 16–18.
- Ермакова Е.С.** Просто халат (история халата). – Текстиль, август–сентябрь 2000, с. 72–75.
- Ермакова Е.С.** Свадебные покрывала (о сузани). – АрхиДом, 2000, № 2, с. 68.
- Ермакова Е.С.** Шелковая мозаика (о выставке батика). – Текстиль, октябрь–декабрь 2000, с. 15.
- Ермакова Е.С.** Этнография и украшения. – Ювелирный мир, 2000, № 5, с. 56–60.
- Ермакова Е.С.** "Я поведу тебя в музей..." – АрхиДом, 2000, № 2.
- Капустина М.В., Хайбуллина Е.А., Голиков В.П., Шмотикова Л.А.** Исследование технологических особенностей китайских лаковых изделий, выполненных в технике красных резных лаков и лаков гури. – Восточноазиатские лаки. Методика реставрации, исследования. М., 2000, с. 66–84.
- Кореняко В.А.** Люди-олени или охотники на оленей? (об этнониме саков). – Проблемы истории и культуры кочевых цивилизаций Центральной Азии. Материалы международной научной конференции. Т. I. Археология. Этнология. Улан-Удэ, 2000, с. 113–117.
- Кореняко В.А.** Некоторые проблемы истории искусства кочевников Евразии. – Проблемы истории и культуры кочевых цивилизаций Центральной Азии. Материалы международной научной конференции. Т. II. История. Философия. Социология. Культурология и искусство. Улан-Удэ, 2000, с. 292–296.
- Кореняко В.А.** Полевые исследования традиционной культуры ногайцев. – Вестник РГНФ, 2000, № 1, с. 218–227.
- Кореняко В.А.** Примечания к главам 6–9 "Истории Сибири". – Миллер Г.Ф. История Сибири. Т. II. М., 2000, изд. 2-е, доп., с. 639, 640, 657–660, 662, 664, 699, 707, 708, 711.
- Кореняко В.А.** Этнонационализм, квазиисториография и академическая наука. – Реальность этнических мифов. Аналитическая серия Московского Центра Карнеги. Вып. 3. М., 2000, с. 34–52.
- Мкртычев Т.К.** Буддийская терракота Бактрии-Тохаристана: к вопросу о ее роли в искусстве и культе. – Средняя Азия. Археология. История. Культура. СПб., 2000, с. 162–167.
- Набатчиков В.А., Берзина С.Я.** Пирамиды вечности. Египет и Нубия в рисунках и акварелях Димитрия Егорьевича Ефимова (1811-1864 гг.). М., 2000 г. – 69 с., 40 цв. илл.
- Рославцева Л.И.** Одежда крымских татар конца XVIII – начала XX вв. (историко-этнографическое исследование). М., 2000. – 104 с.
- Сергеева Т.В., Провоторова Т.В.** Грядущий владыка Шамбалы. – НиР, 2000, № 6, с. 10; № 7, с. 52–53.
- Сергеева Т.В.** Иллюстрации к Джатакамале (Гирлянда джатак) Арья Шуры. – Арья Шура. Гирлянда джатак или сказания о подвигах Бодхисаттвы. М., 2000, с. 348–365.

- Сергеева Т.В.** Как возникла буддийская икона. – Текстиль, 2000, май-июнь, с. 88–91.
- Сергеева Т.В.** Манла – исцеляющий Будда. – НиР, 2000, № 5, с. 64–65.
- Сергеева Т.В.** Новый год в сердце Азии. – НиР, 2000, № 2, с. 48.
- Сергеева Т.В.** Тара – энергия Будды. – НиР, 2000, № 3, с. 64–65.
- Хомутова М.Л.** Очарованный солнцем (Творчество П.П. Бенькова). – Мир музея, июнь–август 2000.
- Хомутова М.Л.** Павел Беньков. 1879–1949. К 120-летию со дня рождения. Буклет выставки. – 6 с.
- Хромченко С.М.** "Mail & Art" Гарифа Басырова. – Артодокс, 2000, № 10, с. 10.
- Хромченко С.М.** Все познается в сравнении. – НвР, 2000, 1, с. 91–99.
- Хромченко С.М.** Георгий Гигинейшвили. – Артодокс, 2000, № 8–9, с. 12.
- Хромченко С.М.** "Кремлевские истории" грузинского художника. – Артодокс, 2000, № 7, с. 28.
- Хромченко С.М.** Статьи о художниках в энциклопедии "Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker". München-Leipzig, 2000. В. 24 – В. Давитая, К. Данелия, С. Дараган; В. 25 – Л. Деймант; В. 26 – Девдариани; В. 27 – О. Дивногорцева, Е. Дигурова.
- Хромченко С.М.** Тифлис Елены Ахвледиани. – Русская галерея, 2000, № 1–2, с. 133–135.
- Хромченко С.М.** Фотография Александра Саакова. – Артодокс, 2000, № 7, с. 6.
- Хромченко С.М.** Художники "пустыни" и "сада". – Артодокс, 2000, № 2, с. 18.
- Широков Ю.А.** Новая коллекция резной кости. – Народное искусство. М., 2000, № 1, с. 92–94.
- Шишкина Г.Б.** Белый веер японской культуры. – ЯС, январь 2000, с. 16–17.
- Шишкина Г.Б.** Две чашки для супа или коллекционер поневоле. – Табурет, ноябрь 2000, с. 61–65.
- Шишкина Г.Б.** Ландшафтный дизайн на рубеже тысячелетий. – Ландшафтный дизайн, 2000, № 1, с. 46–52.
- Шишкина Г.Б.** Новогодние открытки – от суримоно до рождественских. – ЯС, декабрь 2000, с. 24–25.
- Шишкина Г.Б.** Сад и интерьер – от коллизии до гармонии. – Ландшафтный дизайн, 2000, № 4, с. 35–40.
- Шишкина Г.Б.** Сады как объект истории искусства. – Ландшафтный дизайн, 2000, № 5, с. 77–79.
- Шишкина Г.Б.** Сёдо – путь кисти. Выставка ксилографии Рюсэки Моримото. М., 2000.
- Шишкина Г.Б.** Сэцубун в Токио. – ЯС, февраль 2000, с. 24–25.
- Шишкина Г.Б.** Удивительные парадоксы японского плаката. – ЯС, сентябрь 2000, с. 26–27.
- Шишкина Г.Б.** Цветущий Токио. – ЯС, июнь 2000, с. 23–25.

Шишкина Г.Б. Частный сад в зеркале ландшафтного дизайна. – Ландшафтный дизайн, 2000, № 3, с. 46–53.

Шишкина Г.Б. Япония от А до Я. Популярная энциклопедия. М., 2000. Статьи: Бонсай, с. 59–60; Нихонга, с. 342–344; Природа и культура, с. 395–398; Фудзи, с. 543–546 и др.

Шишкина Г.Б. Япония: праздники круглый год. – Табурет, декабрь 2000, с. 61–65.

