

CA-708

С-63

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА  
НАРОДОВ ВОСТОКА

СООБЩЕНИЯ

Выпуск V

Москва 1972

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА  
НАРОДОВ ВОСТОКА

СА-708  
С-63

СООБЩЕНИЯ  
Выпуск V



ИЗДАТЕЛЬСТВО "НАУКА"  
Главная редакция восточной литературы  
Москва 1972

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

Под общей редакцией В.Л.Сычева.

Л.А.Адонина

#### РОСПИСЬ КЕРАМИКИ ГЕОКСИРА III ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ДО Н.Э.

Вопрос появления и развития керамики в районах Южной Туркмении на протяжении последних шестидесяти лет вызывает пристальное внимание. Особый интерес представляет расписная керамика из Геоксюра, относящаяся к периоду энеолита.

Расписные сосуды Геоксюра — это полусферические чаши, от 12 до 23 см в диаметре, венчик которых слегка загнут внутрь, выполненные без гончарного круга ленточным способом. Мягкость и плавность линий формы чаши, отсутствие у нее ручек заставляли брать ее двумя руками, и ее силуэт повторяет очертание ладоней. Эта форма органически связана с употреблением чаши и в то же время определена технологией: отсутствие гончарного круга не давало возможности мастеру разнообразить формы, но зато он довел эту форму чаши до совершенства. Пропорции чаши, ее почти вертикальные стенки, не только органически связываются с росписью, но предопределяют появление именно фризобразной росписи. Выделяя из орнамента одну фигуру как ведущую, художник вписывает ее почти в квадрат и таким образом соразмеряет величину всего сосуда с величиной элемента росписи, отводя ей центральное место на видимой без ракурса поверхности сосуда. Орнамент контрастно выделяется на гладкой ангобированной поверхности. Крупные фигуры фриза прочно удерживаются на одной стороне чаши и обеспечивают фронтальное восприятие каждой части орнамента.

Роспись сосудов, разнообразная по сочетанию элементов (в основе геометрического характера — треугольники, ромбы

и пр.) объединена единым стилевым направлением.

Археологи выделили девять основных групп декора I.

Первая, наиболее типичная для геоксюрского стиля, группа росписей представляет собой ромб со вписанным в него крестом, в который в свою очередь вписан в центр ромба, а по концам ветвей треугольники. Эту фигуру по сторонам окружают по два сомкнутых вершинами треугольника со вписанными в них полукрестами. Этот мотив орнамента типичен только для восточных поселений анауских культур и "не находит себе аналогий в росписи сосудов передневозвосточных поселений".

В основу орнамента второй и близкой ей третьей группы положена фигура из двух сдвоенных вершинами треугольников, поставленных по вертикали. Просветы в виде полукрестов образованы между залитыми черной краской треугольниками. Эта фигура чередуется с ромбовидным картушем с различными рисунками внутри.

Полусферические чаши четвертой группы меньшего размера, чем предыдущие, украшены орнаментом из крупных треугольников, разделенных косыми лентами. Внутренняя сторона треугольника залита черной краской в виде зубцов из треугольников и образует иногда фоновый просвет в виде полукреста.

Пятая группа, которая также была наиболее типичной и являлась ведущей, включает орнаменты из вертикальных полос красноватого цвета, чередующихся с ромбом с соединенными с ним вершинами треугольниками. Иногда в ромб и треугольники вписывали крест и полукресты.

К шестой и седьмой группам относятся орнаменты из наклонных зубчатых полос и из силуэтных уступчатых крестов с заштрихованными или залитыми красной краской ромбами посередине.

Фризообразная роспись восьмой группы располагается лишь по венчику сосуда в виде горизонтально вытянутых в ряд заштрихованных ромбов, которые в некоторых случаях разделены штриховкой на два треугольника. Ниже фриза идет широкая полоса черного или красного цвета, уравновешивающая роспись со всем сосудом.

С нерасписной посудой близко смыкается девятая груп-

па, роспись которой представляет собой две concentрические линии по верхнему краю сосуда.

Данная классификация построена по тематическому принципу и исключает возможность проследить развитие форм росписи в различных районах и по временным группам, несмотря на то, что памятники датированы археологами.

Керамика геоксюрского типа не возникла на пустом месте и не была единственным явлением в истории Средней Азии. Зарождение стиля происходило с VI-V тыс. в Древнем Эламе, затем наблюдается его расцвет в районах Южной Туркмении в IV-III тыс. до н.э. (Джейтун, Геоксюр, Карадепе), и наконец, отголоски этого стиля встречаются во II тыс. до н.э. в Хараппе.

Аналогичные типы росписей встречаются при раскопках энеолитических культур в Иране и Ираке.

Раскопки 1934-1937 гг. в Иране положили начало изучению большой группы памятников, объединенных общим названием культуры Сялук I, относящихся к VI-V тыс. до н.э.

Эта древнейшая ближневосточная культура, уже сложившаяся к V тыс. до н.э. представлена в керамике большим разнообразием мотивов орнаментов и их сочетаний, чем только начавшая складываться к этому времени культура Джейтуна в Средней Азии. Роспись керамики Сялука располагается фризами по верхней части сосуда. Элементы орнамента - это простые геометрические фигуры: треугольники и ромбы. Иногда их закрашивают сплошь темно-коричневой или черной краской, чаще они выступают на кремовом или красном фоне чаши лишь как прямая или косая штриховка. Сдержанная цветовая гамма позволяет воспринимать весь фриз целиком, не выделяя его отдельные элементы и определяя этим равнозначное восприятие его различных сторон.

Переходной к керамике Геоксюрского стиля явилась керамика Джейтунской культуры, расположенной в пределах той же территории в период V - начала IV тыс. до н.э. Мотивы орнаментов и формы керамики близки по стилю эламским, но не имеют еще черт индивидуальности, свойственной Южной Туркмении, которая затем появится в Геоксюре.

Керамика этого времени не отличается богатством орнаментов; наиболее часто "тулово покрывалось струйчатым или скобчатым орнаментом"<sup>2</sup>. Расписываются не все сосуды, а

только корчаги, форма которых и размеры наиболее соответствуют нанесению на них рисунка.

Говоря о керамике середины IY тыс. до н.э. в Сузах, Г.Чайлд указывает на бесспорно "магическое" значение узоров, которое можно отнести и к нашей керамике. Причем он склоняется на сторону Фрэнкфорте, считающего, что эти узоры возникли не из стилизации элементов корзинного плетения, а в результате абстрактного мышления художника<sup>3</sup>. Судя по тому, что не все сосуды украшались росписью, только какие-то определенные могли нести на себе эту двойную — магическую и практическую нагрузку. Может представиться вероятным, что впоследствии за определенными формами чаш сохранилась только магическая задача. Такое выделение сосуда из остальных требовало для него более тщательного, продуманного декоративного убора. Роспись была наиболее простой и в то же время наиболее эффективной формой выражения магического смысла. Поэтому просто случайное подражание формам плетения кажется менее вероятным. Стоявшие на более высокой ступени развития, чем предшествовавшие им охотники со стремлением изобразить предметы наиболее натурально и иллюзорно, земледельцы стремятся выразить в росписях не отдельные моменты жизни, а наиболее устоявшиеся, общие понятия и облачают их в форму знаков и символов, среди которых чаще всего встречаются ромбы, треугольники, волнистые линии, кресты, а впоследствии геометризованные, обобщенные до символа фигуры животных и птиц.

Г.А.Пугаченкова связывает керамический орнамент с ткачеством и плетением циновок<sup>4</sup>, однако, здесь трудно утверждать что-либо определенное в виду того, что ткачество абсолютно не сохранилось и доказать существовало ли оно вообще и какие в нем могли быть формы орнаментов пока невозможно.

Вопрос о происхождении орнамента на керамике ставит и В.М.Мессон<sup>5</sup>, но он считает их прямым заимствованием орнаментов плетения, приводя примеры из истории культуры северо-американских племен пуэбло с аналогичной росписью керамики.

Однако, археологи не приводят фактов, которые могут подтвердить, что плетеные корзины, обмазанные глиной, как

первоначальный этап развития керамической посуды, действительно существовали в этом районе<sup>6</sup>. Скорее можно принять мнение Фрэнкфорте, поскольку художники стояли уже на более высокой ступени развития и шли, видимо, от переработки мотивов стеной живописи.

Орнаменты стеной росписей и наиболее часто встречающиеся орнаменты на чашах идентичны. "Среди построек энеолитического поселения Ясси-депе у Каахи открыты остатки стен с четырехслойной стеной росписью. В одном случае орнаментация членится вертикальными полосами, в которые вписаны чередующиеся треугольники двух цветов; в другом — дано чередование узких закрашенных полосок и более широких полос, заполненных диагональным рядом темных квадратов и светлых треугольников. Роспись на стенах одного из нижних помещений южного бугра Анау образует панно, где на светлом фоне дана шахматная система красных в черном обрамлении квадратов, то продолговатых треугольников, возникших на основе системы прямоугольников и их диагоналей"<sup>7</sup>.

Здесь интересно остановиться на описании жилища древних земледельцев. Комната прямоугольного в плане дома, обстроенная хозяйственными помещениями, имела справа от двери массивный каминный очаг. Он отгораживался от комнаты полукругом поставленных на ребро кирпичей. Прямо напротив очага в специально устроенном выступе располагалась маленькая глубокая ниша, которая иногда окрашивалась в красный цвет. Пол, покрытый известковой обмазкой был окрашен в красный или черный цвет. "Возникнув по крайней мере в I тысячелетии до н.э. эти архитектурные принципы устойчиво сохранялись на протяжении всех последующих тысячелетий, являясь типичными для домостроительной техники всего Востока"<sup>8</sup>.

Возникает предположение, что ниша могла носить культовый характер, учитывая ее расположение в доме напротив очага и предполагая поклонение огню. В нее могли ставить керамический расписной сосуд. В интерьере многокомнатного геоксурского дома с гладкокрашенными стенами чаша с росписью выделялась цветовым и символическим пятном.

Чаши с росписью составляли 22% среди остальной посуды. Стенки чаш были относительно тонкими и на некоторых

сосудах сохранились следы реставрации их еще современниками. Это, безусловно, говорит об особенной ценности этих предметов, о заключении в них большого смысла. На расписных сосудах нет следов копоти, как на серой посуде; их использовали, вероятно, только в торжественных случаях.

В поселении Намазга I, в раскопанном комплексе многокомнатных домов, одна из комнат, в которой обнаружено наибольшее количество расписной керамики и находился очаг, являлась, видимо, домашней молельней и выделена археологами как "святилище".

В древнеиндийской ведийской религии, зарождение которой относится к концу второй половины II тыс. до н.э., имевшей, вероятно, пережитки религий более раннего времени, имеется упоминание о поклонении пьянящему напитку, сделанному из сока особого растения<sup>9</sup>. Возникает предположение, что в Геоксюре также мог быть объектом поклонения напиток, находящийся в сосуде, тем более, что характер керамики предгорий Копет-дага аналогичен древнеиндийской керамике Хараппы II тыс. до н.э.

Таким образом, кажется, что роспись на чаше подчеркивала особую значимость содержащегося в ней напитка или имела, кроме того, какой-либо тотемный смысл.

В орнаментации сосудов геоксюрского оазиса и более ранних иранских находок обращает на себя внимание тот факт, что составными элементами орнамента являются ромбы и треугольники, различные варианты сочетаний которых создают разнообразие узора. Наличие треугольников также и на антропоморфных статуэтках позволяет говорить о магическом значении этой фигуры для древних земледельцев передней и Средней Азии.

Однако семантика данных орнаментов остается пока неразгаданной, но это не отражается на эстетическом восприятии сосудов геоксюрской группы.

Художник, имеющий в своем распоряжении очень мало технических средств, обладал большой творческой фантазией. Не умея еще краской создать большую или меньшую интенсивность цвета, он чередует заливку фигуры с косою штриховкой или сеткой, диагональное направление которой подчинено движению руки, расписывающей сосуд. При этом то одна, то другая фи-

гура играет ведущую роль в орнаменте, получая самостоятельное значение и резко выделяясь в общей орнаментальной системе. Создается сочетание не только различных тонов, но и полутонов, градация цветов увеличивается, и орнамент приобретает большую художественную выразительность.

В дальнейшем стиль геоксюрских росписей претерпевает ряд изменений. В раскопках Кара-депе у Артыка найдена керамика, в которой те же элементы имеют характер коврового заполнения, где декоративность выступает на первый план и орнамент теряет былую цельность, становясь дробным и измельченным. Смысловое, магическое содержание уже не играет той роли, как в более ранних геоксюрских сосудах. В росписи вводятся фигуры животных и птиц, и они становятся равнозначными геометрическим фигурам.

Форма геоксюрского креста в несколько измененном виде сохраняется в орнаментах карадепинской керамики в сочетании с фигурами как чисто геометрического характера, так и с фигурами животных.

Ковровый стиль представляет собой более умелое использование уже существовавших приемов росписи, и это наводит на мысль, что весь рассматриваемый материал несет, помимо функциональной, большую эстетическую нагрузку, которая внутренне усложняется и развивается.

На фоне передневозосточных культур (Западно-Иранского и Северо-Иранского районов) культура Южной Туркмении выступает как равнозначный ей центр. Одинаковый образ жизни земледельческих племен определил сходство во взглядах на окружающую природу и в орнаментации на керамике, как отражении этих взглядов.

<sup>1</sup> В.И.Сарианиди. Энеолитическое поселение Геоксюр, - ТЮТАКЭ, т. X, 1961.

<sup>2</sup> В.М.Массон. Средняя Азия и Древний Восток. М., 1964.

<sup>3</sup> Г.Чвйлд. Древнейший Восток в свете новых раскопок. М., 1956.

<sup>4</sup> Г.А.Пугаченкова. Искусство Туркменистана. М., 1967.

<sup>5</sup> В.М.Массон, ук. соч.

<sup>6</sup> В.И.Сарианиди. Тайны исчезнувшего искусства Кара-

кумов. М., 1961.

7 Г.А.Пугаченкова, ук. соч.

8 Г.Ф.Ильин. Религии древней Индии. М., 1959.

О.Н.Глухарева

### ХУДОЖНИК ВАН ВЭЙ И ЕГО ТВОРЧЕСТВО

В блистательной плеяде художников и поэтов Китая периода Тан наиболее яркой звездой сияет имя Ван Вэй — великого живописца и поэта, произведения которого оставили глубокий след в искусстве Китая и до наших дней сохранили всю полноту своего звучания.

Ван Вэй по прозвищу Мо-цзи родился в 701 году в уезде Ци около города Тайюаня в современной провинции Шаньси<sup>1</sup>. Его семья была известна своей знатностью и пользовалась всеобщим уважением. Дед Ван Вэй был крупным чиновником и заведывал протокольными делами, а также музыкальным ведомством. Отец будущего художника и поэта Ван Чу-лян также был чиновником и правителем района Фаньчжоу. Ван Вэй и его брат Ван Цзинь, с которым он был дружен в течение всей своей жизни, росли и воспитывались в культурной среде ученых-чиновников и уже в раннем детстве оба проявили себя как талантливые поэты. Ван Вэй уже 9-ти летним мальчиком начал писать стихи, а в возрасте 15 лет написал стихи, посвятив их своему другу.

Достигнув 16 лет, юный поэт сочинил поэму "Девушка из Лояна", а годом позже — поэму "Девятого сентября вспоминаю о брате в Шаньдуни". Известны и другие юношеские произведения Ван Вэй, свидетельствующие о его раннем поэтическом даровании.

Ван Вэй, получив домашнее воспитание, добился больших успехов не только в науках и поэзии, но также в каллиграфии и музыке. В 716 году он отправился в столицу империи

Чанбань, где успешно выдержал экзамены на первую чиновничью должность и получил ученую степень "цзетю". О его блестящих способностях свидетельствует тот факт, что едва достигнув 21 года, он снова сдал экзамены и получил высшую ученую степень "цзиньши", после чего занял подобающее место чиновника в Чанбане, где ему было предоставлено ведать музыкой, исполнявшейся при дворе и в храме императорских предков. Из литературных источников известно о глубоких познаниях Ван Вэя в области музыки, что может быть связано с семейными традициями. Впоследствии Ван Вэй занимал целый ряд высших чиновных должностей, работая редактором императорских указов, цензором и на других ответственных постах.

Окруженный многочисленными друзьями, хорошо обеспеченный материально, Ван Вэй в течение ряда лет жил спокойной жизнью, работая и с увлечением занимаясь поэзией и живописью. По роду своей служебной деятельности он много путешествовал, посещая как инспектор города в провинциях Шаньдун, Хэнань, Хубэй, Ганьсу и Сычуань.

В тридцатилетнем возрасте Ван Вэй постигло большое горе, он овдовел и тяжело переживал смерть жены, что нашло свое отражение в его стихах того времени.

О его блестящем мастерстве в области живописи можно составить представление лишь по немногим картинам, приписываемым его кисти, и по позднейшим копиям. Многочисленные сведения и отзывы о его картинах, сохранившиеся в письменных источниках, позволяют говорить о нем, как о многогранном художнике, творчество которого восхищало всех, кто с ним соприкасался. Китайские исследователи творчества Ван Вэя указывают, что он начал заниматься живописью, как и поэзией, в ранние годы своей жизни.

Ван Вэй изучает все лучшее в творчестве ранних мастеров, но он также использует и замечательные достижения своих современников, художников танского времени У Дао-цан и Ли Сы-сюня. Прославленный мастер пейзажа Ли Сы-сюнь, как известно, писал свои картины яркими красками, сочетая их с тонкой графичностью линий и золотым контуром. Эта условная декоративная манера письма с ее высокой, утонченной техникой исполнения вызвала восхищение в узком кругу придворной знати, но была мало понятной и чуждой для большин-

ства.

Ван Вэй, в ранний период своего творчества, не мог не увлечься изысканностью линий и красочностью живописи Ли Сы-сюня и, подражая ей, первоначально также писал свои пейзажи, употребляя яркозеленую краску и четкую графичность рисунка.

Но, освоив все ценное и лучшее в творчестве своих предшественников и современников, Ван Вэй не остановился на достигнутом, а нашел новые художественные средства для более полного и глубокого раскрытия образа природы.

Ван Вэй, переживший тяжелое горе утраты любимой жены, а позднее близкого друга - известного поэта Мэн Хао-жэня, умершего в 740 году, ищет успокоения в созерцании природы, в глубоком проникновении в ее жизнь, вдохновляясь красотой и величием ее вечно меняющегося облика. К этому же времени относится и другое значительное событие его жизни - он становится буддистом, что также находит свое отражение в его творчестве.

Ван Вэй не был только пейзажистом, создателем монохромной живописи, как утверждали многие исследователи его творчества. Он работал и как талантливый портретист, создавал картины на буддийские сюжеты, писал в жанре цветов и птиц, но вместе с тем нельзя забывать, что пейзаж всегда занимал самое главное и значительное место в его творчестве.