Шишкина Г.Б. Японские виртуозы кухонного ножа. – ЯС, август 2000, с. 28–29.

Шишкина Г.Б. Японский сад в конце 20 века. – Ландшафтный дизайн, 2000, № 6.

Шмотикова Л.А. Атрибуция китайских резных лаков из коллекции Государственного музея Востока. – Восточноазиатские лаки. Методика реставрации, исследования. М., 2000, с. 85–88.

Эрлих В.Р. Булавки с кольцевидным навершием из Закубанья и их поздне-срубные прототипы. – Древности Кубани. Вып. 16. Краснодар, 2000, с. 4–9.

Эрлих В.Р., Терехова Н.Н. Древнейший черный металл на Северо-Западном Кавказе (к проблеме выделения традиций). – Скифы и сарматы в VII–III вв. до н.э.: палеоэкология, антропология и археология. М., 2000, с. 281–286.

Юсупова А.И. Батальный жанр *сенсо-га* в японской гравюре периода Мэйдзи. – Война и художественная культура. Материалы конференции Курской областной галереи им. А.А. Дейнеки. Курск, 2000, с. 32–42.

Юсупова А.И. Две великие битвы – Итинотани и Ясима. К проблеме развития исторической темы в искусстве Японии. – Международная конференция Исследования японской культуры и искусства. Тезисы докладов. Рига, 2000, с. 43–49.

Заседания Ученого совета

7 июня. Повестка дня:

1. Краткий отчет Т.Х. Метакса о работе музея за истекший период и о предстоящих выставках.

2. Обсуждение диссертации Л.И. Кузьменко "Проблема стиля китайского фарфора XVII – XVIII вв." Рецензенты: И.Ф. Муриан, Н.А. Виноградова, Н.А. Каневская.

3. Обсуждение диссертации Л.И. Рославцевой "Одежда крымских татар конца XVIII – начала XX вв. Историко-этнографическое исследование". Рецензенты: Ш.Х. Мухамедьяров, С.П. Поляков, Г.В. Шишкина.

4. Обсуждение монографии В.А. Кореняко "Декоративно-прикладное искусство народов Центральной Азии и скифо-сибирский звериный стиль". Рецензенты: Н.Л. Жуковская, В.Е. Войтов.

22 декабря. Повестка дня:

1. Отчет В.А. Набатчикова о производственной и финансовой деятельности музея за 2000г. и перспективах его развития в 2001 г.

2. Отчет Т.Х. Метакса об экспозиционно-выставочной работе музея в 2000 г. и планах на 2001 г.

Конференции, работа в музеях

9–17 января. Командировка Л.И. Рославцевой для продолжения работы по научной теме "Одежда крымских татар" (ГЭ, МАЭ; СПб).

21–22 марта. Конференция "Христианство на Африканском Роге. К 2000-летию Христианства" (ГМВ). Доклады С.Я. Берзиной и М.Н. Бутырского опубликованы (см.).

Апрель. VIII Всероссийская нумизматическая конференция (ГИМ; Москва). Доклад М.Н. Бутырского опубликован (см.).

26–28 апреля. Научная конференция XXI "Крупновские чтения" по археологии Северного Кавказа (г. Кисловодск; РФ). Доклады Е.А. Бегловой, Т.А. Габуева и В.Р. Эрлиха опубликованы (см.).

2–9 мая. Участие Н.В. Сазоновой в Международной книжной ярмарке (Тегеран; Исламская Республика Иран).

22–24 мая. Научная конференция "Випперовские чтения – Искусство садов" (ГИИ; Москва). Доклад И.И. Шептуновой "Закладка садов Бабуром как аналог космогонического акта (Сад и миниатюра в рукописях Бабур-наме)" (см. публикации 2001 г.).

21–28 мая. Участие О.М. Паниной в научно-практической конференции "Музеи и информационное пространство: проблема информатизации и культурное наследие" (г. Владимир; РФ).

29–30 мая. Научная конференция "История и проблемы российской иранистики" (ИВ РАН; Москва). Доклад Н.В. Сазоновой "Проблемы изучения искусства Ирана (по музейным архивам)".

Май. Научная конференция "Война и художественная культура". (Курская областная галерея им. А.А. Дейнеки). Доклад А.И. Юсуповой опубликован (см.).

6–10 июня. Международная конференция "Шагаловские чтения" (г. Витебск, Республика Белоруссия). Доклад Н.А. Апчинской "Горящие огни Беллы Шагал" (см. публикации 2001 г.).

25–27 августа. IX Международная конференция по изучению Мероэ (Мюнхен, Германия). Доклад С.Я. Берзиной опубликован (см.).

28 августа – 9 сентября. II Международная конференция, посвященная проблемам изучения памятников корейского искусства (Сеул; Республика Корея). Доклад И.А. Елисеевой о коллекции корейской живописи в собрании ГМВ.

1 сентября – 10 ноября. Командировка О.Н. Иневаткиной и Е.А. Куркиной для обработки фонда древнего и средневекового искусства Средней Азии по результатам работ Французской археологической миссии на Афрасиабе (г. Самарканд; Республика Узбекистан).

7–8 сентября. Международный научный семинар "Исследования в японской культуре и искусстве" (Музей зарубежного искусства, Рига, Республика Латвия). Доклад А.И. Юсуповой опубликован (см.).

21–22 сентября. Научно-практический семинар "Восточная коллекция основателя Ивановского музея Д.Г. Бурылина. Проблемы. Исследования.

Прогнозы" (Ивановский историко-краеведческий музей им. Д.Г. Бурылина). Доклад В.Е. Войтова "Восточная коллекция Д.Г. Бурылина в собрании ГМВ". Консультативная помощь в атрибуции восточных экспонатов для хранителей музеев г. Иваново (В.Е. Войтов, Н.В. Сазонова).

23–28 сентября. VII Европейский конгресс центральноазиатских исследований (Вена; Австрия). Доклад Т.К. Мкртычева "Система оформления буддийского культового центра Кара-тепе в кушанское время".

3–5 октября. Научная конференции, посвященная памяти Э.А. Грантовского (ИВ РАН; Москва). Доклад С.Я. Берзиной опубликован (см.).

9–16 октября. Международная конференция "Греки и варвары на Боспоре Киммерийском (VII – I вв. до н.э.)" (Таманский музейный комплекс, ГЭ, Лондонский университет). Доклады Е.А. Бегловой, И.В. Ксенофоновой и В.Р. Эрлиха опубликованы (см.).

10–12 октября. Международная конференция "Ювелирное искусство и материальная культура" (ГЭ; СПб). Доклад М.А. Неглинской "Тарелка 1888 г. работы пекинских эмальеров (собрание ГМВ)" (см. публикации 2001 г.).

Октябрь. Участие З.С. Галиевой в Кубанской археологической конференции (г. Анапа; РФ).