Полные настроения пейзажи Ван Вэя были неразрывно связаны с его поэтическим творчеством, что, как известно, было отмечено поэтом сунского времени Су Дуи-по, который образно раскрыл сущность этого явления, сказав: "Когда читаешь стихи Ван Вэя, то в стихах ощущается картина, когда смотришь на картину Ван Вэя, - в картине чувствуется поэзия".

Ван Вэй так живо и ярко живописал словами, что при чтении его стихов невольно возникают живые зрительные образы. Так, в небольшом стихотворении "За плетнем из магнолий" лаконично, но вместе с тем живописно раскрыта картина вечерней тишины и покоя.

Прощальным огнем заката  
Озарены просторы,



Летят журавли над лесом —  
Передний торопит стаю.

Тумана вечерняя дымка  
Еще не закрыла горы:

Все краски плодов и листьев  
Ясно я различаю" 2 .

И наоборот, в зимних пейзажах Ван Вэя с большой поэтичностью передано ощущение незримой тишины и покоя уснувшей природы.

Для эмоционального раскрытия образа природы и передачи средствами живописи глубоких лирических чувств и настроений, переживаемых поэтом от общения с ней, не могла быть созвучной яркая цветистость картин Ли Сы-сюня с их четкой локальностью красочного пятна и блеском золотого контура. Нужны были иные художественные средства и Ван Вэй, после целого ряда творческих поисков, находит их в живописности одной краски — черной туши с ее богатством тончайших оттенков — от густого черного бархатного до едва различимого, прозрачного тона жемчуга. В приписываемом ему трактате "Тайна живописи", который хотя и был написан позднее, как указывают современные китайские исследователи, но все же сохранил в себе несомненно художественное кредо Ван Вэя, есть слова раскрывающие целиком основу его творчества последних лет — "Среди путей живописца тушь простая выше всего" 3 .

Графичная линейность рисунка сменяется у Ван Вэя легкими, прозрачными размытыми туши, заменяющими красочное пятно, и свободными мазками, наложенными насыщенной кистью, в которых ощущается сила и внутренняя динамика.

Используя достижения Чжань Цзы-цяня в решении пространства, Ван Вэй развивает и обогащает их, создавая свое направление в китайской живописи — пейзаж, насыщенный воздухом, светом, лишенный сухой локальности цвета. Пейзаж, в котором предстает живой, наполненный чувствами образ природы.

Это направление было воспринято и в течение многих веков творчески развивалось последующими поколениями художников. В минский период теории живописи Дун Цы-чан и

другие провозгласили Ван Вэя основателем "южной школы" монохромного пейзажа в противовес "северной школе" с яркой красочностью и линейностью рисунка.

В настоящее время, когда все подлинные произведения Ван Вэя считаются утраченными, трудно представить какой огромный след оставило его творчество в истории китайской живописи. Это был многогранный художник, работавший в различных жанрах. О богатом творческом наследии Ван Вэя мы можем судить лишь по названиям его 126 картин, которые в начале 12-го века хранились в императорском дворцовом собрании в Кайфыне и были занесены в каталог "Свяньхэ хуа пу" 4 . Здесь указаны портреты его кисти, жанровые композиции, изображения буддийских божеств и деятелей буддизма, а также пейзажи, которые занимают самое значительное место в его творчестве.

Даже немногие сведения, сохранившиеся в различных письменных источниках о его портретной живописи, представляют большой интерес для более полного воссоздания образа Ван Вэя как художника-новатора. Наиболее важным является свидетельство о том, что Ван Вэем был создан портрет прославленного поэта Мэн Хао-жэня, который был его учителем и другом. Ван Вэй изобразил Мэн Хао-жэня в виде всадника на коне, читающим свои стихи. Этот портрет пользовался большой популярностью в минский период. Известно также, что Ван Вэем были исполнены многочисленные портреты буддийских монахов, а также портрет его друга поэта Цуй Син-цзуна, которому Ван Вэй посвятил ряд произведений, в том числе стихи "К портрету", лаконично раскрыв основную идею этого произведения:

"По памяти нарисовал я вас, —  
И наша юность  
Оживает снова.  
Пусть новые знакомые  
Сейчас  
Не старого увидят —  
Молодого" 5 .

Известно также, что Ван Вэй исполнил свой автопортрет, о котором упоминается в книге Ми Ти "История живописи" 6 . Китайские исследователи творчества Ван Вэя указывают, что

все, видевшие его портреты, говорили — "они, как живые". Интересно отметить, что это были не иллюзорные вымышленные портреты — плоды творческой фантазии Ван Вэя, а образы его современников, конкретные лица, хорошо известные в то время.

Все эти свидетельства позволяют говорить о преемственности Ван Вэем реалистических традиций своих предшественников.

Будучи ревностным буддистом, Ван Вэй посвятил многие из своих произведений изображениям буддийских божеств. Он нарисовал индийского проповедника и аскета Вимолакитт (или по китайски Вэймоцзи) и даже взял два последних слога его имени для своего прозвища "Мо-цзи".

Большой известностью пользовались его изображения шестнадцати алоханей-алостолов буддизма и другие религиозные композиции. Можно предполагать, что он делал эскизы и для настенной живописи Дуньхуана. Судя по названиям его картин, многие из них были посвящены изображениям простых людей труженников, как например: "Жители снежных гор", "Горцы занимаются сельским хозяйством", "Рыбный рынок", "Перевозка зерна" и другие, свидетельствующие об интересе художника к действительности.

До нашего времени сохранилась картина Ван Вэя жанрового характера, которую многие исследователи считают подлинным и наиболее достоверным из всех приписываемых Ван Вэю произведений. Эта историческая композиция посвящена ученому Фу Шэну, который происходил из Цзинани и жил при дворе императора Цинь Ши-хуанди, борозшегося с конфуцианством и предавшего огню все рукописи и каноны, связанные с учением Конфуция. Рискуя жизнью, Фу Шэн замуровал в стене своего дома каноны, чтобы сохранить их от сожжения. После того, как к власти пришла династия Хань во главе с императором Вэнь-ди, Фу Шэн, которому в это время было уже около 100 лет, собирал у себя ученых и преподавал им каноны Конфуция.

Небольшая картина "Фу Шэн преподает каноны" написана тушью на картоне. На ней имеется надпись сунского императора Гао-цзуна "Фу Шэн, нарисованный Ван Вэем". В настоящее время картина находится в Японии в музее г. Осака.

Ван Вэю удалось воссоздать исторический образ прославленного ученого. Он изобразил старика, сидящего на коврик с поджатыми ногами перед низким столиком, на котором стоит тучечница. Старческое лицо, освещенное улыбкой и в то же время полное внутренней сосредоточенности, передано реалистично. Хорошо трактованы обнаженная грудь и складки прозрачного плаща, накинутого на левое плечо Фу Шэна. Особенно выразительно написаны длинные, худые, морщинистые руки, держащие свиток, развернутый перед слушающими представлением. Седую голову Фу Шэна обрамляет черная повязка, завязанная узлом над высоким мудрым лбом ученого. Необычайно живо написаны глаза, пристально и по юному живо смотрящие на слушателей. Несмотря на ряд условностей в рисунке, все же в этом произведении ярко проступают жизненные наблюдения художника и его стремление к созданию правдивого образа.

В китайской литературе сохранились указания, что живописные произведения Ван Вэя были понятны народу, благодаря жизненности их содержания и выразительности образов.

Письменные источники сохранили сведения и о настенной живописи, созданной Ван Вэем. Так в книге о живописи различных периодов имеется указание, что в храме Циньаньсы в Кайфыне Ван Вэй изобразил на стене пейзажи Ванчуня, а в храме "Шивансы" он, совместно с другими художниками участвовал в росписи стен. В книге "Описание Чаньаня" упоминается также изображение бамбука, исполненное Ван Вэем на стене храма Кайваньсы в Чанане.

Основным видом творчества Ван Вэя, как уже указывалось, был пейзаж, который к 8-му веку уже вполне сложился как самостоятельный жанр живописи. Необходимо отметить, что в танский период существовали, главным образом, лишь два вида пейзажа — зимний и весенний. Ли Сы-сюнь, писавший "густыми красками" обычно изображал весеннюю зелень холмов и деревьев, розовеющее вечернее или утреннее небо и синие горы. Для Ван Вэя, как глубоко эмоционального художника был ближе зимний образ природы с светлыми, мягкими полутонами, туманной дымкой и белой снежных холмов. Сохранившиеся названия его пейзажей: "Снежные вершины", "Ожидание переправы в снежную погоду", "Снежный перевал" и

другие свидетельствуют о постоянной привязанности Ван Вэя к зимнему пейзажу.

Современные китайские исследователи творчества Ван Вэя среди всех приписываемых ему пейзажей, указывают только два заслуживающих внимания. Один из них "Горы Цзяншань под снегом", имеющий и второе название "Освещение после выпадения снега на горах возле реки", исполнен в форме горизонтального свитка, 187 см длины и 21 см ширины. Живопись исполнена на шелке цветной тушью и белилами. На картине имеется полустертая надпись "Ван Вэй" и печать, а также надписи минского периода. В настоящее время картина находится в Японии.

Живопись полна свежей непосредственности и поэтичности. Хорошо передано ощущение тишины в природе и безмолвия зимы. О неумолчности жизни свидетельствует лишь парусник, скользящий по водному простору и маленькие фигурки людей на переднем плане. Пространство в картине, с широкой гладью реки и горной грядой на заднем плане, образовано разделением композиции на ряд планов, объединенных общим цветовым построением. Прекрасно написана правая часть свитка с группой старых, исклеванных ветрами, искривленных деревьев, стоящих с обнаженными ветвями на берегу реки. С большой выразительностью дано очертание гор и холмов, написанных с мягкой живописностью, характерной для Ван Вэя.

В пейзаже ощущается глубокое чувство грусти, пронизывающее природу и созвучное настроению художника.

Вместе с тем в пейзаже еще нет той воздушной дымки, которая наблюдается в живописи прославленных художников X-XII вв. Дун Куаня, Ли Чжу, Фань Куаня и Ми Фэя — последователей Ван Вэя.

Но в целом, эта картина несомненно является новым значительным этапом в развитии китайской живописи.

Более зрелым кажется второй пейзаж "Река зимой", исполненный в форме альбомного листа (34 x 30). Здесь справа расположена надпись периода Сун: "Река зимой, нарисованная Ван Вэем". Сверху расположена похвальная надпись императора Цяньюна. Картина исполнена на шелке цветной тушью. Ранее она хранилась в дворцовом собрании императоров династии Цин.

Сельский пейзаж, раскрывающийся перед зрителем, как бы созерцающим его с горы, исполнен с большим настроением. Легкие домики с заснеженными крышами, стоящие на берегу, и ограды крестьянских дворов и мостик на первом плане — все дышит зимним покоем, тишиной. По незамерзшей реке тихо скользит лодка, которую толкают шестами двое мужчин в светлых одеждах, выразительно переданные позы динамичны и хорошо показывают их усилия в управлении лодкой. Пейзаж оживлен фигурами людей в домах и крестьянина, идущего по снегу и подгоняющего свинью с двумя поросятами. В центре композиции выделяются деревья, растущие около дома на берегу. Их старые, корявые, слегка покрытые снегом стволы и обнаженные ветви образуют ажурный узор на глади реки, оживляя однотонность светлой водной поверхности.

В этой небольшой картине тонкие размыты туши, хорошо сочетаются с выразительностью контура. Несмотря на то, что композиция пронизана настроением покоя, в то же время она полна внутренней динамики, наполнена ощущением подлинной жизни.

Заканчивая обзор произведений, приписываемых кисти Ван Вэя, нельзя не отметить, что в последние годы китайские искусствоведы, а также О. Сирэн и другие ученые, считавшие ранее известным пейзаж "Горы под снегом" произведением Ван Вэя, относят его к творчеству одного из последователей великого художника.

В последние годы своей жизни Ван Вэй испытал большое нравственное потрясение, которое наложило неизгладимый след на его творчество.

В середине VIII в., в годы правления императора Сюаньцзуна, в стране усилились классовые и национальные противоречия, которые сопровождались борьбой внутри правящих классов. В 755 году военачальник Ань Лу-шань поднял мятеж. Войска Ань Лу-шаня захватили вначале г. Дунцзин (Лоань) и, удачно продвигаясь, через полгода подошли к столице, уничтожая и разоряя все на своем пути. Император и его приближенные в панике бежали.

В 756 году Ань Лу-шань вторгся в Чанъань так внезапно, что многие представители знати и чиновничества не успели покинуть столицу и остались среди мятежников. В их

числе оказался и Ван Вэй, которому в то время исполнилось 57 лет и он пользовался славой и признанием, как один из лучших поэтов и художников своего времени.

Не желая служить врагам, Ван Вэй принимал лекарство, чтобы заболеть, но это его не спасло. Он был схвачен и по приказу Ань Лу-шаня увезен из Чаньаня в Лоян, где его заключили в храме Путисы, чтобы заставить служить новому правителю. Однажды, услышав от своего друга поэта Пэй Ди о жестоком убийстве одного из музыкантов, не пожелавшего своей игрой увеселять Ань Лу-шаня, Ван Вэй написал экспромт в стихах, который тайно распространил среди своих друзей:

"Когда меня, заключенного в храме Путисы навестил  
Пэй Ди и рассказал, что мятежники на берегах пруда  
"Стустившейся лазури" под звуки флейт пируют, я, со  
слезами на глазах, сложил экспромт и продекламировал  
его Пэй Ди

"В домах-печаль,  
Пожары - словно буря.  
Где государь?  
Когда вернется он?  
А у пруда  
"Стустившейся лазури"  
Гремят пиры и флейт  
Несется стон"<sup>1</sup>.

Восстание Ань Лу-шаня вскоре было подавлено войсками танских правителей, которые в 757 году вернулись в Чаньань и начали преследование тех, кто оставался среди мятежников. Ван Вэй также был отнесен к числу преступников, капитулировавших перед врагом. Только благодаря заступничеству своего брата, занимавшего пост вице-министра по делам наказаний, а также и в связи с тем, что его экспромт стал известен императору, Ван Вэй удалось избежать казни. Он был прощен, и ему была дарована свобода, но он был понижен в служебном ранге.

Все эти события тяжело отозвались на творчестве Ван Вэя. Его переживания тех лет нашли свое отражение в целом ряде поэтических строф, насыщенных пессимизмом. После разлуки, Ван Вэй оставил свой пост и ушел в отставку.

Стремясь к уединению и желая быть ближе к природе, он купил поместье в Ванчуани около Хукоу провинции Шэньси. Красота окружающей природы, напоминавшая южные местности Китая, вдохновляла Ван Вэя. Живописные виды Ванчуани с отвесными горами, поросшими лесом, а также заросли бамбука, пышные цветы, окружавшие его дом, много раз воспроизводились художником в настенной живописи и на свитках. С одной из его картин на эту тему, исполненной в форме горизонтального свитка, прославленный художник XIV в. Чжао Мэн-фу исполнил копию. Сохранилось и изображение вида Ванчуани, вырезанное на камне по рисунку Ван Вэя.

Необходимо отметить, как важный факт, что только после крушения своей карьеры и во время проживания в Ванчуани Ван Вэй стал создавать монохромные пейзажи, с тонкой градацией оттенков черной туши, впервые используя метод постепенного наложения одного тона на другой. Своими достижениями в области новых художественных средств он подготовил расцвет монохромной живописи в эпоху Сун.

В последние годы жизни, с надломленной душой, потеряв интерес к общественной жизни, прославленный художник подпал еще больше под влияние идей буддизма, что нашло отражение в его произведениях последних лет. Прожив около трех лет на лоне природы, Ван Вэй умер в июле 761-го года в возрасте 60-ти лет.

В заключение надо отметить, что творчество Ван Вэя было обусловлено общим подъемом в стране, развитием экономики, наук и искусства. Хотя основной идеологией феодального Китая и в то время продолжало оставаться конфуцианство, все же в танский период возникали и прогрессивные для того времени идеи и взгляды, которые несомненно стимулировали дальнейшее развитие культуры.

<sup>1</sup> Все факты биографии Ван Вэя почерпнуты в книге: Хэ Юэ-чжи. Ван Вэй. Шанхай, 1958.

<sup>2</sup> Ван Вэй. Стихотворения. М., 1959 (Перевод А.Гитовича).

<sup>3</sup> Тайны живописи, - "Выставка китайской живописи", М., 1934.

<sup>4</sup> Хэ Юэ-чжи, ук. соч., стр. 15.

<sup>5</sup> Ван Вэй. Стихотворения, стр. 5.

<sup>6</sup> Хэ Юэ-чжи, ук. соч., стр. 17.

<sup>7</sup> Ван Вэй. Стихотворения, стр. 59.

В.И.Марковин

#### ДАГЕСТАНСКИЕ РЕЗНЫЕ СТЕЛЫ

Дагестанский пейзаж немисли без каменных надмогильных стел. Они возвышаются на аульских кладбищах, возле дорог - на месте гибели путников, при въезде в селения, где они стоят в честь умерших на чужбине.

Дагестанские стелы покрыты резьбой - орнаментом, различными изображениями, надписями. К сожалению, этот огромный, сложный и интересный материал до сих пор слабо изучен.

В 1948-1951 гг. мною было сделано большое количество зарисовок резных камней<sup>1</sup>, в дальнейшем накапливались наблюдения. Ниже они суммированы в виде отдельных заметок.

I. Дагестанские надгробья можно разделить по форме на две группы: горизонтально лежащие памятники и стелы. Надгробья первой группы напоминают огромные сундуки со слегка закругленным, стрельчатым или угловатым верхом. Классическим образцом подобных памятников могут являться плиты, покрывавшие могилы "сорока мучеников" - воинов, погребенных на кладбище Кырхляр в г.Дербенте (по преданию они погибли в V в. в битве с неверными)<sup>2</sup> и хорошо опубликованная плита, находящаяся в ауле Кала-Корейш<sup>3</sup>. До 1950 г. несколько подобных надгробий стояло на кладбище у восточного въезда в сел. Тарки и ниже этого селения - у канала, близ Дербентской дороги. Подобные "саркофаги" обнаружены также на кладбищах сел. Хонода, Уркарах, Маждалис, Мьрего, Марага, Ерси, Ньтэг, Утамыш и др.<sup>4</sup>

Данный тип надгробий С.О.Хан-Магомедов считает характерным для времени господства арабов<sup>5</sup>. Л.И.Лавров также

Связывает их с периодом распространения ислама в Дагестане<sup>6</sup>. Э.В.Кильчевская придерживается иного мнения. "Саркофаг" из сел. Кала-Корейи она датирует VII-X вв., считая, что форма его восходит к памятникам христианства, а кувшинообразные надписи на нем сделаны поздно — уже во время проникновения ислама в Дагестан<sup>7</sup>. Эта мысль интересна<sup>8</sup>, тем более, что данный тип надгробий преобладает у армян, которые, кстати, первыми пытались нести христианское вероучение горцам Дагестана<sup>8</sup>.

Надгробья в виде стел являются наиболее распространенным типом памятников. Они появляются очень рано — в эпоху бронзы. В виде менгиров, антропоморфных изображений, виапов, камней с личинами они обнаружены в разных частях Кавказа и Предкавказья, Крыма и Причерноморья. Этот разнообразный материал датируется самым различным временем<sup>10</sup>. В Дагестане за последние годы также сделаны отдельные находки подобных памятников (Дагестанские Огни, Мамайкутан, Эжи-Булак и др. пункты)<sup>11</sup>.