30 октября – 2 ноября. Научная конференция Древний Египет и Христианство. К 2000-летию Христианства (ИВ РАН; ИСАА МГУ, РГГУ; Москва). Доклад С.Я. Берзиной опубликован (см.).

Ноябрь. Заседание Круглого стола "Россия – Япония. Взаимодействие культур" (РГГУ; Москва). Доклад А.И. Юсуповой "Японские хромолитографии и русский литографский лубок на тему русско-японской войны".

18–24 ноября. Командировка О.Н. Иневаткиной для продолжения плановой научной работы (ГЭ; ИИМК РАН СПб).

14–15 декабря. Международная конференция "Мир керамики", посвященная 50-летию научной деятельности Г.В. Шишкиной (ГМВ). Доклады: С.Я. Берзиной, С.Б. Болелова, Н.Ю. Вишневской, О.Н. Иневаткиной; Н.А. Ковалевой; Т.К. Мкртычева опубликованы (см.).

15–24 декабря. Командировка Н.С. Сурвилло для обработки археологических материалов из Адыгеи (г. Майкоп; Республика Адыгея).

18–20 декабря. Участие Т.Х. Метакса во Всероссийском совещании музейных работников, организованном Министерством культуры РФ.

Археологические экспедиции

15 марта – 10 мая. Участие С.Б. Болелова в работах узбекско-русской Тохаристанской АЭ; (памятник Кампыр-тепе под Термезом).

25 июня – 15 сентября. Чукотская археологическая экспедиция ГМВ (К.А. Днепровский, М.М. Бронштейн).

6 июля – 20 августа. Кавказская экспедиция ГМВ; продолжение раскопок Тенгинского грунтового могильника и Тенгинской курганной группы с полностью утраченными насыпями (Л.М. Носкова, Е.А. Беглова, В.Р. Эрлих, И.А. Ксенофопова, С.Б. Болелов, Е.А. Куркина).

Июль–август. Участие З.С. Галиевой в работах АЭ Крымского филиала ИА АН Украины по исследованию византийского города Фуллу (городище Тепсень, VIII–IX вв. н.э.).

2001 год

Защита диссертаций

14 декабря. Днепроровский Кирилл Александрович. Динамика древнеэскимосской культуры Чукотки в эпоху Бирника и раннего Пунука (по материалам археологического комплекса Эквен). Автореферат канд. ист. наук. М., 2001. – 27 с.

Выставки в музее

- До 20 июля.** Пирамиды вечности. (ГМВ, хранитель С.Я. Берзина.)
- 13 декабря 2000 – 31 января 2001.** Мир Средней Азии в зеркале археологии. (ГМВ, хранители Т.К. Мкртычев, Н.Ю. Вишневская.)
- 12 марта – 15 апреля.** Шамбала сияющая. Н.К. Рерих. Живопись и слово. (ГМВ, автор О.В. Румянцева, хранитель Е.С. Кондакова.)
- 26 апреля – 27 мая.** Беседа. Надежда Шек, Евгений Кравченко. Скульптура и графика. (Авторская; хранитель Т.И. Анфилова.)
- 1–25 июня.** Жизнь и творчество сестер Бубновых. Япония – Абхазия. (Авторы, хранители С.М. Хромченко, А.И. Юсупова.)
- 19–24 июня.** Улыбка нежности. Куклы японских художниц. (Хранитель Г.Б. Шишкина.)
- 3–12 июля.** Танка вдвоем. (Тояма – Владивосток – Москва; хранитель В.А. Друзь.)
- 5–15 июля.** Пионы Китая. Творчество Мэй Чжэньчжун. (Авторская, г. Лоян, КНР; хранитель Л.А. Шмотикова.)
- 22 июля–13 августа.** Морями теплыми омытая... Российские художники об Индонезии. (Авторская, 100 произведений 11 художников; хранители Н.А. Гожева, Г.М. Сорокина.)
- 21 августа – 30 сентября.** Образы Тропической Африки. (ГМВ, автор, хранитель С.Я. Берзина.)
- 28 августа – 30 сентября.** Алексей Матвеевич Позднеев и его восточная коллекция. К 150-летию со дня рождения. (ГМВ, МГХПУ им. С.Г. Строганова; автор, хранитель В.Е. Войтов.)
- 4–30 сентября.** Звуки уходящего дня. Азат Атаханов. Живопись. (Авторская; хранитель М.Л. Хомутова.)
- 26–30 сентября.** Ангола & Россия. Формы & Цвета. Франсишку Ван-Дунэн, Жоржи Гумбе, Виктор Разгулин. Живопись. (Авторская; хранитель М.Л. Хомутова.)
- 4–14 октября.** Современные Алматинские художники. (Авторская; хранитель Т.И. Анфилова.)

9 октября – 4 ноября. Эхо истории. Медали и плакетки. Творчество Геннадия Правоторова. (Авторская; хранитель М.Н. Бутырский.)

12 октября – 1 ноября. Творчество Б.А. Смирнова-Русецкого. (Авторы О.В. Румянцева, Е.С. Кондакова.)

6–11 ноября. Осень... Луна... Трава... Искусство Икэбана. (Московская школа Согэцу; кураторы Т.Х. Метакса, Г.Б. Шишкина.)

20 ноября – 14 декабря. Цивилизации не исчезают бесследно. К 20-летию отдела археологии Музея Востока. (Авторский коллектив ОИМКиДи.)

30 ноября – 6 декабря. Новый год в Японии. (Коллекция Г.Б. Шишкиной.)

18 декабря 2001 – 10 января 2002. Восток – Запад. Живопись и графика Эдуарда и Константина Путинцевых. (Авторская; хранитель С.А. Крыкин.)

27–30 декабря. Новый год в Икэбане. (Авторская; куратор Т.Х. Метакса.)

Выставки вне музея

Февраль. Японская гравюра. в Московской государственной специализированной школе акварели Сергея Андрияки (150 листов).

24 мая – 17 июня. Персональная выставка Елены Ахвледзиани в Российской АХ (3 работы).

Зарубежные выставки

Золото князей-варваров: от Черного моря до Галлии в V в. н.э. (21/146 ед. хр., куратор Т.А. Габуев):

26 сентября 2000 – 8 января 2001. Франция, Париж; Сен-Жермен-ан-Лей;

11 февраля – 4 июня. Германия, Маннгейм, Ресс-музей.

Передвижные выставки

Народная игрушка Японии:

январь–март – Волгоградская область, г. Средняя Ахтуба;

апрель–июнь – Волгоградская область, г. Николаевск;

июль–сентябрь – Волгоградская область, г. Камышин.

Мир, открытый Колумбом. Карнавальные маски Доминиканской Республики. (36 эксп.):

октябрь–декабрь – Московская область, г. Электросталь.

Публикации

Научные сообщения ГМВ. Искусство Восточной и Юго-Восточной Азии. Проблемы канона и атрибуции. Вып. XXIV. М., 2001. – 285 с., илл.:

Гожева Н.А. История появления и развития буддийского художественного канона в Лаосе, с. 3–39;

Каневская Н.А. Феномен кукол *loxe*. Канон и его интерпретация, с. 40–52;

Кузьменко Л.И. Проблема атрибуции китайского фарфора. Выявление подлинников и подделок, с. 53–63;

Сорокина Г.М. О канонических типах ритуальной утвари в художественном металле Камбоджи, с. 64–84;

Сычев В.Л. О методике атрибуции (экспертизы) китайской классической живописи, с. 85–117;

Сычев В.Л. Как провести первичную атрибуцию старой китайской живописи (рекомендации начинающим коллекционерам), с. 118–17-;

Сычев В.Л. Два свитка на тему палиндрома Су Жолань в собрании ГМВ, с. 171–208;

Сычев В.Л. Полиптих "Благодарение радости" в собрании ГМВ, с. 209–230;

Сычев В.Л. Из опыта экспертизы китайской живописи по фотографиям, с. 231–267;

Шишкина Г.Б. Необычная "красавица" Кацукава Сюнсё. К атрибуции традиционной японской живописи *Укиё*, с. 268–283.

Историко-культурный атлас Бурятии. М., 2001:

Кореняко В.А. Забайкалье в Монгольской империи, с. 142–149; Каменный и бронзовый век, с. 86–97; Курыканы, байырку и другие племена Забайкалья в VI–XII вв., с. 124–129; Прибайкалье и Забайкалье в XIV–XVII вв., с. 150–157; Присоединение Бурятии к России, с. 162–171; Роман Федорович Унгерн фон Штернберг, с. 236; Скифо-сибирская эпоха древних кочевников, с. 98–103; Судьбы монгольских народов, с. 172–177; Хунну в Забайкалье, с. 106–113.

Сергеева Т.В. Будда Шакьямуни, с. 354–358; Буддизм в Индии, с. 358; Буддизм в Монголии, с. 386–387; Буддизм в Тибете, с. 381; Буддизм на Цейлоне, с. 358–359; Буддийская вселенная, с. 375; Буддийская обрядность и праздники, с. 398–401; Время Чингис-хана, с. 387–388; Далай-лама и Панчен-лама, с. 384–385; Джатака о Великой обезьяне, с. 358; Джатака об олене руру, с. 381; Дерево – космос, с. 396; Империя Юань, с. 388–389; Искусство Тибета, с. 385–386; Легенда о происхождении тибетцев, с. 381–384; Литература буддизма. Джатаки, с. 380–381; Личность Дзанабадзара, с. 390–391; Мандала, с. 396–398; Потала, с. 383; Почитание одиноких развесистых деревьев, с. 451; Признаки Будды, с. 354–355; "Серебряное дерево", с. 387; Скульптуры буддийских персонажей, с. 385; "Смутное время", с. 389; Схема буддийской вселенной – уровень камалоки, с. 375–376; Утверждение буддизма в Монголии, с. 389–390; Чжеб-цзун-дамба-хутухта, с. 390–391; Школа гелукпа, с. 384; Школа каджудпа, с. 383–384; Школа ньингмапа, с. 383; Школа сакия, с. 383.

Ювелирное искусство и материальная культура. Сборник статей. СПб, 2001. – 247 с.:

Ермакова Е.С. Женские украшения Бухары конца XIX – начала XX вв., с. 183–197;

Неглинская М.А. Буддийские мотивы в китайских ювелирных украшениях Цинского времени, с. 114–121.

- Beglova E.** Hellenistische Importe aus dem Graberfeld neben Tenginskaidorf. – 2nd International Congress on Black Sea Antiquities. Abstracts. Bilkent University, Ankara, Turkey. 2–9 September 2001, p. 34 (тезисы доклада).
- Gabuev T.** Die Barbaren an der östlichen Grenze des Römischen Reiches. – Das Gold der Barbaren-fürsten Schätze aus Prunkgräbern des 5. Jahrhunderts n. Chr. Zwischen Kaukasus und Gallien. Stuttgart, 2001, S. 124–127.
- Ganevskaya E.V., Ogneva E.D., Dubrovin A.F.** The Portrait of King Gualtsenpel Sanpo. – Marg, Vol. 53, № 1, September 2001, p. 62–67.
- Ksenofontova I.** Attic Imports from Tombs at Ulski (problems of chronology). – 2nd International Congress on Black Sea Antiquities. Abstracts. Bilkent University, Ankara, Turkey. 2–9 September 2001, p. 35 (тезисы доклада).
- Metaksa T.** A taste of the Orient on Nikitsky Boulevard. – Moscow today and tomorrow, august 2001, p. 58–63.
- Mkrtychev T.** Buddhism in Termez. – Termez – an ancient and modern city at an important crossroads. Tashkent, 2001, p. 54–59.
- Алпаткина Т.Г.** Дневники В.А. Шишкина в архиве Государственного музея Востока. – РА, 2001, № 1, с. 117–124.
- Апчинская Н.В.** "Горящие огни" Беллы Шагал. Вступ. статья к книге. М., 2001, с. 337–349.
- Апчинская Н.В.** Аристид Майоль (XX век сам о себе). – Искусство, 15–30 апреля 2001, № 8, с. 6–8.
- Апчинская Н.В.** Драма и величие человека. Огюст Роден. – Истина и жизнь, 2001, № 7–8, с. 53–63.
- Апчинская Н.В.** Певец мирового расцвета и мирового страдания (Художник Павел Филонов). – Истина и жизнь, 2001, № 11, с. 53–63.
- Апчинская Н.В.** Статьи о творчестве А. Николаева (Усто Мумина), Р. Мазеля, М. Шагала в "Энциклопедии русского искусства", М., 2001.
- Апчинская Н.В.** Творчество А. Чиркова. – Истина и жизнь, 2001, № 2, с. 56–62.
- Берзина С.Я.** Египетская выставка в Государственном музее Востока. – ВДИ, 2001, № 3, с. 217–218.
- Берзина С.Я., Набатчиков В.А.** Образы Тропической Африки. Каталог выставки. М., 2001. – 77 с., 79 цв. илл.
- Болелов С.Б.** Гончарная мастерская III–II вв. до н.э. на Кампыртепа (К вопросу о керамическом производстве и организации ремесла в Северной Бактрии эпохи эллинизма). – Материалы Тохаристанской экспедиции. Археологические исследования Кампыртепа. Вып. 2. Ташкент, 2001, с. 14–30.
- Болелов С.Б.** Комплекс керамики VII–VIII вв. из Северного Тохаристана. – Древняя и средневековая культура Сурхандарьи. Ташкент, 2001, с. 64–80.
- Бронштейн М.М., Днепровский К.А.** Арктическая Троя. – Взор, Самара, 2001, № 2, с. 52–63.
- Бронштейн М.М., Днепровский К.А.** Древнезскимосское жилище Чукотки. – Памятники культуры. Новые открытия. 2000 г. М., 2001, с. 587–619.