Современные дагестанские надгробья генетически восходят к древним антропоморфным стелам (пропорции, форма, композиция). Судя по некоторым данным традиция изображать на стеле личность умершего сохранялась долго. С.Г.Гмелин в своих записках упоминает стоящие надгробья, украшенные "грубой скульптурной работой", которые он видел в г.Дербенте<sup>12</sup>. В.А.Аедоницкий, проезжая сел.Тарки, заметил стелы с "ярко раскрашенными портретами умерших"<sup>13</sup>. Заметим, что и сейчас в Осетии высекают на стелах портретные изображения умерших во весь рост.

Несмотря на широкое распространение надгробий в виде стел по всему Востоку, в том числе и у арабов<sup>14</sup>, связывать появление этого вида памятников на Кавказе с исламом, нет оснований. Вероучение мусульман запрещало украшение могил, установку на них стелообразных камней (у арабов — язычников они являлись символами гор и плакальниц) и оплакивание умерших<sup>15</sup>. Очевидно в возникновении современных дагестанских стел имели значение и многовековые местные традиции в их сооружении и живые, действительные контакты с народами Востока (иранцами, арабами, турками) и Закавказья, которые невзирая на религиозные запреты, издавна

практиковали украшение могил каменными надгробьями<sup>16</sup>. Необходимо также заметить, что установка погребальных стел характерна для многих эпох и народов, — напомним, хотя бы памятники античного времени Причерноморья, среди которых стелы занимают далеко не последнее место<sup>17</sup>.

П.М.Дебиров, в работе, посвященной дагестанской резьбе по камню, помимо "сундуковидных", выделяет еще две группы надгробий: стеловидные и антропоморфные<sup>18</sup>. Такое членение вносит определенную путаницу в научную терминологию: стелой обычно называют вертикально стоящий камень любой формы. Таким образом, антропоморфные памятники также являются вариантами стел.

2. Дагестанские надгробные стелы имеют довольно разнообразную форму, которая варьирует в зависимости от того, каким народом памятник поставлен, и кто погребен под ним — мужчина или женщина. Следует отметить, что в наше время количество вариантов стел сокращается, а в средние века их разнообразие было огромным. Совершенно прав П.М.Дебиров, когда он пишет, что "в каждом районе, в группе селений, да же в каждом крупном селении Дагестана можно найти разновидности отдельных вариантов" даже среди антропоморфных стел<sup>19</sup>.

Прежде всего остановимся на стелах мужских погребений, которые имеют наибольшее количество разновидностей. Над мужскими могилами чаще всего воздвигались антропоморфные стелы. Такие стелы имеют четко выделенное навершие — "голову", которое покоится на стержне самой разной длины, имитирующим шею. Если могила принадлежит человеку, совершившему "хадж" (паломничество) в Мекку, то вокруг навершия стелы высекается выпуклый бордюр — "чалма", как признак святости. Антропоморфные стелы часто имеют подобие плеч и даже коротко обрубленных рук, которыми увенчана вся верхняя часть памятника.

Мужские антропоморфные стелы описанного вида бытуют среди всех народов Дагестана, но внутри этой канонизированной формы можно наметить десятки вариаций, отражающих чисто местные национальные черты. Так, у кумыков стелы редко имеют длинную "шею", плечевые части у них покатые и почти всегда выделены выступы, имитирующие руки. Их стелы

близки стелам азербайджанцев. У даргинцев памятники более грациозны, стройны. Голова стелы часто увенчана шишкообразным выступом, сверху головы или под ней высечена, а иногда укреплена прямоугольная плитка. У аварцев можно видеть огромное количество самых разнообразных антропоморфных стел, но все же только их надгробьям присущи тонкие "шеи", упирающиеся в плечики, имеющие прямые и приподнятые очертания, или усложненные декоративными выступами. Опять же, только в Аварии можно встретить стелы, головы которых почти равны ширине всего памятника. Поверх стел аварцы устанавливают прямоугольные и круглые плитки, а головы памятников украшают рифлеными турбанами. В сел. Голоцль несколько антропоморфных стел XIX в. завершались скульптурными воспроизведениями Бурака - крылатого кентавра с женским лицом <sup>20</sup>.

У лакцев антропоморфные стелы часто имеют утолщения в плечах памятника. Дезгинские и табасаранские надгробья высекаются с приподнятыми плечами и плоской, слегка намеченной закругленной "головой", которая совершенно сливается с основной массой памятника. Большие полукруглые выступы по бокам стелы имитируют ее "руки" <sup>21</sup>.

Судя по нашим раскопкам в Чечне, именно под такими крестообразными - антропоморфными стелами находились ранне-мусульманские захоронения <sup>22</sup>.

Второй тип стел представляет собой плиты, верх которых имеет округлую, стрельчатую или многолопастную (с несколькими перехватами) форму. Такие стелы типологически являются переходными к прямоугольным памятникам. Они ставятся над могилами мужчин и женщин. Некоторые из стел этого типа сохраняют черты антропоморфности: у них четко выделены плечи, которые выдаются над остальной массой надгробья, выступающее кверху навершие напоминает "голову". Таковы, для примера, стелы в сел. Ках и Хунзах <sup>23</sup>.

Стелы второго типа в самых различных вариантах особенно богато представлены среди резных памятников аула Кубачи <sup>24</sup>.

Третий тип стел - узкие прямоугольные плиты. Под ними обычно погребены женщины. Однако в табасаранских и дезгинских районах, как пишет С.О. Хан-Магомедов, на подобных камнях "на фоне резного геометрического орнамента помеща-

ется схематизированное изображение человека". Под такими стелами, по его словам, могут быть захоронены и мужчины <sup>25</sup>. Явно мужские стелы этого типа увенчивались сверху усеченной пирамидой.

Таковы основные формы стел. Можно еще указать совершенно особый тип стел, которые известны лишь для сел. Голоцль и Кудиябросо. Каждая такая стела представляет собой грубо вырубленную голову коня, причем они врыты в землю так, что повернуты мордой к югу <sup>26</sup>.

Очень часто стелами служили необработанные плиты, имеющие самую разную форму (старинные кладбища у сел. Кумторкала, Атачкала, Урма, Согратль и др. Собственно, подобные стелы встречаются почти на всех кладбищах).

3. Наиболее ранние дагестанские стелы очень часто декорированы довольно примитивными рисунками и орнаментом петроглифического характера. Такие стелы по своему убранству близки строительным камням, покрытым петроглифами и украшающими стены средневековых построек. Искусство петроглифов Е.М. Шиллинг относил к разряду самобытных искусств "областей Внутреннего Дагестана", хотя и оговаривался, что в некоторых аулах Южного Дагестана также можно встретить камни с аналогичными изображениями <sup>27</sup>. По мнению Е.М. Шиллинга петроглифика "есть своего рода письменные документы, в которых слова и фразы выражены знаками и изобразительными мотивами" <sup>28</sup>. Очевидно смысловое значение петроглифов было понятно населению.

Среди элементов, из которых складываются петроглифические произведения, основными являются кресты, свастики-спирали, лабиринты и вавилоны, солярные и астральные знаки, фигуры людей и животных, изображения рук. Все эти элементы, сочетаясь в разных комбинациях и будучи выполненными с определенным мастерством, являлись графически зафиксированными молениями и пожеланиями, обращенными к высшим силам <sup>29</sup>. Но не только на камне практиковалось изображение указанных петроглифических мотивов, они встречаются в горских вышивках и ковровых изделиях, на предметах, сделанных из дерева, на керамической и медной посуде, в лепном глиняном рельефе, которым украшались стены домов и печи-камины <sup>30</sup>. Несомненно большое смысловое значение та-

кого декора, украшавшего вещи повседневного быта горцев, но мы бы отказались от олицом прямолинейного упрощения их знакам письменности. Это искусство является глубоко местным, пронизывавшим все стороны горского быта. В соседней Чечне, например, известны памятники петроглифики, однако они не идентичны дагестанским<sup>31</sup>. В этом отношении странным кажется мнение П.М.Дебиров, который, изучив орнаментку по итукатурке (стук) в трех мечетях XI-XII вв. в сел. Кара-Кюре, Кала-Корейн и Луткун, т.е. орнаментку, пришедшую в Дагестан вместе с исламом и появлением мечетей, эту орнаментку готов считать повлиявшей на "развитие всех форм декоративного искусства Дагестана"<sup>32</sup>; это утверждение, не высказывавшееся им ранее<sup>33</sup>, мало вероятно - техника резьбы по стук не характерна для дагестанских народов, их искусство находит более прочные основы в наскальных рисунках тысячелетней давности, в искусстве средневековой петроглифики. Народное дагестанское искусство прошло длительный путь развития через изобразительные мотивы петроглифического типа к орнаменту. Дагестанские стелы позволяют проследить эти изменения. Такая работа уже сделана Э.В.Кильчевской на примере резных камней аула Кубачи<sup>34</sup>. Обратим внимание лишь на некоторые факты.

Стелы, покрытые петроглифами, имеют довольно четко выдержанную композицию. В них всегда имеются главные изображения, которым подчинен весь остальной декор. Это, большей частью, солярные знаки в виде концентрических кругов, розеток, свастических спиралей. Такие композиционные центры выделены не только размером, что часто имеет место, но и расположены по главной оси стелы, или в центре ее, а также у навершия камня. Вся площадь стелы при этом так заполнена сопутствующими изображениями, что ритмика рисунка нигде не нарушается. Петроглифические и орнаментальные стелы обладают сходным композиционным размещением деталей декора<sup>35</sup>.

Смысл петроглифических рисунков на стелах не всегда ясен, хотя очевидно, он восходит к обычным заупокойным молениям. Солярные и астральные знаки можно рассматривать как своеобразные обращения к высшим оберегающим силам. Лабиринты на стелах изображались с целью, чтобы нечистая си-

ла не осквернила могилы. Рисунки, состоящие из целых сцен с людьми и животными, вероятно, регистрируют славные моменты из жизни умершего.

Наиболее многогранна символика руки: на Кавказе дщину изображали как символ власти (на межвых камнях, зданиях) и в качестве оберега<sup>36</sup>. Этот символ хорошо известен и странам Востока<sup>37</sup>. На дагестанских стелах часто встречаются изображения крестов. Связь крестовидных знаков с дохристианскими верованиями и христианством несомненна, в кресте видели милующую и помогающую силу<sup>38</sup>.

Датировать стелы с петроглифами довольно трудно. Не вдаваясь здесь в детализацию<sup>39</sup>, мы бы датировали основную их массу XI-XV вв., а наиболее поздние, с арабскими надписями, даже XVI-XVIII вв. Петроглифические стелы, к какому бы времени они не относились, всегда выражают сущность той основы, на которой сложилось народное искусство Дагестана.

4. Традиции покрывать стелы петроглифами исчезают не сразу. Известны надгробья, которые занимают промежуточное положение между петроглифическими и орнаментальными стелами. Такие памятники разбросаны по всему Дагестану. Такова, например, стела из сел.Алибурикент XVI-XVII вв., покрытая спиралеобразным узором и солярными знаками с дуговидными лучами (Рис. 1,1). Близок петроглифическому декор многих кжно-дагестанских надгробий, опубликованных П.М.Дебировым<sup>40</sup>. Даже в XIX - начале XX вв. мастера еще прибегали к подобному убранству стел, но их декор выполнен уже неуменно и вяло (Рис. 2,1).

С XVI-XVII вв. происходит переосмысление старых символов, возникает их новая трактовка<sup>41</sup>. Так, солярные знаки теперь выглядят или в виде самостоятельных розеток (Рис. 2,2), или смело вписываются в орнамент (Рис. 1,3). Не исчезают изображения крестов, они лишь становятся элементами орнаментальной композиции (Рис. 3,2). Звезда и полумесяц приобретают облик мусульманской символики и помещаются в верхней части надгробий (Рис. 1,2; 2,2; 4,9). Изображения двух рук часто располагаются симметрично в позе адорации - моления (Рис. 2,4), и такое положение их аналогично второй молитвенной позе, которую принимают му-



сульмане во время первого раката, произнося "Аллаху акбар (Аллах велик)!"<sup>42</sup>. Изображение одиночной руки на стелах символизирует десницу Всевышнего (Рис. 2,5), иногда на подобных рельефах можно видеть выбитое слово "Аллах". На азербайджанских памятниках, помимо имени бога, на рельефах рук высекли имена Магомеда, а также его сподвижников Али, Гусейна, Фатмы, особенно популярных в среде шиитов.

5. Исследования показывают, что ислам утвердился в Дагестане неравномерно: в Дербент это вероучение проникло вместе с арабами в конце VII в., в лакские районы Дагестана - в XI-XII вв., а в горную Аварию намного позже<sup>43</sup>.

Наиболее ранние стелы с арабскими (куфическими) надписями обнаружены в окрестностях г.Дербента и датируются XI-XII вв. На этих стелах совершенно отсутствует орнамент<sup>44</sup>. Судя по материалам Л.И.Лаврова, дагестанские стелы, установленные над мусульманскими захоронениями, вплоть до XVI в. не содержат орнаментального оформления. Только на женской прямоугольной стеле Мисиду из сел.Кумух, умершей в 973 г. хиджры (1566 г.) можно видеть изображение двух розеток и сосуда, заполненного орнаментом<sup>45</sup>. Эта стела внешне ничем не отличается от основной массы дагестанских надгробий. Наблюдения Э.В.Кильчевской также показывают, что с XV-XVI вв. дагестанские - мусульманские стелы аулов Кубачи (урочище Доцамахилла), Кала-Корейш уже украшаются тем же растительным узором, что ранее можно было видеть лишь на строительных камнях<sup>46</sup>. В этот период, вероятно, окончательно канонизируются и приемы оформления стел: порядок в расположении надписей, орнамента, изображений, внешние очертания стелы в зависимости от пола и положения умершего.

6. Дагестанские стелы ставятся в головах покойного, лицевой стороной к Востоку. Эта восточная сторона и заполняется большей частью надписями и орнаментом, реже можно видеть узор по бокам плиты и на ее задней поверхности.

Надписи на стелах располагаются в довольно строгом порядке. В центре даны имя умершего и имя его отца, дата смерти в летоисчислении хиджры, причем даты часто писали словами, лишь после XVIII в. преобладает их цифровое обозначение<sup>47</sup>. Иногда эпитафия содержит несложные сентенции: "Да простит Аллах", "Смерть истина, а жизнь обман", "Мир

сей переходящий, вечности для него нет" и др. Стела оформляется также формулой, с которой начинаются все суры Корана и любое деяние правоверного мусульманина - "Во имя бога милостивого, милосердного!", а также цитатами из Корана, отдельными надписями с упоминанием Аллаха, пророка Магомеда.

На некоторых стелах отдельные имена и религиозные формулы дублируются по оси симметрии, причем левая дублирующая часть надписи изображается зеркально и надпись читается слева направо, вопреки правилам арабской письменности. Такие двойные надписи носят характер эпиграфического орнамента. Все надписи заключены в рамки, картуши и ленты, которые опоясывают стелу, членят ее на части и располагаются между ее декоративным убранством.

У народов Дагестана, как и у азербайджанцев, надгробья девичьих и женских могил содержат меньше надписей, чем мужские стелы, но они богато украшаются орнаментикой<sup>48</sup>. На современных дагестанских стелах можно видеть надписи, выполненные русским шрифтом.

7. Орнамент, как и форма стелы, у каждого народа Дагестана имеет свои особенности.

Кумыкские стелы довольно приземисты, конструктивно очень четки, без излишней вычурности. Орнамент стел крупный, в нем немного элементов, и рисунок орнамента напоминает войлочные, аппликационные ковры - арбаши (Рис. I,4; 2,2,3). Под влиянием азербайджанского искусства на кумыкских стелах иногда встречаются изображения ваз со стилизованными орнаментальными цветами (Рис. I,2). Подобные вазы часто фигурируют на азербайджанских миниатюрах и стенных росписях вплоть до XX в.<sup>49</sup>

У даргинцев надгробья более стройные. Орнамент стел тонок и витиеват, он напоминает узор по металлу. Надписи, перемежаясь с орнаментом, заключены в большое число картушей самых различных форм, между ними размещаются розетки<sup>50</sup>.

Аварские надгробья, как было сказано выше, дают самое большое количество вариантов. Контуры многих стел сами по себе орнаментальны. Узор на надгробьях крупный, сильно расчлененный и не так подчинен симметрии, как орнамент других народов Дагестана. Тот же узор, что покрывает сте-

лы, можно видеть и на резной деревянной посуде, предметах быта и на металлических ювелирных изделиях аварцев<sup>51</sup>.

Надгробья лакцев крупны, часто имеют орнаментальные контуры. Узор на стелах плавлен, напоминает растительные ветви. Подобный орнамент лакцы вырезают на бумажных салфетках, вышивают и гравировали на металле.

Лезгинские и табасаранские памятники характеризуются исключительной живописностью геометризованного и плетеного орнамента, характерного не только для камня, но и для деревянных деталей местной архитектуры<sup>52</sup>.

П.М.Дебиров склонен выделять в дагестанской резьбе по камню четыре типа орнамента: графический (повествовательный), геометрический, ленточный и растительный<sup>53</sup>. Мы здесь не останавливаемся на элементах и типах орнаментики стел, это дело искусствоведов. Однако заметим, что термин "графический орнамент" не очень удачен и удобен, так как графичность присуща всем видам декора, перечисленным П.М.Дебировым, в том числе и скетным рисункам (изображениям людей, животных и т.д.), которые он и подводит под рубрику "графических" изображений. Непонятно также деление П.М.Дебирова ленточного и геометрического орнаментов на два вида — плоскостной и центрический, которые должны, по мысли автора, отличаться отсутствием композиционного центра или наличием его<sup>54</sup>. Очевидно первый термин также не очень удачен, так как плоскостным (в общепринятом понимании) может быть узор, выполненный в технике плоского рельефа.

Параллельное изучение орнаментального искусства всех народов Дагестана позволит найти и истоки их орнаментики и выделить четкие местные черты. Здесь же, говоря о декоре дагестанских стел, нельзя не отметить и влияния городокой культуры. В селениях приморских районов Дагестана часто можно видеть памятники покрытые рельефом в виде готических арок, разводов, геральдических лент и т.д. Такое убранство мастера-камнерезы несомненно брали с титульных листов книг религиозного содержания, которые массовыми тиражами выпускались в конце XIX в. в Баку и Казани. Это влияние способно было лишь портить вкусы местных скульпторов.

8. Дагестанские стелы до сих пор украшаются не только орнаментом, но и изображениями различных предметов.

Именно эти рисунки всегда привлекали внимание путешественников и ученых<sup>55</sup>.