- Бронштейн М.М.** Произведения древнеэскимосского искусства в коллекции ГМВ. – Памятники культуры. Новые открытия. 2000 г. М., 2001, с. 366–384.
- Бутырский М.Н., Грибков А.В., Селунская Н.А.** Византийская нумизматическая иконография: база данных. – IX Всероссийская нумизматическая конференция. Тезисы докладов и сообщений. СПб, 2001, с. 41–42.
- Бутырский М.Н., Селунская Н.А.** Образы власти в византийской нумизматической иконографии. – Власть, право, религия: взаимосвязь светского и сакрального в средневековом мире. М., 2001, с. 55–79.
- Ведерников О.В.** Тайны Востока. – Московведение, 2001, № 1, с. 6.
- Вишневская Н.Ю.** Ремесленные изделия Джигербента (IV в. до н.э. – XIII в. н.э.). М., 2001. – 175 с., илл.
- Войтов В.Е.** Из истории археологических экспедиций Музея восточных культур в Старом Термезе 1926–1928 гг. (по архивным данным и публикациям). М., 2001. – 67 с.
- Войтов В.Е., Тихменева-Позднеева Н.А.** Алексей Матвеевич Позднеев и его восточная коллекция. Самара, 2001. – 107 с., 80 илл.
- Гожева Н.А.** Гора будд. – ГЕО (GEO), 2001, № 8, с. 29–34.
- Гожева Н.А., Сорокина Г.М.** Azia i Pacyfik nad Wisla. XXV. – Малайско-индонезийские исследования. Вып. XIII–XIV. М., 2001, с. 90–91.
- Гожева Н.А., Сорокина Г.М.** Традиционное искусство Юго-Восточной Азии в собрании Государственного музея Востока. М., 2001. – 176 с., 80 цв. илл.
- Елисеева И.А.** Корейские женские украшения эпохи Чосон в собрании ГМВ. – Российское корееведение. Вып. 2. М., 2001, с. 307–319.
- Ермакова Е.С.** Лазурь да глина. – АрхиДом, 2001, № 2 (22), с. 76–82.
- Ермакова Е.С.** Лики глины. – Up Art Design, 2001, № 2–3, с. 68–69.
- Ермакова Е.С.** Мода и этнография. – АрхиДом, 2001, № 5 (12), с. 100–104.
- Ермакова Е.С.** Обыкновенный фетишизм (о коллекционировании). – АрхиДом, 2001, № 3 (23), с. 62–66.
- Ермакова Е.С.** Плохая привычка писать на стенах (история монументальных росписей). – АрхиДом, 2001, № 1 (21), с. 62–68.
- Ермакова Е.С.** Под сенью желтого зонта. – Ювелирный мир, 2001, № 4, с. 26–29.
- Ермакова Е.С.** Эта многоликая керамика. – АрхиДом, 2001, № 2 (22), с. 70–74.
- Корабельник Н.М.** Памятники архитектуры Ориссы как исторический источник индийского средневековья. – История взаимодействия природы и общества. Материалы научной конференции. М., 2001, с. 83–86.
- Корабельник Н.М.** Принципы богопочитания в средневековом реформаторском учении Бхакти в Бенгалии начала XVI в. – Материалы научной конференции. Лидс, 2001, с. 151–163.
- Корабельник Н.М.** Эротическая скульптура Индии. – ГЕО (GEO). 2001, № 12, с. 116–118.

Кореньяко В.А. *Multum in parvo*. – Флерова В.Е. Образы и сюжеты мифологии Хазарии. М. – Иерусалим, 2001, с. 5–12.

Кореньяко В.А. XXI век начался... Круглый стол. – Гражданин, № 2, 20 ноября 2001, с. 4–5.

Кореньяко В.А. Конференция "Социально-политическая ситуация на Кавказе: история, современность, перспективы" (Москва, Институт политического и военного анализа, 30 мая 2001 г.). – Вестник Евразии, № 2 (13), 2001, с. 139–143.

Кореньяко В.А. Курган раннескифского времени у села Новозаведенного в Ставропольском крае. – Северный Кавказ: историко-археологические очерки и заметки. Сборник статей. М., 2001, с. 52–64.

Кореньяко В.А. Об изображении на Бугутской стеле. – Мировоззрение древнего населения Евразии: Сборник статей, посвященных 70-летию со дня рождения М.Ф. Косарева. М., 2001, с. 355–369.

Кореньяко В.А. Федеральный центр и чеченский кризис (некоторые военно-политические и психологические проблемы). – Социально-политическая ситуация на Кавказе: история, современность, перспективы. М., 2001, с. 56–66.

Ксенофонтова И.В. Античные импорты Уляпских святилищ. – Боспорский феномен. Колонизация региона. Формирование полисов. Образование государства. Материалы международной научной конференции. Ч. 2. СПб, 2001, с. 119–124.

Кулланда М.В., Сазонова Н.В. Забытое имя (В.Г. Тардов). – Иранистика в России и иранисты. М., 2001, с. 127–144.

Мкртычев Т.К. Буддийские ступы Северной Бактрии – Тохаристана. – Место города Термеза в истории мировой цивилизации. Тезисы докладов международной научной конференции, посвященной 2500-летию г. Термеза. Ташкент-Термез, 2001, с. 111–114.

Набатчиков В.А. Пирамиды вечности. – Московведение, 2001, № 1, с. 7.

Неглинская М.А. Образ *тайпин баосян* в китайских перегородчатых эмалях периода Цяньлун (1736–1795). – Восток – Россия – Запад. Мировые религии и искусство. Тезисы докладов. СПб, 2001, с. 127–130.

Неглинская М.А. Тарелка 1888 г. работы пекинских эмальеров (собрание ГМВ). – Международная конференция "Ювелирное искусство и материальная культура". Тезисы докладов. СПб, 2001, с. 27–28.

Носкова Л.М. Строительная керамика из Болгар. – Город Болгар. Монумен- тальное строительство, архитектура, благоустройство. М., 2001, с. 295–310.

Носкова Л.М. Этнический состав Закубанья в эпоху раннего средневековья. – Поволжье в средние века. Тезисы докладов. Нижний Новгород, 2001, с. 35–37.

Носкова Л.М., Эрлих В.Р., Мкртычев Т.К., Днепровский К.А. Археология в Государственном музее Востока. – РА, 2001, № 3, с. 154–169.

Рославцева Л.И. Вклад П.Я Чепуриной в собирательство и изучение пред- метов быта крымских татар. – Конференция "Исмаил Гаспринский – просвети- тель народов Востока". Тезисы докладов. М., 2001, с. 263–267.

Рославцева Л.И. Нарукавники "къапакъ" из коллекции Государственного музея Востока (К вопросу о крымско-византийских связях). М., 2001, с. 468–472.

- Рославцева Л.И.** "Перепоюсай меня силою". – *Up Art Design*, М., 2001, № 2–3, с. 48–49.
- Рославцева Л.И.** "Радостен высокого сокола лет". – *Вокруг света*, 2001, № 11, с. 58–61.
- Рославцева Л.И.** "Раз в Крещенский вечерок девушки гадали..." – *Readers Digest*, N-Y., 2001, с. 60–61.
- Сафонова Н.В.** Государственный музей Востока и изучение культуры Ирана. – *Иранистика в России и иранисты*. М., 2001, с. 109–123.
- Сергеева Т.В.** Большой Джу. – *НиР*, 2001, № 6, с. 54.
- Сергеева Т.В.** Таинственный Арья Шура. – *НиР*, 2001, № 11, с. 54–57.
- Сергеева Т.В.** Цам – танец-загадка. – *Наука и религия*, 2001, № 2, с. 21–23.
- Трейнер У.И.** Нисийские ритоны как произведение эллинистического искусства. – *Мир искусства*. Альманах. СПб, 2001, с. 784–792.
- Хомутова М.Л.** Азам Атаханов. Звуки уходящего дня. Живопись. Буклет выставки. М., 2001. – 8 с.
- Хромченко С.М.** Статьи о художниках в энциклопедии "Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker". München–Leipzig, 2001. В. 28 – Г. Догузов, Г. Доленджашвили; В. 30 – В. Дугладзе, А. Духанин.
- Шептунова И.И.** Закладка садов Бабуром как аналог космогонического акта. – *Искусствознание*, М., 2001, 1/01, с. 199–208.
- Шептунова И.И.** Миниатюра эпохи Акбара. – *Абу'л Фазл. Акбар-наме*. Т. I. Самара, 2001.
- Шишкина Г.Б.** Год с нэнгадзё. – *ЯС*, январь-декабрь 2001.
- Шишкина Г.Б.** Улыбка нежности. – *Восточная коллекция*, лето 2001, с. 154–158.
- Эрлих В.Р., Габуев Т.А.** Два погребения V в. до н.э. из Предкавказья (из материалов ГМВ). – *Северный Кавказ: историко-археологические очерки и заметки*. МИАР. № 3, 2001, с. 112–125.
- Эрлих В.Р.** Святилища в меотской культуре Закубанья скифского времени (к постановке проблемы). – *Боспорский феномен. Колонизация региона. Формирование полисов. Образование государства. Материалы международной научной конференции*. Часть 2. СПб, 2001, с. 115–119.
- Юсупова А.И.** (в соавторстве с **Б.Г. Вороновой** и **П. Корнички**). Каталог старопечатных японских книг из собраний ГМИИ им. А.С. Пушкина, ГМВ, ГРБ. М., 2001, с. 123–130 (вступ. статья и аннотации книг ГМВ).

Заседание Ученого совета

7 декабря. Повестка дня:

1. Сообщение В.А. Набатчикова о творческо-производственной деятельности музея 2001 г. и перспективах его развития на 2002 г.
2. Сообщение Т.Х. Метакса об экспозиционно-выставочной работе за 2001 г. и планах на 2002 г.

3. Обсуждение монографии Т.К. Мкртычева "Буддийское искусство Средней Азии (I–X вв.)". Рецензенты: Б.А. Литвинский, Б.Я. Ставиский.

4. Обсуждение монографии Н.В. Апчинской "Художник Александр Волков. Очерк творчества". Рецензенты: М.В. Валяева, Ю.Я. Герчук.

Конференции, работа в музеях

29–31 января. "XII Сергеевские чтения". Международная конференция (МГУ; Москва). Доклад С.Я. Берзиной "Малоазийский любовный амулет из собрания ГМВ".

Февраль. Научная конференция "Общество и государство в Китае" (ИВ РАН; Москва). Доклад М.А. Неглинской "Китайские перегородчатые эмали периода Гуансюй (1875–1908) в собрании ГМВ".

22–28 апреля. Командировка В.Е. Войтова в г. Самару для согласования вопросов издания альбома "Алексей Матвеевич Позднеев и его восточная коллекция"; атрибуция экспонатов в фондах Самарского художественного музея.

Апрель. IX Всероссийская нумизматическая конференция (г. Новгород, РФ). Доклад М.Н. Бутырского опубликован (см.).

3–10 июня. Международная научная конференция "Восток – Россия – Запад: мировые религии и искусство" (ГЭ; СПб). Доклад М.А. Неглинской опубликован (см.).

19–23 сентября. 7th Annual Meeting European Association of Archaeologists (Esslingen am Neckar, Germany). Доклад С.Я. Берзиной "Les chevaux dans la glyptique de la seconde moitié du II millénaire au I millénaire avant notre ère".

Сентябрь. Международная научная конференция "Боспорский феномен" (г. Тамань, РФ). Доклад И.В. Ксенофонтовой опубликован (см.).

17–19 октября. Всероссийская научная конференция "Поволжье в средние века", посвященная 70-летию со дня рождения Г.А. Федорова-Давыдова (г. Нижний Новгород, РФ). Доклад Л.М. Носковой опубликован (см.).

23–27 октября. 3-я Международная Кубанская археологическая конференция (г. Анапа, РФ). Доклад В.Р. Эрлиха "Святыни IV в. до н.э. некрополя II Тенгинского городища". Участник конференции – З.С. Галиева.

31 октября–3 ноября. Конференция "Исмаил Гаспринский просветитель народов Востока" (Москва, Академия художеств, Карнеги-центр). Доклад Л.И. Рославцевой опубликован (см.).

17–19 ноября. Научно-практическая конференция "Косторезное искусство и музеи Чукотки. История, перспективы", приуроченная к 70-летию Уэленской косторезной мастерской (г. Анадырь, РФ). Доклад М.М. Бронштейна "Косторезное искусство Чукотки в начале XXI века: проблемы и перспективы". Доклад Ю.А. Широкова "Первые чукотские гравированные клыки".

26 ноября – 5 декабря. Командировка для работы по научной теме: И.В. Ксенофонтова "Античные импорты на Северном Кавказе"; У.И. Трейнер "Памятники парфянского искусства в музеях России" (ГЭ, ИИМК РАН; СПб).

26 ноября – 11 декабря. Командировка С.Я. Берзиной для продолжения работы по научной теме "Геммы Востока" (Отдел Востока ГЭ; СПб).

Декабрь. Командировка С.Б. Болелова для ознакомления с новыми поступлениями материалов по истории культуры Древнего Хорезма (Отдел Востока ГЭ; СПб).

Археологические экспедиции

15 марта – 10 мая. Участие в работах узбекско-российской Тохаристанской АЭ Института истории АН Республики Узбекистан на городище Кампыр-тепе под Термезом (С.Б. Болелов, Т.К. Мкртычев, Е.А. Куркина).