С XV в. вплоть до XVIII в. в верхней части стел высекалось крупное изображение сосуда, по форме напоминающего узкогорлый кувшин (Рис. 1, 1, 8; 3, 1-6). Данный сосуд нельзя трактовать как простой кумган, служащий для очистительных омовений. Рисунки кумганов обычно помещались в мелком масштабе в нижней части стел, среди других предметов. Крупный сосуд, символически наполненный водой, являлся своеобразным композиционным центром многих стел, ему были подчинены и орнамент и надписи. Это изображение являлось олицетворением благочестия, правозверности и духовности покойного, ибо, по Корану, из чистой воды сотворены и люди и животные (Сура 24, стих 44; сура 82, стих 7) и "ведь Аллаху принадлежит и последняя жизнь и первая" (Сура 53, стих 25). И "сосуд благочестия" должен был указывать зрителю на покорность и беспорочность умершего. Можно видеть также стелы, на которых "сосуд благочестия" заменен изображением чистого существа — птицы. Только на самых поздних стелах "сосуд благочестия" трактуется как обычный кумган, имеющий носик для слива (Рис. 2, 4; 4, 9).

Ряд рисунков, нанесенных на стелы самой разнообразной формы, подчеркивают их антропоморфность. Так, на мужских стелах в их верхней части можно видеть изображения газырей, на женских — серьги, ожерелья и подвески, нагрудные застёжки (Рис. 1, 4; 2, 2-5)<sup>56</sup>.

В нижней части стел размещаются рисунки бытовых предметов (сапоги, туфли, утюги, кумганы, зеркала, ножницы, шкатулки, гребни, часы и проч.), вооружения (боевые знамена, луки в горитах, колчаны со стрелами, пистолеты, сабли и кинжалы). На мужских стелах особенно часто изображались те предметы, которые, по понятиям мусульманина-горца, являются признаками "счастья": книга, т.е. Коран, боевой конь, ружье или пистолет, кинжал и сабля, янтарные или коралловые четки (изображения раскрашивались). Мастер, высекая рисунки оружия, несомненно, стремился изобразить лучшие его образцы, созданные прославленными оружейниками Дагестана и Востока<sup>57</sup>. Все эти изображения должны указывать на степень обеспеченности умершего, его пол и сим-

волически сопровождать покойного на "тот свет". Интересен факт, что петроглифические стелы не имеют рисунков подобных бытовых вещей. Вероятно, в период их установки какие-то реальные предметы или клалы вместе с умершим в могилу, или расставляли поверх ее.

На современных стелах появляются изображения современных нам предметов: ручных часов, винтовок, фуражек и проч.

9. Дагестанские стелы раскрашиваются. К сожалению, до сих пор не изучены те красители, которые могли употребляться для этой цели в средние века. Возможно, таковыми служили те же материалы, которые известны для окраски шерсти у ковровщиц: отвары и соки грецкого ореха, карагача, корня морены, листьев клевера и др.<sup>58</sup>, а также цветные глины и киноварь. Сейчас мастера широко используют клеевые и масляные краски.

Мои наблюдения показывают, что у кумыков в росписи стел<sup>59</sup> преобладают сочетания белил, киновари, желтой охры; у даргинцев - синего ультрамарина, светло-зеленого кобальта, коричневого марса, сажи, белил и помимо того - бронзово-вой и серебряной (алюминиевой) красок; у аварцев можно видеть сочетания тонов - зеленого и черного, красного и желтого, коричневого и желтого, желтого и зеленого, иногда встречаются сочетания трех-четырёх подобных красок; у лакцев преобладают контрастирующие цвета - белый и черный, красный и белый, но имеются стелы с гармоничным сопоставлением зеленого и желтого тонов.

Расписывают стелы все народы Северного Кавказа и азербайджанцы, судя по некоторым наблюдениям, сочетания красок на них вполне закономерны<sup>60</sup>.

10. Надгробья высекались из прочных пород камня - песчаников, известняков, реже из сланцев. Этим делом занимались специалисты резчики и каменотесы. Известны имена ряда таких виртуозов художественной резьбы по камню: Г.Багандова и И.Ярахмедова из сел. Уллуя, Ахмах-Хаджи из сел. Урахи, Омара Мусалалиева из сел. Чох<sup>61</sup>, Гасана Магомедова из сел. Ричв, Г.Рамазанова из сел. Гоа, Х.Гасанова из сел. Курах<sup>62</sup>. Мне были знакомы мастер Султан, работавший в сел. Тарки и более известный мастер Абдул-Халик Кажлаев из сел. Кумух, оба работали в 30-40-х годах.

Очевидно, изучая дагестанские резные стелы, нельзя говорить об очень узких школах мастеров<sup>63</sup>, подменяя эти чисто национальные вкусы отдельных народов. Вероятно, речь может идти о группе близких школ, отражающих чисто национальные потребности этих отдельных народов, самобытная культура которых пронизывала все стороны их быта.

#### Т а б л и ц ы

Рис. 1. Дагестан. Резные стелы.

1. Сел. Алибурикент. Кумыкская женская стела, XVII-XVIII вв.;
2. Гор. Махачкала. Азербайджанская мужская стела, 1908 г., А, Б - варианты чаш /А - гор. Махачкала, кумыкская женская стела, XX в., Б - сел. Тарки, кумыкская женская стела, 1898 г./;
3. Сел. Карабудахкент. Кумыкская женская стела, 1861 г.;
4. Гор. Махачкала. Кумыкская женская стела, 1885 г.

Рис. 2. Дагестан. Резные стелы.

1. Гор. Махачкала. Стела XIX-XX вв.;
2. Сел. Кяхулай. Кумыкская женская стела, 1918 г.;
3. Сел. Алибурикент. Кумыкская женская стела, 1886 г.;
4. Гор. Махачкала. Кумыкская мужская стела, 1885 г.;
5. Гор. Махачкала. Женская стела, 1908 г.

Рис. 3. Дагестан. Резные кумыкские стелы из сел. Тарки.

1. Мужская стела, XVIII в.;
2. Женская стела, 1602 г.;
3. Мужская стела, 1715 г.;
4. Мужская стела, 1759 г.;
5. Женская стела, 1791 г.;
6. Стела XVIII-XIX вв.

Рис. 4. Дагестан. Детали резных стел.

1. Сел. Тарки. Кумыкская мужская стела, 1759 г.;
2. Сел. Кяхулай. Кумыкская мужская стела, 1888 г.;
3. Сел. Тарки. Кумыкская женская стела, 1858 г.;
4. Сел. Кумторкала. Кумыкская мужская стела, 1806 г.;
5. Сел. Тарки. Кумыкская женская стела, 1870 г.;
6. Сел. Обох. Аварская мужская стела, XIX в.;
7. Сел. Тарки. Кумыкская женская стела, 1879 г.;
8. Сел. Тарки. Кумыкская женская стела, 1883 г.;
9. Гор. Махачкала. Женская стела, 1930 г.

<sup>1</sup> В сборах полевого материала принимали участие художники Д.А.Капаницын, В.Ф.Черепанов, краеведы М.И.Исаков и Л.Н.Пригункова.

<sup>2</sup> С.О.Хан-Магомедов. Дербент. М., 1958, стр. 86, 87, Рис. 38.

- <sup>3</sup> А.С.Башкиров. Средневековый памятник дагестанского аула Кала-Корейш. Труды отделения археологии РАН ИОИИ, М., 1926, стр. 54 и сл.
- <sup>4</sup> П.М.Дебиров. Резьба по камню в Дагестане. М., 1966, стр. 34; Э.В.Кильчевская. От изобразительности к орнаменту. М., 1968, стр. 55, примечание 54; А.Р.Шихсаидов. Надписи рассказывают. Махачкала, 1969, стр. 37, рис. 3.
- <sup>5</sup> С.О.Хан-Магомедов, ук. соч., стр. 88.
- <sup>6</sup> Л.И.Лавров. Эпиграфические памятники Северного Кавказа. Ч. I, М., 1966, стр. 179.
- <sup>7</sup> Э.В.Кильчевская, ук. соч., стр. 55-60.
- <sup>8</sup> Археолог В.Г.Котович также считает, что данный тип надгробий связан с христианством (беседа с автором летом 1970 г.). Его материалы подготавливаются к публикации.
- <sup>9</sup> А.Р.Шихсаидов. О проникновении христианства и ислама в Дагестан, - "Ученые записки ИИАЛ", т. III, Махачкала, 1957, стр. 54-65.
- <sup>10</sup> В.Ф.Миллер. Терская область. Археологические экскурсии, - МАК I, М., 1888, стр. 32; В.М.Сисоев. Древности по верхнему течению р.Кубани, - МАК IX, М., 1904, стр. 150, 151; А.А.Формозов. О древнейших антропоморфных стелах Северного Причерноморья, - СЭ, 1965, № 6, стр. 181; Его же. Памятники первобытного искусства. М., 1966, стр. 88 и сл.; А.М.Лесков. Керченская экспедиция в 1967 г., - "Археологические исследования на Украине в 1967 г.", вып. II, Киев, 1968, стр. 3-7; А.А.Щепинский. Памятники искусства эпохи раннего металла в Крыму, - СА, 1963, № 3, стр. 44 и сл.; В.А.Миханкова. Вишапы, - "Сообщения ГАИМК", № 9/10, 1931, стр. 47-52; Б.Б.Пиотровский. Вишапы. Л., 1939; Л.М.Меликсет-Бек. Вишапы и вишапоиды Грузии, - КС ИИМК, вып. XV, М.-Л., 1947, стр. 27-37; А.А.Иессен. Археологические памятники Кабардино-Балкарии, - МИА, 3, М.-Л., 1941, стр. 33, 34; И.М.Чеченов. Гробница эпохи ранней бронзы в г. Налчике, - СА, 1970, № 2, стр. 114 и сл.
- <sup>11</sup> В.И.Марковин, Р.М.Мунчаев. Каменные изваяния из

Чечено-Ингушетии, - СА, 1964, № I, стр. 159, 164; П.М.Дебиров. Резьба по камню в Дагестане. М., 1966, стр. 36, 150, рис. 102.

<sup>12</sup> С.Г.Гмелин. Путешествие по России для исследования всех трех царств в природе. Ч. III, Половина I, СПб., 1785, стр. 27.

<sup>13</sup> В.А.Аедоницкий. Из поездки в Дагестан летом 1914 г., - "Естествознание и география", № 5-7, М., 1916, стр. 110.

<sup>14</sup> J.Sourdrel-Thomine. Steles arabes anciennes de Syrie du Nord, - "Les Annales archéologiques de Syrie", v. VI,

<sup>15</sup> И.Гольдциер. Культ святых в исламе. М., 1938, стр. 131, 148.

<sup>16</sup> Н.Бакланов. Художественная культура Дагестана, - "Новый Восток", кн. 5, М., 1924, стр. 262.

<sup>17</sup> Н.В.Пятшьева. Античное влияние на культовую скульптуру Причерноморья, - ВДИ, № 3 /17/, 1946; А.П.Иванова. Боспорские антропоморфные надгробья, - СА, XIII, 1950; Ее же. Местные мотивы в декоративной скульптуре Боспора, - СА, XV, 1951.

<sup>18</sup> П.М.Дебиров. Резьба по камню в Дагестане. М., 1966, стр. 33-37.

<sup>19</sup> Там же, стр. 36.

<sup>20</sup> По поверьям мусульман, на Бураке пророк Мухаммед "совершил" ночное путешествие в Иерусалим, Хеврон, Вифлеем. См. А.Массэ. Ислам. М., 1961, стр. 71.

<sup>21</sup> Некоторые стелы опубликованы. См.: Г.Н.Любимова, С.О.Хан-Магомедов. Народная архитектура Южного Дагестана. М., 1956, стр. 92-98; Э.В.Кильчевская, А.С.Иванов. Художественные промыслы Дагестана. М., 1959, рис. 4, 10; Э.В.Кильчевская. Прикладное искусство Дагестана, - "Художник", № 4, 1960, стр. 35; Ее же. От изобразительности к орнаменту, стр. 168, рис. 108; П.М.Дебиров, ук. соч., стр. 131 и сл.

<sup>22</sup> В.И.Марковин. Чеченские средневековые памятники

в верховьях р. Чанги-Аргуна, - "Древности Чечено-Ингушетии". М., 1963, стр. 274 и сл.

23 П.М.Дебиров, ук.соч., стр.171, 173, рис. 145, 147, 148.

24 Э.В.Кильчевская. Декоративное искусство Кубачи. М., 1962, стр.36-39, табл.УП, УИ; Её же. От изобразительности к орнаменту, стр. 146, 147, 151, 153 и др., рис. 90., 91 и др.

25 Г.Н.Любимова, С.О.Хан-Магомедов, ук.соч., стр.92, 93, рис. 76; С.О.Хан-Магомедов. Лезгинское народное зодчество. М., 1969, стр.152,153, рис. 106; см. также П.М.Дебиров, ук. соч., стр. 139-145, рис. 81-92.

26 О надгробьях сел. Кудиябросо мне сообщил кандидат исторических наук М.А.Агларов, надгробья сел. Голотль были осмотрены Э.В.Кильчевской и мною летом 1970 г.

27 Е.М.Шиллинг. Изобразительное искусство народов горного Дагестана, - "Доклады и сообщения исторического факультета МГУ", кн.9, М., 1950, стр. 46, 77.

28 Там же, стр. 84.

29 Д.М.Атаев, В.И.Марковин. Петроглифика горной Аварии, - "Ученые записки ИИАЛ", т.ХІУ, Махачкала, 1965, стр. 345-361. Здесь же смотри литературу по петроглифам.

30 А.А.Миллер. Древние формы в материальной культуре современного населения Дагестана, - "Материалы по этнографии", т.ІУ, вып. 1, Л., 1927, стр.31-45; Е.М.Шиллинг. Дагестанская этнографическая экспедиция 1944 г., - КСИЭ, вып.1, 1946, стр. 120, 121; П.М.Дебиров. Архитектурная резьба Дагестана. М., 1966, стр.58-87; Материальная культура аварцев. Махачкала, 1967, стр. 29 и сл., рис. 3, 4 и сл.; Э.В.Кильчевская. От изобразительности к орнаменту, стр.51; А.Ф.Гольдштейн. Архитектурные памятники Кайтага. Махачкала, 1969, стр. 23, 27, рис. 23.

31 В.И.Марковин. Средневековые чеченские и ингушские петроглифы, - "Материалы сессии, посвященной итогам археологических и этнографических исследований 1964 г. в СССР. Баку", 1965, стр. 34, 35.

32 П.М.Дебиров. Архитектурная резьба..., стр. 35, 36.

33 П.М.Дебиров. Резьба по стучу в средневековом Дагестане, - "Ученые записки ИИАЛ", т.ХІУ, Махачкала, 1965, стр. 205-218.

34 Э.В.Кильчевская. От изобразительности к орнаменту.

35 См. образцы подобных стел: П.М.Дебиров. Резьба по камню в Дагестане, стр.108, 109, рис. 27, 28; Э.В.Кильчевская, От изобразительности к орнаменту, стр.50, 51, рис. 17, 18.

36 Л.М.Меликсет-Бек. Рельефы руки на памятниках материальной культуры феодальной Грузии, - "Материалы по этнографии Грузии", т.ІХ, Тбилиси, 1957, стр.110-129; Г.А.Цимакуридзе. Основные вопросы дактилоскопии в советской криминалистике. Тбилиси, 1957, стр.10-13; Е.М.Шиллинг. Изобразительное искусство народов горного Дагестана, стр.82,83.

37 Хапор. Первый период раскопок. Иерусалим, 1958, табл. XXIX, 2; В.Кривс. Н.Кривс-Heinrich. Volksglaube im Bericht des Islam. В.ІІ. Wiesbaden, 1962, S. 3-13.

38 Д.М.Атаев, В.И.Марковин, ук.соч., стр. 350.

39 Там же, стр. 349 и сл.

40 П.М.Дебиров. Резьба по камню в Дагестане, стр.138, 140-145.

41 При работе над горской символикой нужно учитывать, что дагестанцы являются мусульманами сунитского толка, а их южные соседи - азербайджанцы исповедуют шиитское учение.

42 А.Мюллер. История ислама с основания до новейших времен. СПб., 1895, стр. 216, 217, фиг. 1, 2.

43 А.Р.Шихсандов. О проникновении христианства и ислама в Дагестан, стр. 54, сл.; Её же. Ислам в средневековом Дагестане /УП-ХУ вв./ Махачкала, 1969, стр. 84, 108 и др. М.С.Сайдов. О некоторых памятниках материальной культуры в лакских районах Дагестана, - "Ученые записки ИИАЛ", т.Ш, стр.131; Л.И.Лавров, ук.соч., т.П, стр.12,20, 21.

44 Л.И.Лавров, ук.соч., т.І. М., 1966, стр.70, 71 /№ 41, 42/, табл. УІ.

- 45 Там же, стр. 150 /№ 386/, табл. XXVIII, 386.
- 46 Э.В.Кильчевская. От изобразительности к орнаменту, стр. 137, 138.
- 47 Л.И.Лавров, ук.соч., т.1, стр. 53.
- 48 И.М.Джафарзаде, С.К.Джафарзаде. Азербайджанские надмогильные камни, - СЭ, 1956, № 3, стр.106; А.Н.Гусейнов. О некоторых надгробных памятниках Халданского и Самухского районов, - "Труды Музея истории Азербайджана", т.1, Баку, 1956, стр. 44-54.
- 49 Н.М.Миклашевский. Стенные росписи Азербайджана XVIII-XIX вв., - "Искусство Азербайджана", т.1У, Баку, 1954, стр. 52-83.
- 50 Э.В.Кильчевская. От изобразительности к орнаменту, стр. 164-172, рис. 104 и др.
- 51 Е.М.Шиллинг. Изобразительное искусство народов горного Дагестана, стр. 51 и сл.
- 52 Г.Н.Любимова, С.О.Хан-Магомедов. Народная архитектура Южного Дагестана, стр.92-98; С.О.Хан-Магомедов. Лезгинское народное зодчество, стр. 152, 153.
- 53 П.М.Дебиров. Резьба по камню в Дагестане, стр. 19.
- 54 Там же, стр. 19.
- 55 Абдулла Омар-оглы. Воспоминания муталима, - "Сб. сведений о кавказских горцах", вып. 1, Тифлис, 1868, стр.2, примечание 3; Н.Дубровин. История войны и владычества русских на Кавказе, т.1, СПб., 1871, стр.589,590; Г.Ф.Чурсин. Очерки по этнологии Кавказа. Тифлис, 1913, стр.175; В.Канторович, Чародинская дорога, - сб. "Дагестан", М., 1936, стр. 78, 79; П.М.Дебиров. Надмогильные памятники Дагестана XV-XVIII веков, - "Ученые записки ИИЯД", т.Х, Махачкала, 1962, стр. 211; Л.И.Лавров, ук.соч., т.1, стр. 51.
- 56 На наших рисунках в основном воспроизведены детали кумикских стел, так как они менее всего изучены; зарисовки и фотографии надгробий других народов см. в цитированных изданиях.
- 57 Гасан-Эфенди Алкадари. Асари Дагестан. Махачкала,

1929, стр. 139.

58 Д.М.Исаев. Ковровое производство Закавказья. Тифлис, 1932, стр. 57-66.

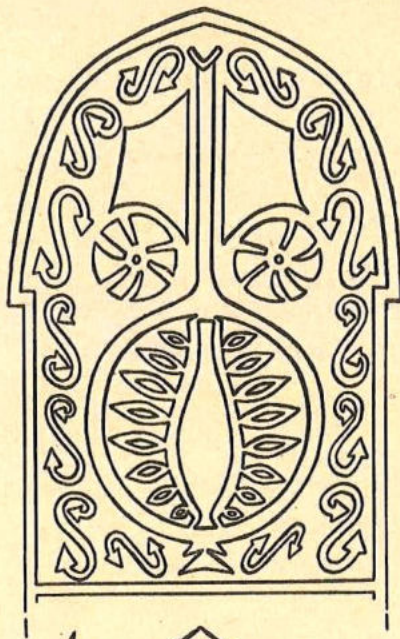
59 Названия красок даны по терминологии принятой художниками.

60 А.Ковалівський. Розписи мусульманського кладовища, - "Східній світ", № 6, К в, 1928, стр. 207.

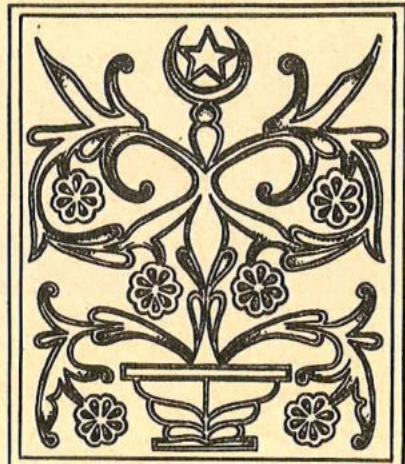
61 П.М.Дебиров. Резьба по камню в Дагестане, стр.38-40.

62 Б.А.Калоев. Поселения и жилища агулов, - КСИЭ, XXII, 1955, стр. 43.

63 Там же, стр. 40 и сл.



1

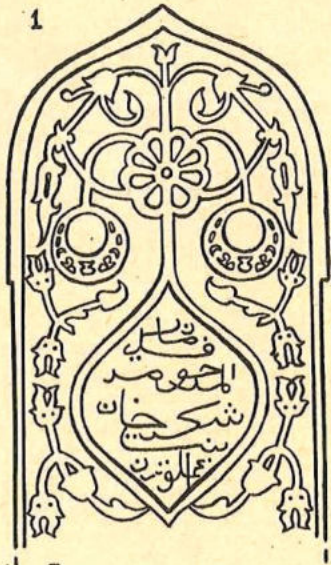


2

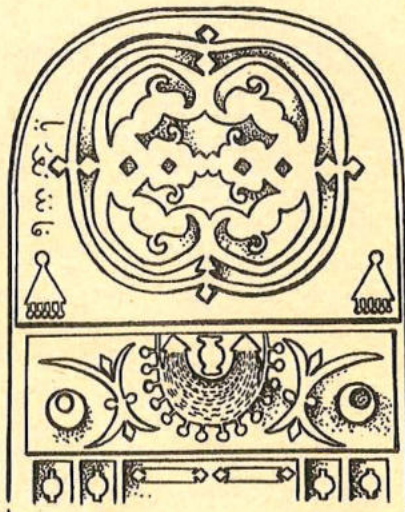


3

4

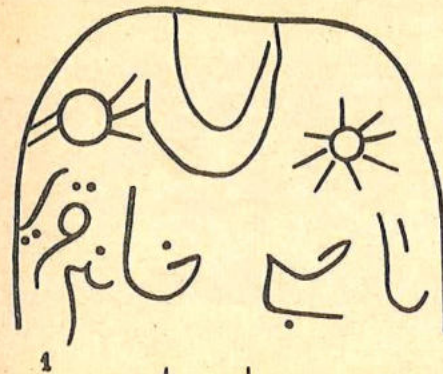


3

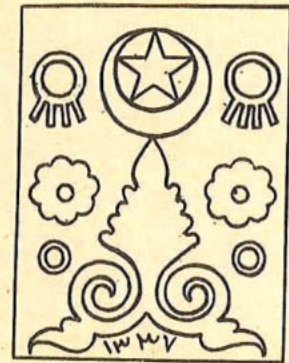


4

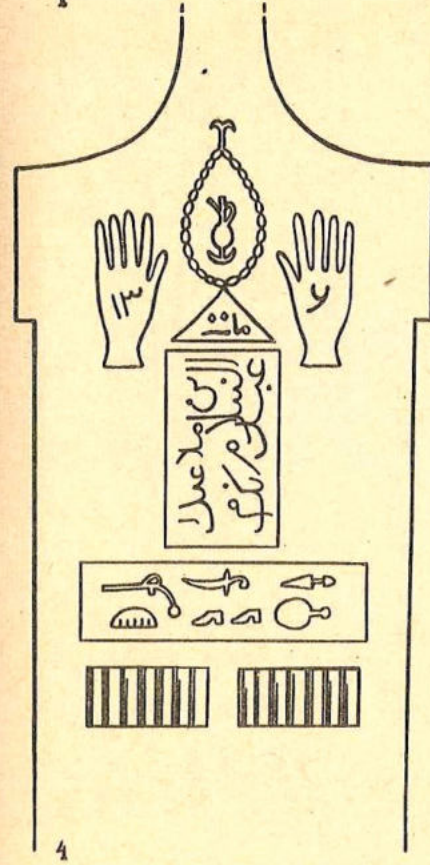
Рис. 1



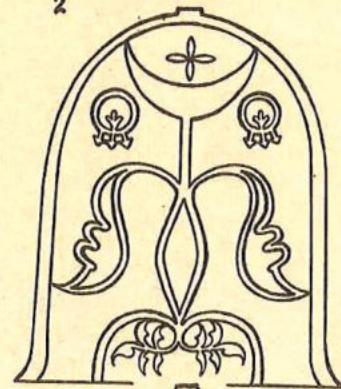
1



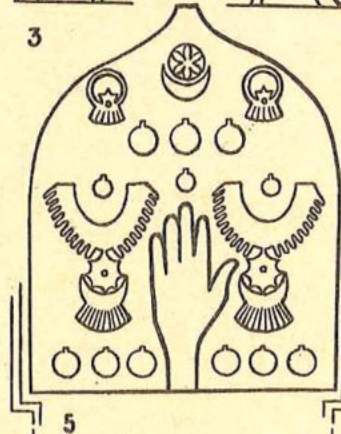
2



4

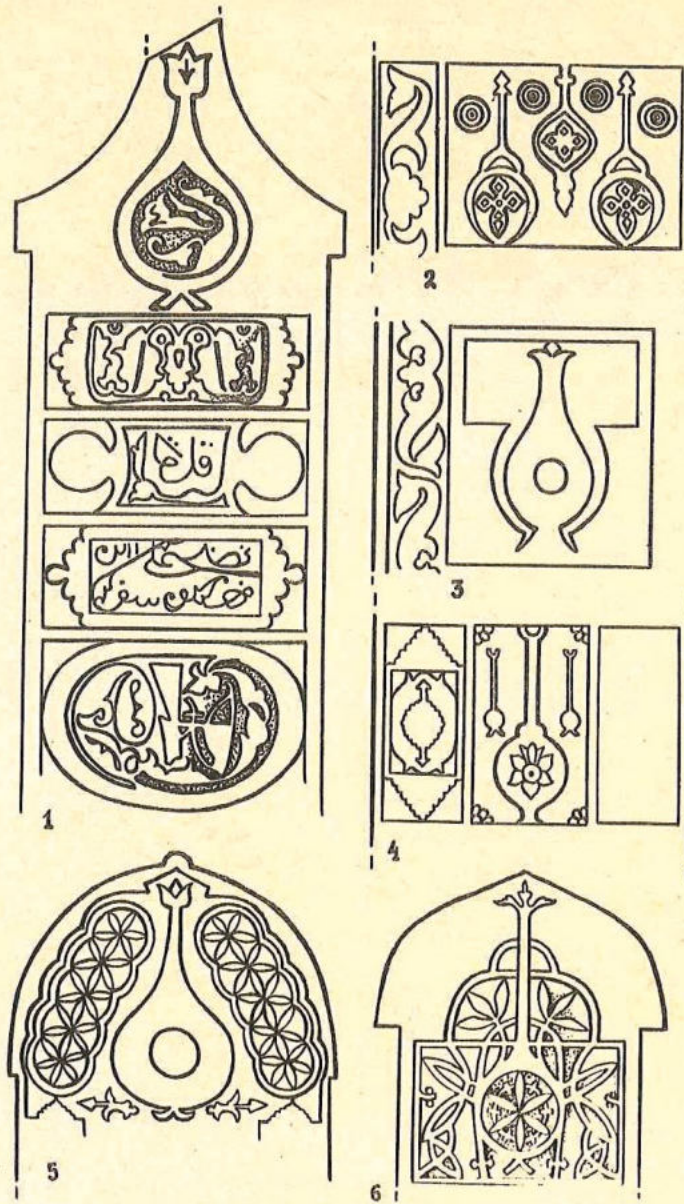


3

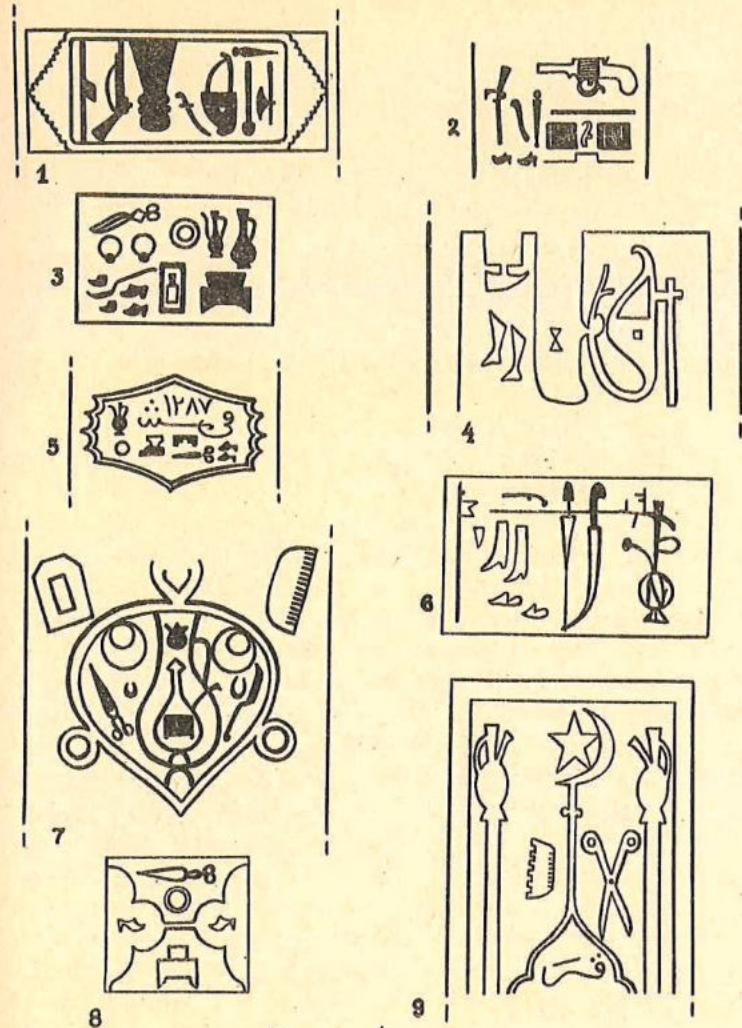


5

Рис. 2



*Puc. 3*



*Puc. 4*



М.Б.Мясина

ТКАНИ ТАДЖИКИСТАНА И УЗБЕКИСТАНА  
В СОБРАНИИ ГМИНВ

Народы Таджикистана и Узбекистана являются наследниками высокой и древней культуры. Общие исторические судьбы и тесное соприкосновение на протяжении многих веков способствовали их взаимному культурному обогащению и созданию близкого по формам, чрезвычайно богатого декоративного искусства. Художественная вышивка и узорное ткачество бесспорно относятся к наиболее ярким и своеобразным его проявлениям. Средняя Азия еще в древности славилась производством художественного текстиля. Об этом имеются сведения в Авесте, в описаниях походов Александра Македонского, у римских и китайских авторов. Особенно ценные данные о превосходных тканях производившихся в Мерве, Бухаре, Самарканде и других торгово-ремесленных центрах Средней Азии встречаются у средневековых арабских историков Истахри, Ибн Хаукаля, Наршахи и др. Красочными описаниями великолепных тканей средневекового Самарканда изобилуют страницы дневника Руби Гонзалеса де Клавихо, испанского посла, прибывшего ко двору Тимура в 1403 г. Немало интересных сведений сообщают также европейские и русские путешественники позднейшего времени, XVIII-XIX вв. Безжалостное время унесло почти все создания ткацкого искусства древности и средневековья. Судить о них сейчас возможно лишь по немногочисленным образцам согдийских шелков, счастливо найденных археологами, росписям Топрак-кала (III в. н.э.), Балалык Тепе, (V в. н.э.) Пянджикента, Варахши (VII-VIII вв.), средневековым миниатюрам и описаниям очевидцев.

Возраст тканей, встречающихся сейчас у населения или хранящихся в многочисленных музейных коллекциях нашей страны и за рубежом редко превышает 100 лет. В основном это - изделия XIX-XX вв. Более ранние, конца XVIII- начала XIX века, образцы средневекового художественного текстиля уникальны. Они являются сейчас гордостью музейных коллекций. К сожалению, узбекские и таджикские ткани совсем недавно были почти неизвестны не только художникам, но и специалистам. Систематическое, планомерное изучение художественного текстиля, как и других видов декоративного искусства Узбекистана и Таджикистана, началось только в советское время. Предшествующие эпохи были временем накопления материала и его первичной классификации. В трудах советских ученых О.А.Сухаревой, А.К.Писарчик, М.А.Бижановой, М.Пещеровой, Р.Рассудовой, С.Махкамой, А.Н.Тарасова и Г.Л.Чепелевецкой впервые воссоздавалась история развития тканей и вышивок, затрагивались вопросы их технологических особенностей и художественной специфики. Большое значение для научного изучения художественного текстиля Узбекистана и Таджикистана имело создание коллекций в ряде центральных, республиканских и краеведческих музеев нашей страны. Лучшие и наиболее обширные из них образовались в Государственном музее искусства Узбекской ССР в Ташкенте, в Республиканском музее истории культуры и искусства Узбекской ССР в Самарканде, в музее этнографии народов СССР в Ленинграде, в Государственном Эрмитаже.

Коллекция шелковых и полшелковых тканей и бархатов Таджикистана и Узбекистана в Государственном музее искусства народов Востока только складывается. Ее даже нельзя назвать коллекцией в строго научном смысле этого слова. В настоящее время в ней насчитывается всего 41 экспонат. Самые древние из известных сейчас среднеазиатских тканей - согдийские ткани VII-VIII веков в ней совершенно не представлены. В коллекции ГМИНВ хранятся только образцы ткачества позднего времени, XIX-XX веков. Тем не менее, она представляет определенную эстетическую и научно-познавательную ценность. В ней имеются отдельные виды шелковых и полшелковых тканей наиболее известных шелкоткацких центров Узбекистана и Таджикистана. Образцы тканей собрания ГМИНВ достаточно типичны

по своим узорам и технологическим свойствам. Уникальных, редких тканей в коллекции ГМИНВ очень мало. Научная классификация произведений этой небольшой коллекции представляет большую сложность.

Основная часть тканей коллекции приобреталась по случаю из частных собраний. Меньшая часть была передана из других музеев, например, Государственного музея искусств Узбекской ССР в 1958 году, из историко-краеведческого музея Таджикской ССР в 1949 году и музея города Ялты. Ткани поступившие из музеев Средней Азии, к счастью, имеют аннотации, так как многие из них приобретались на местах непосредственного изготовления в 1930-е годы. Атрибуция и датировка всех прочих тканей проблематична. Как уже говорилось, систематическое научное изучение среднеазиатского ткачества началось только после революции в 30-е годы нашего века.

В то время точных, бесспорных научных данных, позволявших бы определять и выделять ткани различных шелкоткацких центров и районов Узбекистана и Таджикистана XIX века фактически не было. Поэтому обширные и ценные коллекции шелков и полшелков Средней Азии XIX-XX вв. хранящиеся в Государственном музее этнографии народов СССР, Государственном Эрмитаже и в многочисленных музеях Узбекистана и Таджикистана до сих пор остаются почти не классифицированными, не говоря уже о том, что научных каталогов тканей Средней Азии нет ни в одном музее нашей страны и за ее пределами. Несколько лучше изучено ткачество советского периода, и как ни странно - согдийского. В наши дни исследованием среднеазиатского шелкоткачества различных периодов занимаются А.М.Беленицкий, И.Б.Бентович, А.А.Иерусалимский, А.М.Миронов, Н.Х.Уразов, О.А.Сухарева, С.Махкамова. (В своих исследованиях они опираются на данные археологии, описания историков и предшественников). Благодаря их работам сейчас уже можно представить, правда пока еще в общих чертах, историю среднеазиатского шелкоткачества. При определении места и времени изготовления тканей коллекции ГМИНВ мы пользовались не только непосредственными стилистическими и технологическими сравнениями с тканями из других музеев, но с косвенными данными - описаниями отдельных видов и сортов тканей XIX-XX вв. в работах перечисленных ученых.