7 июня – 15 июля. Участие в работах Шарахалсунского отряда Ставропольской АЭ в с. Рагули Апансенковского р-на (В.Е. Войтов, Д.А. Иванов).

15 июня – 25 августа. Северо-Кавказская экспедиция ГМВ; продолжение раскопок некрополя II Тенгинского городища, курган 2 (Л.М. Носкова, В.Р. Эрлих, Е.А. Беглова, И.В. Ксенофонтова, Н.С. Сурвилло).

24 июля – 30 августа. Участие в работах Комплексной археолого-почвенной экспедиции Астраханского ГНПУ "Наследие", Еврейского университета в Москве и Института географии РАН (С.Б. Болелов, И.А. Иванова).

Июль–август. Чукотская археологическая экспедиция ГМВ (К.А. Днепровский, М.М. Бронштейн).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

BARL	Bulletin des Amis du Royaume Lao
BEFEO	Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient
PEFEO	Publication de l'École Française d'Extrême-Orient
PRL	Présence du Royaume Lao. – France-Asie. T. XII. Saigon, 1956, №118–120
SPA	A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present. Ed. A.U. Pope, Ph. Ackerman. 6 vols. L., N. Y., 1938–1939, 2 nd ed. 16 vols. Tokyo, 1958–1969.
TC NS	Thai Culture, New Series
TMJ	Textile Museum Journal
АО	Археологические открытия
ВДИ	Вестник древней истории
ВВ	Византийский временник
ВМДПИНИ	Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства
ВХНРЦ	Всероссийский художественный научно-реставрационный центр
ГИИ	Государственный институт искусствознания
ГИМ	Государственный исторический музей
ГМВ	Государственный музей Востока (ГМВК, ГМИНВ)
ГМВК	Государственный музей восточных культур (ГМВ, ГМИНВ)
ГМИНВ	Государственный музей искусства народов Востока (ГМВК, ГМВ)
ГНПУ	Государственное научно-производственное учреждение
ГосНИИР	Государственный научно-исследовательский институт реставрации
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея
ЗИРГО	Записки Императорского русского географического общества
ИА РАН	Институт археологии Российской Академии наук
ИАН	Известия Академии наук
ИБ МАИКЦА	Информационный бюллетень. Международная ассоциация культуры Центральной Азии
ИВ РАН	Институт востоковедения Российской Академии наук
ИВИ РАН	Институт Всеобщей истории Российской Академии наук

Список сокращений

ИМКУ	История материальной культуры Узбекистана
ИНИОН	Институт научной информации по общественным наукам
ИРАН	Известия Российской Академии наук
ИРГО	Известия Русского географического общества
ИСАА МГУ	Институт стран Азии и Африки Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова
МГПУ	Московский Государственный педагогический университет
МГХПУ	Московский Государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова
МИД РФ	Министерство иностранных дел Российской Федерации
НАА	Народы Азии и Африки
НвР	Наука в России
НиР	Наука и религия
НТ	Народное творчество
ОИРВ	Очерки по истории русского востоковедения
ОНУ	Общественные науки в Узбекистане по изучению культур Центральной Азии
РА	Российская археология
РГАДА	Российский Государственный архив древних актов
РГУ	Российский Государственный гуманитарный университет
РГНФ	Российский гуманитарный научный фонд
РКО	Русско-китайские отношения
РМО	Русско-монгольские отношения
Сб. МАЭ	Сборник Музея антропологии и этнографии
СНВ	Страны и народы Востока
СЭ	Советская этнография
ТИВ АН	Труды института востоковедения АН СССР
Тр. МСО	Труды международного съезда ориенталистов
ЦАО	Центральный административный округ г. Москвы
ЭО	Этнографическое обозрение
ЯС	Япония сегодня

SUMMARY

The articles represented in the XXV issue of the "Scientific Bulletin" of the State Museum of Oriental Art are dedicated to different problems of identification and interpretation of art works of the East. The editors of the book tried to arrange materials according to regional and confessional principles. The whole body of the articles includes the description of fine art, crafts and folklore items of Buddhist, Muslim and Hindu culture. The issue is concluded with archive publication and chronicle of the scientific Museum activity.

E.V. Ganevskaya. "Nepalese Metal Sculpture from the 11th to the 12th Centuries". The article contains original concepts concerning the evolution of Nepalese Fine art on the border of the 1st and 2nd millenniums. It is the second part of proposed six ones. The study of the 48 pieces from different museums of the world, including Moscow Museum of Oriental Art, allowed author to analyse the peculiarity of style development of Nepalese metal plastics of that time.

The article by **M.D. Gorbushina "Two Aspects of Devi Image in the Ritual Paintings from the Museum Collection"** deals with a peculiar form of Tantric art where a painted image is combined with ritual texts. Two aspects of Devi, Kanya and Kali, represented in these pictures are described as well as their interrelation with rites and sacred meaning.

N.A. Gozheva in the article "**Sema and Enclosure of Lao Wat**" examines special structures of Lao Buddhist monastery. Different types of *semas*, boundary stones, demarcating a consecrated enclosure, were developed in the religious art of Laos. Basic pillar and slab types of *sema* had various forms: vertical slightly curved slab, stone plate with upper part resembling Banyan's leaf, square and round pillars, column crowned by lotus bud, usually called "pine's cone" etc. Small pointed plates, fixed at the top of the fences, were also considered as *sema*. There are two types of enclosure in Lao Wat: external fence *kampheng* and internal fence *commalien*. Both *semas* and diversity kinds of enclosure and gates show a long history of evolution of these architectural structures from early Medieval ages to the present times.

The article by **N.G. Alfonso "Models of Suburgan in the Collection of the State Museum of Oriental Art"** is a part of the research concerning the ritual objects of Lamaism. The author attempts to define the origin of miniature stupa, its symbolic meaning and ritual purpose in Tibet and Mongolia. The article includes the description of the models of stupa in the Museum collection.

The article of **T.V. Sergeeva "Study of Mongol Iconography in Russia"** is devoted to the history of research on medieval Mongolian icon (*thanka*) in Russia. The author describes the main stages of this history from common information about peoples of Central Asia, which invaded Russia in the 13th century, till the beginning of 20th century, when the medieval Mongolian art became the object of special study. As result this research

gives the possibility to define specific features of Mongol iconography and compose exact and complete picture of its development.

N.V. Sazonova. "Figured Textiles of Safavid Iran". The highest achievements of Safavid silk designers and weavers are preserved in a limited number of figured velvet and *lampas* weaves. Aside from their sumptuous surfaces and monumental patterns, they are ideal for the insights they provide for understanding technology and aesthetics. Professional weavers at that period, often members of a guild, blended in their work metaphysical and spiritual concepts related to philosophy and mysticism, and attitude of humility and pride. Such views were abstracted and expressed physically through the use of inscriptions, invocations, which in textiles become literally woven words. The motifs created for these weaves were uniquely Safavid. Similar imagery, usually within a reduced landscape, is seen in numerous Safavid textiles and paintings.