Четвертую часть нашей коллекции составляют полшелковые ткани. Этот вид тканей производился особенно широко в течение прошлого века. Существовало два сорта полосатых полшелковых тканей (алоча и бекасаб) и пестрая ткань, так называемого абрового узора (адрас). В основе этих тканей используются плотные нити шелка, а для утка - хлопчатобумажные толстые нити. Поэтому ткани отличаются друг от друга не технологическими свойствами, а характером орнаментации. Узор бекасаба состоял из узких полос, алачи - из широких, а адраса - из расплывчатых пестрых затеков. Техника изготовления этих полшелковых тканей характерна также и для всех шелковых тканей различных районов Узбекистана и Таджикистана. Местные ткачи не применяли жокардовую технику ткачества, дающую полосатый или пестрый узор. Носителем узора при среднеазиатской технике ткачества является основа, а не уток, как в жокардовом ткачестве. Основа делается из настолько высококачественных шелковых нитей и настолько плотной, что уток остается невидимым. Его цвет придает только единую цветовую тональность всей ткани в целом. Эта особенность заметна в чисто шелковых переливающихся тканях. В полшелковых тканях - бекасабах и адрасах бумажный уток обычно бывает более толстым. Благодаря этому на ткани получается характерный поперечный рубчик. Часто эти ткани называют дуруя (по-таджикски - двухсторонние), так как ткуются они на двух ремизах. Чтобы бумажный уток в полшелковых тканях приближался плотней, его при ткачестве смачивают. Узбекские и таджикские ткани обладают особой красотой и фактурностью. Готовые ткани отбивают деревянным молотком. В результате шелковые нити основы расплющиваются и на блестящей переливающейся поверхности ткани получается характерный муаровый узор. В коллекции ГМИНВ имеются четыре бекасаба. Это - куски плотной полшелковой двухсторонней ткани, орнаментированные полосатым узором в процессе снования основы, путем заранее рассчитанного сочетания различно окрашенной шелковой пряжи. Бекасабы были переданы в наш музей в 1958 году из Государственного музея искусств Узбекской ССР как образцы шелкоткачества Ходжента (инв. 4I24/Ш), Маргилана (инв. 4I30/Ш, 4I3I/Ш) и Хивы (инв. № 4I17/Ш). Созданы они были в 1920-1930 годах. С подобной атрибуцией и датировкой нельзя

не согласиться, тем более, что ткани были собраны на местах их непосредственного производства. Их стилистический анализ подтверждает подобную атрибуцию. Для таджикских и узбекских бекасабов ферганской долины 1920-1930 годов были характерны узоры из разнообразных сочетаний нешироких долевых полос фиолетового, изумрудно-зеленого, синего и серебристого цвета. Излюбленными были резковатые холодные тона. Узор подобный узору бекасаба (инв. 4131Ш) нашей коллекции по количеству внесенных в него цветов обычно называют в Маргилане "уч-кашак", т.е. трехцветный. Типичен и даже по своему классичен для тканей Ходжента того времени бекасаб (4124Ш). У себя на родине он именуется "бешкакак" (пятиполосный) или "байрок" (знамя). В данном бекасабе подобный орнаментальный прием проводится последовательно. Технологический анализ наших бекасабов подтверждает их ферганское производство. У всех них - грубые бумажные уточные нити темносинего или черного цвета и ширина 38-39 см. Все это соответствует особенностям шелкоткачества Ферганской долины тех десятилетий. Кусок бекасаба (4117/Ш), созданный в Хиве, имеет характерный для Хорезма 1930-х годов узор в очень узкую полоску, темнофиолетовый уток и блестящую глянцевою поверхность лицевой стороны, достигнутую при помощи особого лощения. (Для этого ткань пропитывают составом из клея и яичного белка).

Помимо бекасабов, в коллекции имеется семь полушелковых адрасов. От бекасабов адрасы отличаются лишь способом орнаментации и окраски. Орнаментация проводится с помощью перевязки основы. Основа предварительно разбивается на 50 равных пучков - либитов, а затем натягивается на деревянную горизонтальную раму. После этого специальный рисовальщик наносил черной краской на основу отметки обозначающие все детали узора. Перевязка основы пучками бумажных нитей делалась в местах, где узор не должен был подвергаться окраске. Крашение горячим способом производилось для всех цветов, кроме синего. Для получения многоцветного узора - основу подвергали многократной окраске. При окраске тканей с абровым узором существовала определенная система и очередность накладывания цвета на цвет. Благодаря ей узоры на абровых тканях имели мягкий, расплывчатый характер и

богатую тональную переливчатость. Орнаментация тканей с помощью перевязки до сих пор известна только в Средней Азии XIX-XX веков. Выделка адраса считается более трудоемкой, чем алачи, бекасаба и абровых шелковых тканей. До конца XIX века адрас очень ценился и считался наиболее богатой тканью. Он даже назывался "подшохи", т.е. падишахский. Семь адрасов нашей коллекции (инв. 803/Ш, 804/Ш, 1027/Ш, 805/Ш, 2557/Ш, 829/Ш, 1028/Ш) до сих пор не были аннотированы, поскольку поступили из частных коллекций. Место и время их изготовления пока могут быть определены очень приблизительно, с помощью стилистических аналогий и косвенных данных. В прошлом веке адрас вырабатывался во всех шелкоткацких центрах: Бухаре, Самарканде, Маргилане и Ходженте. Но наиболее вероятным местом изготовления адрасов нашей коллекции могут быть Бухара или Ходжент - самые крупные центры этого искусства XIX века. По сведениям О.А.Сухаревой, много лет занимавшейся изучением ремесел Бухары, именно в Бухаре адрас был наиболее популярен в XIX веке. Он производился там в большем количестве и несравненно более высокого качества, чем в Ходженте. Бухарские адрасы были очень плотные и богато орнаментированные. Бухарцы считали эту ткань своей, исконно местной. Возможно, что адрас, как сорт тканей, впервые был выработан в Бухаре. Бухарский адрас вывозился в Хорезм, Туркмению, Самарканд, Ташкентскую кочевую степь, в Синьцзян, Афганистан и юго-восточную Россию. Шесть адрасов нашей коллекции могли быть изготовлены в Бухаре. Их технические качества - плотность и лощение не противоречат такому предположению. Кроме того характер орнаментации 4 адрасов из 7 (инв. 805/Ш, 829/Ш, 803/Ш, 1027/Ш) стилистически достаточно близок Бухарским тканям XIX века. В то же время рисунок и расцветка узоров трех адрасов нашей коллекции близки к ходжентским (804/Ш, 2557/Ш, 1028/Ш).

Вполне возможно, что последующее научное изучение текстиля Средней Азии и накопление научных данных позволят более точно и доказательно локализовать эти образцы адрасов нашей коллекции. Вопрос о времени их изготовления не менее проблематичен. Известно, что адрас в Средней Азии считается старинным сортом ткани. Он вышел из моды в конце

XIX века и с этого времени почти не производился. Поэтому пока только можно утверждать, что все выше перечисленные адресы были созданы в XIX веке. Другой вид среднеазиатских тканей — шелк "шойи" (иногда "шоки"), т.е. шахский, представлен в коллекции ГМИНВ шестью образцами. Основа и уток в этих тканях образованы шелковыми нитями одинаковой величины, отчего они имеют плотную и ровную поверхность. Образцы (4I29/Ш, 4I15/Ш, 4I22/Ш) были переданы в ГМИНВ в 1958 году из Государственного музея искусств Узбекской ССР. Там они были классифицированы как Бухарские шелка XIX-XX вв.

Два образца шелка (4I16/Ш, 4I21/Ш) поступившие из того же музея, были определены как Маргиланские. Время их изготовления — XX век. Подобная аннотация основана на стилистическом и технологическом сходстве этих тканей с точно аннотированными изделиями этих центров<sup>1</sup>, хранящихся в музеях Средней Азии. Для бухарских шелковых тканей конца XIX — начала XX века характерны в основном крупнорепортные, монументальные узоры с геометрическими, либо с геометризованными растительными и предметными мотивами. Все эти стилистические черты свойственны перечисленным (приписываемым Бухаре) шелкам. Стилистически близок этим шелкам и шойи, из которого шито большое покрывало (802/Ш). Это произведение единственное из всех шелковых изделий коллекции ГМИНВ не имеет атрибуции, так как было куплено в 1936 году из частной коллекции. Возможно, оно было изготовлено в Бухаре, но только несколько ранее, скорее всего во второй половине прошлого века. Его узоры более мягких и расплывчатых очертаний. Их орнаментальные мотивы — розетки, женские серьги и т.д. очень близки по характеру трактовки классическим узбекским вышивкам того же времени. Все шелковые ткани коллекции ГМИНВ очень плотные и жесткие. По свидетельству О.А. Сухаревой, бухарские канаусы или (шойи) значительно отличались от шелков других городов своей плотностью. Это был жесткий, немнущийся шелк, почти непроницаемый для воды. Плотность достигалась применением очень частой основы: сквозь каждое отверстие в гребне берда пропускалось до 6-7 нитей. Маргиланские шелка отличались от бухарских и всех прочих большей тонкостью и легкостью. Эти технические качества маргиланских изделий позволяют довольно легко выделять их среди изделий других

центров. Два маргиланских шелковых образца нашей коллекции не составляют исключения. Помимо шелка "шойи" в коллекции ГМИНВ имеется еще два образца шелковой ткани "хан-атлас". Ткань (3362/Ш) поступила в наш музей из Историко-краеведческого музея Таджикской ССР. О ней известно только, что она была создана в 1930-х гг. в Таджикистане. В каком именно шелкоткацком центре, сейчас определить затруднительно. Можно только предположить, что где-то в Ферганской долине, так как высококачественные хан-атласы в большом количестве начали изготавливать в 1920-1930 годы именно там. Другая хан-атласная ткань (П56/Ш), тоже не аннотированная, поступила в музей с выставки кустарной промышленности Средней Азии 1918-1920 гг. Как и первая ткань, она, вероятно, происходит из какого-нибудь центра Ферганской долины. Интересный образец среднеазиатского ткачества представляет собой кусок полшелковой односторонней атласной ткани "якруя" (II57/Ш). По-видимому ткань была создана в начале XX века в Бухаре. Ее крупнорепортный узор из двух огромных овальных розеток и стилизованных женских украшений близок узору бухарских шелковых изделий конца XIX — начала XX века. Ткань тонкая, плотная, благодаря бумажному утку. Шелковые нити сообщают ей переливчатость, усиливающуюся лощением. В Ферганской долине выпускали, в основном, шелковые хан-атласы. Полушелковые атласы выпускались, правда, в небольшом количестве в Бухаре<sup>2</sup>. Эти данные в какой-то степени подкрепляют версию о бухарском производстве нашей ткани. Атрибуция и датировка шести образцов двухсторонних шелковых тканей "хисори" из коллекции ГМИНВ не представляет трудностей. Своё название они получили по месту производства в таджикском селении Гиссар. Среди шелковых тканей других районов их выделяет особая, только им присущая фактурность. На поверхности тканей "хисори" выделяются продольные и поперечные рубчики. Эти плотные и грубые ткани шли в основном на верхние мужские халаты. Их фактурность получалась из-за толстых и грубых нитей утка и основы. Орнаментация гиссарских тканей проста. Все шесть образцов "хисори" (4I18/Ш, 4I19/Ш, 4I23/Ш, 4I25/Ш, 4I26/Ш, 4I27/Ш, 4I28/Ш) были переданы из музея искусств Узбекской ССР. Они датированы 1920-1930 годами. Их орнаментация выдержана в тради-

циях тех лет. И, наконец, в музее имеется три образца (799/Ш, 2556/Ш, 3246/Ш) бархата "бахмаль". Из мемуаров Бабуря известно, что в XV-XVI веках в Самарканде производили великолепный гладкий бархат прекрасного малинового цвета. В XIX-XX веках бархат умели делать только в Бухаре. Он несомненно имел местное, среднеазиатское происхождение. Сложность техники и традиционность изготовления бархата свидетельствуют о древности среднеазиатского ткачества. Бархат изготовлялся в Бухаре XIX-XX веков в основном с пестрым абровым узором. Образцы "бахмаля" коллекции ГМИИВ ornamentированы таким образом и датируются XIX-XX веками. Техника изготовления бархата очень сложна. Бархаты создавались двух сортов: с шелковым и бумажным утком. Основа была двухрядная. Одна - шелковая, ornamentированная абровым узором с помощью перевязки для ворса. Другая одноцветная, из некрученого шелка или бумаги - держащая уток. Шелковая основа перерезалась для получения ворса бритвой. Она поднималась как ворс и закреплялась плотно прибиваемым утком. Образцы "бахмаля" из коллекции ГМИИВ - полностью шелковые.

И так, как мы видим, изучение коллекции еще не вполне закончено, так как не все ткани определены и датированы. Степень изученности этого вида народного искусства в данное время позволяет пока только предположить, где и когда была изготовлена та или иная ткань.

По мере накопления научных знаний возможны как атрибуция еще не классифицированных или вновь поступивших экземпляров тканей, так и переприписания ныне определенных произведений.

<sup>1</sup> С.Махкамова. Узбекские абровые ткани. Ташкент, 1963, табл. УШ, узоры бухарских абровых тканей, табл. ХУІ-ХУШ, узоры маргиланских абровых тканей.

<sup>2</sup> О.А.Сухарева. Позднефеодальный город Бухара. Ташкент, 1958.

Н.И.Ожегова

#### НАСТЕННЫЕ РОСПИСИ УПАЛИТЕЙНА

Росписи Упалитейна-зала для проведения религиозных церемоний относятся ко второй половине ХУП века. Эта эпоха характеризовалась относительным спокойствием, особенно ярко ощущаемым по контрасту с предшествующим бурным временем правления короля Баиннаунга, большую часть жизни находившегося в военных походах, объединившего всю страну, подчинив шанов, араканцев и монов, присоединившего к Бирме, правда на короткий срок, Сиам и индийское княжество Манипур <sup>1</sup>.

Во второй половине ХУП века после ликвидации основных очагов прошлых военных столкновений все внимание было обращено на укрепление государственного порядка, на создание прочной административной системы и прежде всего на уточнение и упорядочение деятельности двух королевских институтов - Тайного Совета короля и Верховного Суда.

Почти полное прекращение войн, укрепление государственности, нормализация всех сторон жизни страны стимулировали подъем национальной культуры, изобразительных искусств и архитектуры.

Конец ХУП века и начало ХУШ в. ознаменованы внезапным и блистательным расцветом литературы, причем литературы светской, отказавшейся от религиозной тематики, в которой преобладали беллетристические произведения, отличавшиеся ясным утонченным совершенным художественным стилем, или стихотворные поэмы с развитым сюжетом, яркой эмоциональностью и обилием лирических отступлений <sup>2</sup>.

Подобный же процесс постепенной секуляризации мы наблюдаем и в изобразительном искусстве Бирмы этого времени, особенно в настенной живописи, украшавшей храмы, монастыри и залы для проведения религиозных церемоний.

Художественный стиль этих росписей становится значительно более декоративным, узорчатым, праздничным. В трактовке буддийских сюжетов появляются многочисленные детали жизненных наблюдений. На стенах храмов и монастырей этого времени можно встретить изображения повседневных жанровых сцен: гончаров за работой, выступления танцевальных трупп в сопровождении целых оркестров, женщин за туалетом, людей, идущих к реке или переплывающих реку на лодке и т.д. с большим вниманием и любовью к деталям и неторопливому рассказу выполненных неизвестными художниками.

К сожалению, произведений декоративной и монументальной живописи рассматриваемой эпохи известно очень немного, так как в то время наиболее распространенным типом культовой постройки был не храм, а ступа-сооружение, не имеющее внутреннего пространства.

Находящиеся в распоряжении современных ученых памятники настенных росписей ХУП века расположены в центральной сухой зоне Бирмы, в городах, находящихся около Авы — бывшей в то время столицей и в Пагане, который, в отличие от всемирно известного Ангкора в Камбодже, никогда не был занят и, потеряв свое политическое влияние в качестве столицы бирманского государства, сохранил на протяжении всей истории страны значение великой и всеми почитаемой родины бирманской национальной культуры, государственности и религии.

Упалитейн находится в Пагане. Это уникальное по своим формам архитектурное сооружение было построено в XIII веке. Оно представляет собой единственный, дошедший до нас образец зала для религиозных церемоний Паганского периода и отличается строгими уравновешенными пропорциями, красотой сочного пламенеющего орнамента, изяществом всего своего внешнего облика. Росписи же его датируются концом ХУП века — временем, когда был произведен ремонт этого здания.

Росписи посвящены легендарным событиям жизни 28 последних будд. Согласно буддийским представлениям Хиньяна

канона будд было бесконечное множество. Однако последние будды указываются в литературных источниках на языке Пали совершенно конкретно. Они имеют собственные имена, точные названия деревьев, сидя под которыми они достигли Бодхи — просвещения, и свои собственные легендарные краткие биографии с идентичными основными событиями. Расходятся буддийские тексты Хиньяна канона чаще всего в количестве персонифицированных последних будд. Одни упоминают 7 последних будд и приводят описания их жизни, другие — 25. В Бирме же чаще всего и в надписях на стенах паганских храмов, и в настенных росписях, и на votивных таблицах приводятся имена, биографические сведения или изображения 28 последних будд, что соответствует данным одного из ранних и значительно менее известного буддийского текста, называемого "Сотатхакиратх" и приписываемого цейлонскому монаху — Кула Буддхагосе<sup>3</sup>.

Эта традиция изображения 28 последних будд, восходящая ко времени Паганского королевства, оказалась в Бирме очень живучей. На протяжении всей истории бирманского изобразительного искусства мы встречаемся с этими сюжетами и в настенных росписях, и в скульптуре, и на votивных таблицах. И в наши дни создаются изображения 28 последних будд на стенах храмов и в скульптуре, в Бирме существуют монастыри, храмы и ступы, носящие название 28 будд.

Чрезвычайно интересный пример трактовки этого широко распространенного в Бирме сюжета представляют росписи Упалитейна. Они покрывают пестрым ковром все стены и свод этого пронизанного ярким светом, наполненного воздухом сравнительно небольшого зала.

Три горизонтальные ленты сюжетных изображений идут по всему периметру стен прямоугольного в плане помещения. Приблизительно на расстоянии 90 см от пола расположены два орнаментальных ряда, состоящих из великолепно стилизованных растительных мотивов — в одном ряду листьев и в другом — цветов лотоса, соединенных гибкими упругими ветками, образующими причудливый сочный орнамент. Эти два ряда составляют как бы введение к поясам сюжетных изображений.

Первая сюжетная полоса представляет собой 28 сцен, обрамленных волнистой линией, как бы имитирующей облака.

В большинстве сцен этого ряда изображен будда в торжественной традиционной позе, фронтально перед зрителем. Перед ним — почтительно склонившиеся монахи, его ученики, с молитвенно сложенными руками. В некоторых сценах этого пояса будда возлежит на троне, возвышаясь надо всеми, а перед ним в молитвенных позах его ученики.

Это — 28 будд, достигших бодхи-просвещения, будды-монахи, проповедующие свое учение и окруженные последователями.

Все композиции даны на фоне архитектуры с многоярусными крышами, всего вероятнее, это — изображения современных художнику монастырских построек.

Средний — самый красочный, яркий, самый насыщенный действием пояс. Он изображает в различных вариантах одну и ту же сцену — уход принца, которому надлежит скоро стать буддой, из дворца и его встречу с Марой, по-бирмански Манхом, злым демоном гордости, коварства, пороков, который старается помешать будущему будде отказаться от радостей земной жизни и ступить на путь поисков истины. Во всех сценах, обрамленных волнистой линией, воспроизводится торжественное шествие 28 принцев, будущих будд. Они изображены на лошадях, слонах, на носилках, окруженные яркой, нарядной толпой Натов-духов, которые, по представлениям бирманцев населяют весь мир, несущих опахала, зонты, факелы. Каждый будущий Будда выделен во всех композициях. Он всегда занимает ключевое положение в любой сцене, являясь и зрительным и смысловым центром изображения.

Перед каждой процессией — злой демон Манх. Он энергичным жестом останавливает шествие, чтобы помешать будущему Будде ступить на истинный путь.

Процессия очень торжественна. Наты, небесные жители, в ярких и красочных одеждах со множеством украшений в высоких нарядных шапках или со сложными высокими прическами. И самый нарядный и торжественный — Манх. Он выделен еще и тем, что один стоит перед процессией, развернут по плоскости, и тем, что его движение — самое энергичное.

Каждая композиция обрамлена волнистой линией, а сверху между сценами — великолепно нарисованные стилизованные гибкие стволы пальм, листья, цветы, выразительные фигуры

животных — оленей и обезьян, или птиц — попугаев и павлинов.

Третий пояс — наиболее торжественный и репрезентативный. На нем изображены 28 будд, сидящих под условно изображенными деревьями в обществе их почтительно склонившихся четырех учеников. У будд канонические позы. Деревья сзади них превращены в сложный искусный орнамент. Красный фон, на котором даны все изображения, также записан стилизованным цветочным узором. Даже ученики будд с их изящным наклоном фигур читаются как детали симметричной, легкой и красивой орнаментальной композиции.

Между каждым сюжетным поясом — небольшая светло-коричневая лента, на которой помещены подписи, объясняющие содержание сцен.

Выше сюжетных рядов идут пять полос геометрического и растительного орнамента, а затем своды потолка, расписанные сложным узором, конструктивную основу которого составляют энергичные крупные четкие ленты геометрической плетенки.

Роспись выполнена минеральными красками по штукатурке, загрунтованной сухой толченой буйволиной кожей, смешанной с вязким соком пальмы. Количество цветов — ограничено, но каждый цвет очень богат по оттенкам: зеленый — от бутылочного до ярко бирюзового, красный от яркой киновари до карминно-коричневого, белый, коричневый, черный, которыми выполнены все контуры, составляют яркую, радостную, несколько пестроватую гамму изображения.

Роспись очень плоскостная. Изображения лишены всякой моделировки света и тени. Средний и верхний сюжетные пояса даны на темно-красном фоне, что еще больше подчеркивает декоративность композиции.

Линии рисунка гибкие, изящные, выразительные подчинены строгому ритму целого изображения, общее движение которого включает в себя даже мелкие элементы каждой сцены.

Ритм линий, ритм цветовых пятен, строгая построенность всех деталей росписи создают великолепный декоративный узор.

В основе композиции всей росписи лежит волнообразное начертание, подчеркнутое обрамлением каждой сцены, а в рит-

ме движений всех действующих лиц найдена удивительная гармония, звучащая как песня.

Ритмическая слаженность достигается и повторами линейных контуров, жестов фигур, ритмическими интервалами между ними.

Особую роль в этих росписях играет декоративное цветовое решение, подчиненное ее линейно-плоскостному строю. Звучная гамма ярких, насыщенных тонов искусно организуется в строгом, точно найденном ритме, образуя нарядную, праздничную, уравновешенную цветовую композицию. Красный, желтый, зеленый цвета создают свой орнаментальный узор, переливающийся многообразными оттенками, рождая ощущение радостной солнечности.

Не менее важным средством художественного выражения в этой росписи является движение. Мастера росписи подчиняют множество поз и жестов не только передаче рассказа, но и самой ритмической организации поверхности стен. Движение развивается слева направо, как в отдельной композиции, так и в целом поясе росписи. Оно увлекает за собой глаз зрителя, как бы заставляя его обозреть все стены интерьера.

Вся плоскость изображения покрыта росписью. Художник не любит пустых мест. Там, где нет действующих лиц — стилизованные узоры, листья и целые растения. Они образуют сплошной необычайно декоративный узорный ковер, утверждая плоскость стены.

Все компоненты композиции богато орнаментированы. Можно только восхищаться неисощимостью фантазии художника, сумевшего найти такое разнообразие мотивов орнамента, украшающего одежды будущих будд, натов, придворных. Даже окладки кожи слона, края его ушей на сценах среднего пояса превратились в ритмичный и строгий узор. Факелы в руках у натов изображены в этой росписи как цветы, разной формы, размера, рисунка, но всегда имеющие изящные, гибкие и выразительные очертания.

Очень характерны в этой росписи изображения людей и натов. Их лица совершенно лишены индивидуальности, даны в трехчетвертном повороте с бесстрастными дежурными улыбками, зато подчеркнута выразительно воспроизведены их позы и жесты.

Художник отлично владеет стилизацией. Вся сложная многофигурная роспись Упалитейна одновременно представляет собой яркий декоративный узор.

Декоративная условность сюжетных композиций, нарядность и праздничность колорита являются наиболее характерными особенностями росписи Упалитейна, в которой господствует всепоглощающее чувство ритма, объединяющее все элементы отдельных композиций в общую легкую причудливую мелодию горизонтальных поясов, а всю роспись в единый, изящный многоголосый хор, увлекающий своим радостным безмятежным ликованием.

В этой яркости цвета, узорности и праздничности композиций гораздо больше светского жизнеутверждающего мироощущения, чем в росписях храмов XII и XIII веков. Они изобилуют жизненными деталями. В изображении костюмов, предметов быта, в соотношении и взаимодействии действующих лиц отдельных сцен мы можем ярко почувствовать стремление безвестного мастера передать свои жизненные наблюдения. И в этом проявляются общие тенденции развития бирманской культуры того времени.

И сквозь пыль веков и мистическую шелуху религиозных идей мы познаем в подобных произведениях жизнь людей далекого прошлого, их мечты и представления о счастье, нравственные и социальные идеалы, узнаем облик людей того времени — их одежды, прически, украшения, реальные формы архитектурных сооружений, предметов быта и т.д.

Эти произведения искусства становятся для нас драгоценными документами, в которых запечатлена жизнь прошлых цивилизаций. И это — другой, не менее важный для нас аспект непреходящей ценности произведений искусства отдаленных времен.

<sup>1</sup> Maung Htin Aung. A History of Burma. New York and London, 1969. pp. 146-147.

<sup>2</sup> Там же, pp. 151-152.

<sup>3</sup> Ba Shin, Lokahteikpan. Burma, 1962, pp. 158-160.



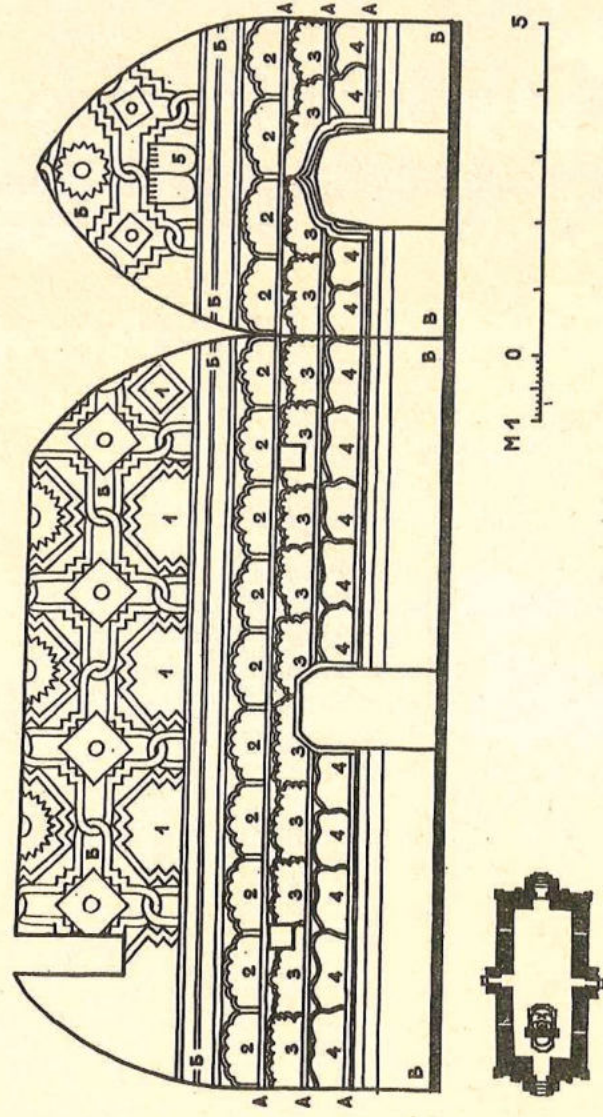


Рис. 1. БИРМА. ПАГАН. УПАЛИТЕЙН. Схема росписей.

А - надписи. Б, В - орнаментальные росписи свода и цоколя.

1 - изображения нагов. 2, 3, 4 - сцены верхнего, среднего и нижнего сметных поясов. 5 - изображение ступней будды.

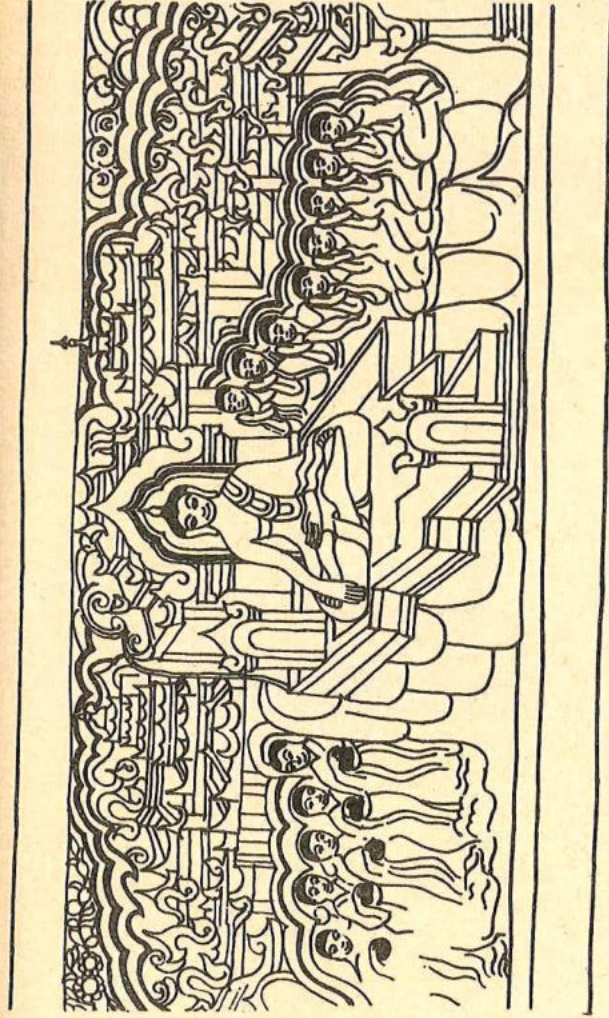


Рис. 2. УПАЛИТЕЙН. Стена нижнего сметного пояса росписей северной стены.



Рис. 3. УПЛИТЕИН. Стена среднего сжатого пояса росписей северной стены.

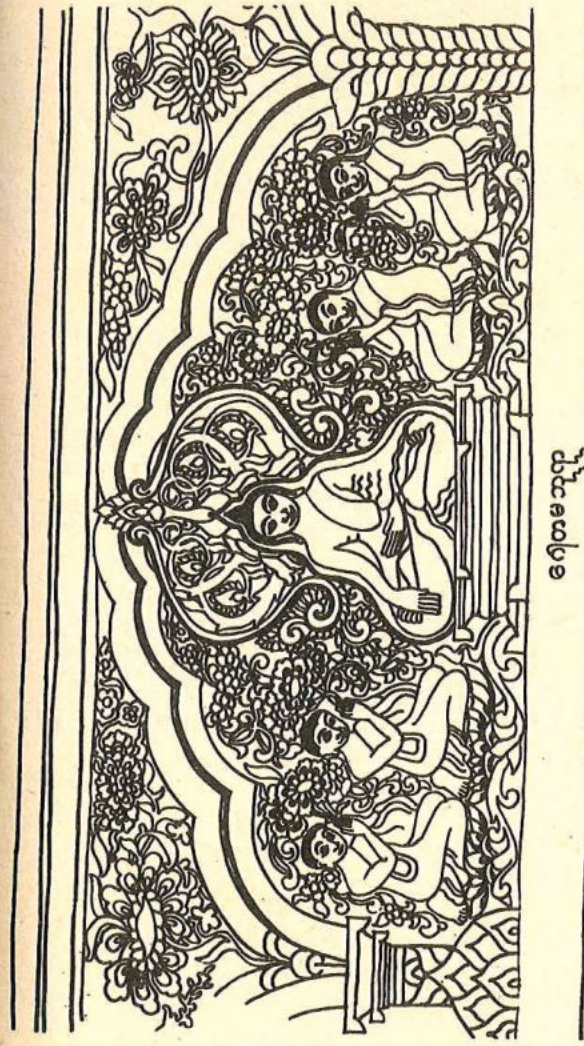


Рис. 4. УПЛИТЕИН. Стена верхнего сжатого пояса росписей западной стены.

Т. В. Сергеева

К ВОПРОСУ О МЕСТЕ ИЗГОТОВЛЕНИЯ РИТОНОВ,  
НАЙДЕННЫХ НА ГОРОДИЩЕ СТАРАЯ НИСА

Во время раскопок парфянского городища Старая Ниса в 1948 году, проводившихся Южно-Туркменской археологической комплексной экспедицией под руководством профессора М. Е. Массона, в помещении № XI так называемого "Квадратного дома" было найдено большое количество предметов из слоновой кости. Основную часть их составляли сосуды разнообразной формы, относящиеся к особой группе фигурных сосудов, известных под общим названием - ритоны<sup>1</sup>. Широкое горло большинства их украшал карниз со скульптурными головками людей, чередующихся с миндалевидными глазками, овами и венчиками цветов. Ниже проходил скульптурный фриз, на котором были представлены божества, сцены празднеств и мистерий. Ритоны в узкой своей части заканчивались скульптурными изображениями фантастических животных - протом - в виде львогрифонов, крылатых зебувидных быков с головками людей, кентавров и т. д. Сложный скульптурный декор сосудов дополнялся раскраской и инкрустацией из драгоценных металлов, камней, цветного стекла и пасты. Отличительной особенностью ритонов, в том числе и нисийских было то, что они имели одно или несколько отверстий в нижней узкой своей части, через которое вытекала жидкость, налитая в ритон.

Эти сосуды в древности служили, в основном, для обрядовых действий. В период эллинизма их применение было регламентировано менее строго. Пили из ритонов, держа их в вытянутой руке над головой так, чтобы струя из капельницы

попадала в рот.

Подобные сосуды были широко распространены в различных странах Европы и Азии в древний и эллинистический периоды<sup>2</sup>.

Находка Нисийских ритонов, которых насчитывалось более 80, вызвала большой интерес, обусловленный высоким мастерством их исполнения и оформления, загадочностью сюжетов скульптурных изображений и, наконец, открытием сразу такого большого количества ритонов подобного типа, в то время как до 1948 года их насчитывалось всего несколько штук<sup>3</sup>.

При знакомстве с ритонами из Нисы встают вопросы о месте и времени их изготовления.

Хотя ритоны были найдены в здании предполагаемой сокровищницы Старших Аршакидов, это не может являться безусловным доказательством их парфянского происхождения. В камерах "Квадратного дома" были обнаружены фрагменты алебастрового египетского сосуда, пластинки из бадахшанского лазурита, большое количество бусии из раковин и целые раковины из Индийского океана<sup>4</sup>.

Нет оснований считать, что Ниса могла быть тем центром, где изготовлялись эти ритоны.

Почти все известные ритоны подобного типа, заканчивающиеся животной протомой происходят из скифских погребений. Однако Р. Гиришман предполагает местом их создания парфянские земли, находившиеся в контактах с кочевниками-скифами. Он считает не доказанным и мало обоснованным мнение об иранском происхождении подобных ритонов<sup>5</sup>. Касаясь вопроса о нисийских ритонах, он высказывается за их греко-бактрийское происхождение<sup>6</sup>. Р. Гиришману возражает Г. А. Кошеленко, замечая, что подобное взаимодействие греческой культуры с культурой местных иноязычных племен наблюдалось в эпоху эллинизма не только в Бактрии. Он допускает возможность влияния на парфянское искусство северо-западных областей Индии, чем и объясняется по его мнению целый ряд странных изображений на ритонах<sup>7</sup>.

М. Е. Массон и Г. А. Пугаченкова высказываются за парфянское происхождение ритонов, признавая необычность ряда изображений, встречающихся на них, и относят это за счет

"существования особой художественной школы в областях парфянского государства" <sup>8</sup>.

К этому вопросу Г.А.Пугаченкова возвращается еще раз в одной из своих последних работ, посвященной вкладу Парфии в формирование художественной школы Гандхары. Автор проводит сравнения скульптуры из Северо-западных районов Индии и ритонов из Старой Нисы, отмечая их стилистическое и иконографическое сходство. На основании этого сделан вывод, что раннее гандхарское искусство "буддийское по тематике, индийское по духу, а в его художественно-образном воплощении нашло отражение влияние восточно-парфянских провинций" <sup>9</sup>. Однако ряд особенностей скульптуры нисийских ритонов позволяет поставить вопрос о влиянии художественных традиций эллинистической Индии на искусство окружающих стран, о формировании особого художественного стиля. При этом надо учитывать, что в период эллинизма выдающиеся памятники греко-римского искусства были широко известны, благодаря обычаю снимать с них слепки, которые по торговым путям расходились по всему свету. Ими пользовались не только для изготовления копий, но и как штудиями, используя их мотивы в росписях, рельефах и так далее <sup>10</sup>. Подобные слепки были известны и в Индии, судя по некоторым находкам <sup>11</sup>.

Что же может указывать на место создания нисийских ритонов?

Прежде всего следует отметить, что материал и техника исполнения ритонов указывает на традиции высоко развитого центра обработки слоновой кости. Известно, что именно Индия была крупнейшим поставщиком ее на весь Восток и Европу, не говоря о близлежащих областях, примыкавших к великому торговому пути, связывавшему Восток и Европу <sup>12</sup>. Античные авторы рассказывают о чудесных сосудах в виде огромных рогов, обладающих чудодейственной силой и их происхождение в силу исторической традиции связывалось с Индией <sup>13</sup>. То, что в Индии были известны подобные сосуды, говорят памятники искусства, на которых они изображены. Это — серебряное блюдо из Пенджаба, на котором представлен мужчина, держащий в левой, поднятой над головой, руке — ритон, украшенный протомой скачущего козла <sup>14</sup>. Подобное

же изображение — фигура, держащая в одной руке мех, а в другой ритон, из которого она пьет, украшает глиняный сосуд из Хотанского оазиса <sup>15</sup>. На каменной пластинке из Гандхары среди участников празднества, один пьет из чаши, а другой из ритона <sup>16</sup>.

Неоднократно указывалось на связь ряда сюжетов скульптуры нисийских ритонов с сюжетами дионисийского круга <sup>17</sup>. Однако в последнее время работами советских археологов установлено необычайно широкое распространение на Ближнем Востоке и в Средней Азии в эпоху эллинизма местных культов, близких дионисийским <sup>18</sup>. В этой связи представляют интерес свидетельства античных авторов о победном шествии Диониса по свету. В этих рассказах большое место уделяется описанию его подвигов в Индии. Вот как говорит об этом Арриан: "Когда Дионис пришел в Индию, он построил города и для этих городов издал законы. Он дал индийцам, как и эллинам, вино и научил их засеивать землю, дав им семена. Дионис впервые впряг быков в плуг, превратив большинство индийцев из кочевников в земледельцев и вооружил их военным оружием. Дионис научил их поклоняться богам как другим, так и самому себе, играя на кимвалах и тимпанах, и научил их сатиrowsкой пляске..." <sup>19</sup>.

Известен особый иконографический тип Диониса, встречающийся в произведениях эллинистического искусства и известный под названием "Диониса Индийского", представленного в виде зрелого бородатого мужа в длинных одеждах с тирсом в руках <sup>20</sup>.