N.V. Sazonova. "Comparative Study of Persian and Turkish Silks (from the 17th to the 18th Centuries). Attribution of four Objects in the Museum Collection". The author analyses silk fabrics from the Museum collection of Oriental textiles. The conclusion of the article is that some of the items concerned as Persian are from the Turkish textile centers. Four these pieces are described in the supplement.

M.V. Kullanda. "Ottoman Fabrics from the 16th to the 17th Centuries". This thesis deals with the attribution of Ottoman textiles on the basis of the Museum collection. The majority of the fabrics, 35 items, date back the 16th-17th centuries. It was the apogee of Ottoman power paralleled by the flourishing of art and the rise in textile manufacture. The collection is rather small, but fairly representative: it can boast of classical objects representing the main patterns of ornamentation and technology. The author subdivides the collection into 7 parts according to the type of ornamentation and elaborates the general principles of attribution of Turkish fabrics.

G.V. Lasikova. "Garden Feast on the Safavid Textiles. Nuances of Sense". Three Safavid *lampases* with a *majlith* subject were analyzed in the article. The examination of their design results in the conclusion that the compositions of all three *lampases* based on spiral structure twisted around a man wearing a coat of such textile. So an owner of the coat symbolically turned into the Lord of depicted *majlith*, the center and origin of the Universe in esoteric meaning of the subject.

Sheptunova I.I. "Babur-Namah': Text and Illustration". The collection of miniatures of "Babur-Namah" in the State Museum of Oriental Art received a new approach in the article. The author pays attention to the role of Russian collectors A.V. Morozov and P.I. Schukin in the acquiring and studying of unique paintings of the Mughal time. The research of the original text of the book helped her to show extraordinary personality of Babur and as a result to identify more precise the subject of the miniature painting. She concerns as well the problem of the development of landscape in Mughal art.

In the article **"An Approach to Identification of a Miniature of Mughal School"** **I.I. Sheptunova** describes a double-sided sheet from the Schukun's collection (now in the State Museum of Oriental Art). Though having been published several times this object gives a lot of problems to discuss, first of all the origin and style as well as the date of production

and the name of the artist Balchand who had signed his work. As a result of a comparative style analysis the conclusion about its origin and purpose may be received: it is a folio of the "Murakka-i Gulshan" produced by Balchand for Jahangir between 1609 and 1614.

S.N. Vorobyova. "Nimbus in the Mughal Painting". The author shows the significance of the Light concept in the Sufi aesthetics. She underlines its peculiar role in the philosophy of the Sufi Orders of Nakshbandiah and Sirhindiah, having been closely connected with the Mughal dynasty. The development of the Light (*Nur*) idea in the Mughal portraiture can be clearly traced from the time of Jahangir.

V.V. Vanslov. "Taj-Mahal – the Eighth World Wonder". Emotional essay written after the author's recollections about his travel to India and visiting one of the most famous monuments of Mughal architecture – Taj-Mahal. The known Russian scholar pays attention to the aesthetic value of this unique monument.

S.T. Gordeychuk in the article **"Madhubani Painting Collection in the State Museum of Oriental Art"** tells about the origin and development of this kind of folk art in Bihar. The main theme of Madhubani painting is marriage and family prosperity. Images of Hindu gods are also numerous in these pictures which are made on the walls or paper only by women. The supplement contains the catalogue of twenty Museum paintings with the description and identification of their subjects.

T.H. Starodoub. "The Problem of Style in the Development of the Iranian Pottery from the 11th to the 14th Centuries". The introduction and the assimilation of a faience technology in Seljuk times provided the flourishing of the painted glazed pottery in the court art of Iran on the border of 12th–13th centuries. The art of the book illumination have got the leading role in the formation of this style in pottery decoration. Since the late 12th century a stronger tendency towards the ornament decoration could be observed. Under the Ilkhanid rule (1256–1353) a mass production of some rude under glaze painted wares was accompanied by the process of the adopting of the Chinese floral and animal motives and the development of the other kind of the figurative style in the court ceramics. Ornamental figurative style of the Iranian faience of the first part of the 14th century was replaced by the refined decorative style that had to be flourished really in the Timurid time.

V.E. Golenischeva-Kutuzova. "From the History of 'Indian Department' in 1920–1950 (Materials of the Museum Archives)". The author tells about the unfairly forgotten names of the Museum researchers of Indian collection, such as A.S. Strelkov, who was executed during the repression in 1938, and S.I. Tulyaev, one of the founders of Russian school in Indian art studies. Archive documents are published in the supplement to the article.

V.E. Voytov, T.B. Zaytseva. "Chronicle of the Museum Scientific Life (1998–2001)". Various activities of the Museum scientific staff are represented in the article: permanent and temporal expositions, publications, sessions of the museum scientific council, conferences, scientific trips to other museums and institutions, and archaeological expeditions.



Уважаемые читатели!
Издательство "Компания Спутник+"
и редакция журналов «Аспирант и соискатель»,

«Актуальные проблемы современной науки», «Естественные и технические науки» и «Вопросы гуманитарных наук» предлагают Вам опубликовать:

- 📖 монографии, научные труды малыми тиражами (от 50 экз.);
- 📖 научные статьи для защиты диссертаций в журналах «Аспирант и соискатель», «Актуальные проблемы современной науки», «Естественные и технические науки» и «Вопросы гуманитарных наук».
- 📖 книги, стихи малыми тиражами (от 50 экз.);
- 📖 авторефераты диссертаций (100 экз. за 1-3 дня).
- ☞ Все издания регистрируются в Книжной палате РФ и рассылаются по библиотекам России и СНГ.
- ☞ Осуществляем компьютерный набор и верстку, а также полиграфические работы (визитки, бланки, листовки, переплет).
- ☞ Приглашаем к сотрудничеству авторов учебной, деловой, справочной, краеведческой и другой популярной литературы.
- ☞ Оказываем помощь в реализации книжной продукции.

Тел.: (095) 730-47-74 (с 9 до 18)

<http://www.sputnikplus.ru> E-mail: sputnikplus2000@mail.ru

Научное издание

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА

ВЫПУСК XXV

Государственный
музей искусств
народов Востока

№ 56015

Издательство «Компания Спутник+»

109128, Москва, Рязанский проспект, д. 8а

Тел.: (095) 730-47-74

ЛР № 066478 от 30.03.99

Налоговые льготы в соответствии с ОК 005-93

Том 2-95 3000 – Книги и брошюры

Гигиенический сертификат № 77.99.2.953.П.11082.5.00 от 06.05.2000 г.

Подписано в печать 29.10.2002. Формат 60x84/16.

Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 21. Заказ 3682 Тираж 1000

Воскресенская типография Комитета по делам издательства, полиграфии и книжной торговли Московской области:
140200, г. Воскресенск Московской области, ул. Центральная, д. 30