Подобные изображения бородатых мужей мы встречаем во фризах нисийских ритонов с участниками дионисийских процессий, рядом с юношами в венках, сатирами, менадами и т.д.

Ритоны в завершающей своей части украшены скульптурными протомами. Некоторые из них имеют близкие аналогии композитным капителям архитектурных памятников Индии: крылатые львогрифоны, которых принято всецело связывать с иранским искусством ахеменидского времени, встречаются и в искусстве других народов. Одно из самых древних изображений подобного существа помещено на расписной посуде из могильника Нал (I пол. III тыс. до н.э.) в Южном Белуджистане <sup>21</sup>. Особенно много изображений крылатых львогрифонов в

буддийской иконографии Индии. Скифская легенда о грифонах, стерегущих золото, которое у них отнимают аримаспы, связывается с северо-западными районами Индии.

У Ктесия мы находим подробное описание индийских львогрифонов, а Аристотель сообщает их индийское название — "мартирохос", этимологизирующееся как "людоед"<sup>22</sup>.

Следовательно образы и традиции, которые рассматриваются М.Е.Массоном и Г.А.Пугаченковой как присущие исключительно ирано-парфянскому искусству, характерны и для районов северо-западной Индии.

Среди нисийских ритонов одним из самых примечательных является ритон № 66 с сильно укороченным стволом, украшенный вытянутой протомой в виде слона с крупной головой, поднятым вверх закрученным хоботом и раскрытой пастью. Ноги животного выброшены вперед, вся фигура представлена в стремительном прыжке. М.Е.Массон и Г.А.Пугаченкова отметили, что "даже Индия, изощренная в создании различных полиморфных божеств, не придумала такой странной комбинации, как стремительный полет массивного животного". Ритон № 66 ими рассматривается как завезенный из Греко-Бактрии<sup>23</sup>. Среди подобных изображений в памятниках искусства Индии ближе всего к нисийскому ритону рельеф пилястры из Амаравати. Ее база украшена изображением двух крылатых, летящих навстречу друг другу, слонов<sup>24</sup>.

Но возникает вопрос, если ритон № 66 и имеет аналогии в индийском искусстве, не является ли он единичной "заморской" вещью, случайно попавшей в коллекцию парфянских изделий, не имеющих никакого отношения к Индии.

В этой связи следует обратиться к другому ритону. Он имеет длинный горизонтальный патрубок и небольшой вертикально-поднимающийся ствол. Завершающая протома выполнена в виде быка-зебу с человеческими лицом в стремительном прыжке. Этот ритон является переходным к целой группе подобных сосудов<sup>25</sup>. Все протомы ритонов этой группы изображают зебувидных быков с человеческими лицами, головы которых украшают короткие толстые рожки.

Важно отметить характерную деталь этого изображения — округлой формы горб — то-есть создание образа фантастического существа, наделенного вполне определенными чертами.

Родиной зебувидных быков считается Индия, хотя они были известны в Афганистане, Иране, на юге Средней Азии. Индийские зебу отличались двумя характерными особенностями: небольшим округлым горбом и очень короткими рогами<sup>26</sup>. Эти признаки прослеживаются во всех изображениях человекобыков нисийских ритонов. Их изображения встречаются в искусстве Индии с глубокой древности. Образ зебу один из самых многочисленных на печатях из Мохенджо-Даро<sup>27</sup>. Широко известны подобные изображения и в более позднее время: пара зебувидных быков с человеческими лицами изображены на одном из рельефов ворот большой ступы в Санчи<sup>28</sup>.

Другую группу представляют ритоны, завершающиеся протомой в виде крылатого кентавра, несущего на плече женщину, обнимающую его за шею<sup>29</sup>. На первый взгляд перед нами хорошо знакомый сюжет из античной мифологии — похищение лалифидянки кентавром. Но данному сюжету не соответствует характер изображения: не сцена борьбы и насилия, а изображение женщины доверчиво прильнувшей к голове крылатого кентавра; оба они как бы находятся в состоянии глубокой внутренней сосредоточенности. Голова кентавра с низко срезанным лбом, коротко остриженными на лбу волосами, небольшим прямым носом, напряженным взглядом широко открытых глаз имеет ближайшие аналогии с головой вакхического персонажа, изображенного на серебряном медальоне из Таксилы<sup>30</sup>. Порицает не только общее сходство лиц, прически, выстрижки усов и бороды, но прежде всего общая моделировка лица с сильно выступающими скулами. Тожественно и изображение широко открытых глаз с припухшими веками, моделировка глазного яблока с углубленным зрачком; изгибающаяся на подобии лука линия сильно выступающих надбровных дуг. Резкий контраст света и тени, использованный мастером для передачи определенной эмоциональной характеристики образа. Стилистическая близость изображения кентавра из Нисы и гандхарской скульптуры не может быть простым совпадением. Но сколь типичными являются для искусства Востока, и Индии в частности, подобные изображения, пришедшие с Запада? Как показали исследования в этой области, в Греции мифы о кентаврах складываются в VI в. до н.э., а первые изображения появляются еще позднее. Образы кентавров совершенно не извест-

ны и крито-микенскому миру. Древнейшие их изображения были найдены в Вавилонии<sup>31</sup>. Изображения кентавров мы встречаем и в искусстве Индии: рельеф из Матхуры<sup>32</sup>; скульптурная капитель из Бхаджа в виде двух полулежащих кентавров<sup>33</sup>.

Можно обратиться к двум другим ритонам из Нисы, отличительной особенностью которых является протомы, изображающая молодую женщину с сосудом в руках, из которого вытекает напиток (ритон № II и № 32). Она изображена обнаженной, лишь круглые браслеты украшают предплечья, да ленты перевязи, завязанные узлом в центре груди и спины. Нижняя часть ее тела плавно переходит в побег растения, листья которого касаются бедер женщины.

М.Е.Массон и Г.А.Пугаченкова склонны видеть в этой скульптуре "Афродиту в ее ранне-парфянской местной ипостаси"<sup>34</sup>. Для решения вопроса о возможном прототипе "нисийской богини" интересным представляется рассказ Лукиана из Самосаты, в котором он повествует о чудесах Индии: "...мы натолкнулись на удивительный род виноградных лоз: начиная от земли, ствол был свеж и толст, выше же он превращался в женщину..., из концов пальцев у них вырастали ветки, сплошь увешанные гроздьями. Кого они целовали, тот сразу пьянел и становился безумным"<sup>35</sup>. Фантастические существа из рассказа греческого писателя напоминают описания и изображения киннара — легендарных небесных музыкантов индийского эпоса. Для них не было разработано единого канона изображения, так как вид и характер их в источниках описывался по-разному. Одним из вариантов их иконографии являлось представление киннара в виде получеловека с поясом из листьев, у которых вместо ног — листья<sup>36</sup>.

Приведенные примеры позволяют предположить, что мастера нисийских ритонов испытали сильное влияние традиций индийской культуры. Подобное явление могло иметь место на территории северо-западных районов Индии в конце I в. до н.э. — I в. н.э. Это — чрезвычайно важный момент в установлении точной датировки нисийских ритонов. Но в гандхарских памятниках этого времени почти не применялись некоторые технические приемы, которые использовались в оформлении ритонов. Это заставляет предположить временем их изготовления не II в. до н.э., а более позднее примерно I в. н.э.

Но для доказательства этого требуется тщательное изучение археологического материала и памятников искусства Гандхары и прилегающих к ней районов.

<sup>1</sup> Описание ритонов и их находки см.: ТЮТАКЭ, т. IY, 1959; М.Е.Массон, Г.А.Пугаченкова. Парфянский ритон Нисы. Из культурного наследия туркменского народа. Альбом иллюстраций. М., 1956.

<sup>2</sup> Библиография по данному вопросу изложена в кн.: В. Svoboda, D. Concev. Neue Denkmäler antiker Toreutik. Прага, 1956, с. 14.

<sup>3</sup> К.В.Тревер. Памятники Греко-Бактрийского искусства. М.-Л., 1940, стр. 106.

<sup>4</sup> М.Е.Массон. Народы и области южной части Туркменистана в составе Парфянского государства, — ТЮТАКЭ, т. Y, 1955, стр. 36; Он же. Новые археологические данные по истории рабовладельческого общества на территории Южного Туркменистана, — ВДИ, 1958, № I, стр. 150-151.

<sup>5</sup> R. Ghirshman. Notes Iraniennes XI. Le Rhyton en Iran, — "Artibus Asiae", vol. XXX/1, 1962, p. 76.

<sup>6</sup> R. Ghirshman. Persian art. The Parthian and Sassanian Dynasties. New York, 1962, p. 36.

<sup>7</sup> Г.А.Комеленко. Культура Парфии. М., 1966, стр. 40-41.

<sup>8</sup> ТЮТАКЭ, т. IY, стр. 254.

<sup>9</sup> Г.А.Пугаченкова. Бактрийский и парфянский вклад в формирование гандхарской школы, — "Искусство Индии", М., 1969, стр. 74.

<sup>10</sup> G. M. A. Richter. Ancient plaster casts of greek metalwork, — "American Journal of Archaeology", 1958, pp. 369, 377.

<sup>11</sup> Р. Гиршман. Раскопки французской делегации в Беграме, — КСИИМК, вып. XIII, 1946.

<sup>12</sup> Х.А.Кинк. Слоновая кость в древнем Египте, — ВДИ, 1962, № 3, стр. 134-140; М.Я.Калинович. Природа и быт в древнеиндийской драме, — "Избранные труды русских индоло-

- гов-филологов", М., 1962, стр. 176; M.W. Wheeler, *Early India*. New York, 1959, p. 241.
- 13 Клавдий Элиан. О животных, - ВДИ, 1948, I 2, стр. 224; К.В.Трезвер, *ук.соч.*, стр. 107.
- 14 O.M. Dalton. *The Treasure of the Oxus*. London, 1926, pp. 58-59, 204; tabl. XXXIII.
- 15 A. Stein. *Innermost Asia*. Oxford, 1928, II, vol. I-III, tabl. I.
- 16 С.Ф. и Е.Г. Ольденбург. Гандхарские скульптурные памятники Государственного Эрмитажа, - "Записки коллегии востоковедов", 1930, т.У, табл. П-а.
- 17 ТЮТАКЭ, т. IV, стр. 189-191.
- 18 Г.А. Пугаченкова. Демонические темы в античном искусстве Средней Азии, - "Antiko Akademia Chekago Sentianum Volgarin".
- 19 Античные писатели о древней Индии, - ВДИ, 1940, № 2, стр. 280-281.
- 20 И.Тренчени-Вальденфель. Мифология. М., 1959, иллюстрации б.п.
- 21 В.М. Массон. *Средняя Азия и древний Восток*. М., 1964, стр. 381.
- 22 М.И. Артамонов. Антропоморфные божества в религии скифов, - "Археологический сборник ГЭ", 1961, № 2.
- 23 ТЮТАКЭ, т. IV, стр. 221-222.
- 24 H.G. Franz. *Buddhistische Kunst Indien*, Leipzig, 1965, bild 249.
- 25 ТЮТАКЭ, т. IV, стр. 227-228.
- 26 В. Фусек. Зебу, - "Энциклопедический словарь", издательство Ф.А. Брокгаузъ, И.А. Ефронъ, С.-Петербург, 1894, т. XII, стр. 375.
- 27 J. Marshall. *Mohenjo-Daro and the Indus civilization*. London, 1931, t. I, p. 63, tabl. XIII, 13; В.М. Массон. *Средняя Азия и древний Восток*, стр. 393 и далее.

- 28 A. Grunwedel. *Buddhistische Kunst in Indien*. Berlin-Leipzig, 1921, s. 48, bild. 19.
- 29 ТЮТАКЭ, т. IV, стр. 222-227.
- 30 J. Marshall. *Taxila*. Cambridge, 1951, t. II/tab. 209a, 21/.
- 31 P. Baur. *Centaur in Ancient Art*. Berlin, 1912, pp. 135-138.
- 32 V.A. Smith. *History of Fine Art in India and Ceylon*. London, 1911, p. 83, fig. 49.
- 33 Д. Косамби. *Культура и цивилизация древней Индии*. М., 1968, фото 90.
- 34 ТЮТАКЭ, т. IV, стр. 228-230.
- 35 Лукиан из Самосаты. *Правдивая история*. Избранное. М., 1962, стр. 291.
- 36 A. Cunningham. *The Stupa of Bharhut*. London, 1879, pl. XXXII, 12; A. Foucher. *L'Art Greco-Bouddhique du Gandhara*, t. I, Paris, 1905, fig. 79, 89.

Н. П. Чукина

### БАЛИЙСКАЯ МЕЛКАЯ ПЛАСТИКА В СОБРАНИИ ГМИНВ

Остров Бали занимает особое место в истории индонезийского искусства. Он знаменит не только тем, что до сих пор является своеобразным и почти единственным очагом индуистской культуры, ее маленьким историко-культурным заповедником, но и тем, что как бы воплощает собой творческий гений индонезийского народа.

Резьба по дереву, в частности, изготовление мелкой деревянной пластики является древнейшим видом декоративно-прикладного искусства, в котором жители острова, особенно поселений Мас, Батуан, Убуд, Плиатан, Гельгель, Денпасар, Ньюкунинг и других, достигли подлинного совершенства и своеобразия. Причем все они выполняются мастерами при помощи поразительно примитивных инструментов, полный набор которых состоит приблизительно из 30 предметов. Техника резьбы заключается в постепенном обтесывании кусков дерева с помощью чрезвычайно острых инструментов, не нажимом рук, а легкими ударами молотка. Таким способом достигается тонкость поверхности и полный контроль над материалом, фактура которого отличается очень большой твердостью. Гладкими изделиями делают с помощью пемзы и полируют бамбуком. Характерно, что до 20–30 годов балийские мастера создавали преимущественно образы религиозно-мифологических персонажей; индуистских богов, героев, демонов, а также фантастических существ чисто индонезийского происхождения (ведьмы, Рангды, крылатых львов и т.д.). Все эти образы были подчинены выработанному специфическому канону, в котором народ-

ное искусство сочетало жизнерадостность балийцев с утонченностью классического искусства Явы, которое в свою очередь много впитало от аристократического искусства Индии УП–УШ веков I.

Этот канон проявляется в том, что все персонажи выделены в определенные типы, на основании их моральных качеств и характеров: положительные герои божественного происхождения, благородные герои-воины пылкого воинственного нрава и демоны. Каждой подобной группе героев были свойственны совершенно конкретные черты и признаки, присущие только этому типу персонажей. Эти признаки выражались в определенной иконографии лица, окраске кожи, головном уборе, деталях одежды, украшениях и, наконец, в позе героя, что очень напоминает аналогичную же градацию образов индонезийского театроваянг-пурво<sup>2</sup>.

Старая балийская пластика многоцветна, что составляет одну из самых характернейших ее черт. Яркая, но старомодная окраска подчеркивала роскошь пышного причудливого убранства героев, придавая фигурам жизнерадостность и декоративность. В изысканной окраске героев классической балийской пластики много общего с цветовой гаммой кукол ваянг-пурво и деревянных марионеток ваянг-голек, что указывает на определенное стилистическое единство канонизации религиозно-мистических образов в индонезийском декоративно-прикладном искусстве, которые иконографически почти идентичны образам балийской монументальной пластики.

В 20–30 годы нашего века наметился постепенный отход балийских резчиков от традиционных сюжетных мотивов, хотя классические традиции вплоть до наших дней продолжают питать корни балийского, теперь уже в основе своей профессионального, искусства резьбы по дереву, поскольку все больше и больше крестьян общинников, ввиду огромного спроса на балийскую пластику, порывают с рисоводством, становясь профессионалами. Параллельно с отходом от традиционных сюжетов менялся и стиль балийской резьбы.

Одной из наиболее существенных причин этого было усиление контактов с Европой в первые десятилетия нашего века, когда Бали постепенно превращается в центр туризма со всеми вытекающими отсюда последствиями: появлением изделий



балийских мастеров на мировом рынке и усиленным проникновением на остров разнородных европейских влияний<sup>3</sup>. Это дало искусству новый импульс, число скульпторов стало быстро расти и вышеуказанные центры художественной резьбы стали выпускать огромное число изделий в новом стиле, совершенно отличным как от того, чье влияние участвовало в его формировании, так и от традиционно-балийского<sup>4</sup>. Подобное преобразование разнородных европейских влияний, нахлынувших на Бали, их переводение на балийский язык было возможным только при наличии собственных глубоких и исключительно своеобразных традиций искусства. Новый стиль был очень многообразен и включает несколько скульптурных школ.

В нашем музее хранятся сорок четыре произведения современной балийской пластики. К счастью, маленькое собрание нашего музея отражает основные и наиболее интересные стилистические направления балийских скульптурных школ. И если нам не всегда удается точно определить место изготовления изделия, то принадлежность его к той или иной школе не вызывает сомнения.

К наиболее известным центрам балийской художественной резьбы относится селение Мас, изделия которого отличаются особым изыском, декоративной утонченностью и мастерством. Произведения, выходящие из рук мастеров этой школы можно определить как вариации на тему классических образов, традиционного балийского искусства резьбы. Иногда мелкая пластика, изготовленная в этом селении напоминает марионетки ваянг-пурво некоторой общностью трактовки персонажей, манерой их стилизации, употреблением однозначных атрибутов и аксессуаров<sup>5</sup>. У нас в собрании есть два произведения, относящихся к этой школе. Наибольший интерес представляет скульптурное изображение Вишну, вырезанное из красного дерева "саво"<sup>6</sup>.

Вишну представлен здесь в образе молодого прекрасного воина, спасающего от гибели богиню Луну Деви Ратих, низвергая вниз своей божественной магией огромное драконовидное чудовище. Этот великолепный образец дает представление о том, как мастера школы Мас, отталкиваясь от классических сюжетов и образов, создали свой образ одного из самых любимых и популярных богов Бали. Вишну представлен в сложном

пространственном развороте. Он попирает дракона, поставив ногу на голову чудовища с широко разинутой, огромной, клыкастой пастью. Причем тело дракона крупными извивами мощных колец штопором взвивается своей хвостовой частью так круто вверх, что хвост находится на уровне одной из четырех рук бога. У ног Вишну коленапреклоненная прекрасная богиня, благодарно прильнувшая к божественному герою. Каждая из грациозных рук Вишну как бы ломается в локте, образуя острый угол, что привносит оттенок графичности в пластику этой скульптурной группы, прекрасной своими изысканными линиями. Две верхние руки Вишну, образуя сложный и прихотливый по ритму узор, подняты кверху. В одной из рук цветок лотоса — символ божества, в другой — аркан — традиционное оружие небожителей. Две нижние согнуты в локтях на уровне груди, в одной — метательный диск, а пальцы другой сложены в своеобразном жесте: указательный и средний пальцы вытянуты вперед, а другие сложены в кулак. Это, вместе с удлинненностью пропорций тела божества, угловатостью его движений, стилизацией заостренных черт тонкого, чрезвычайно аристокретичного лица, вызывает в памяти образы классических персонажей теневого театра, в то время как головной убор Вишну почти точно повторяет корону божества в традиционной балийской пластике, известную на Бали под названием "гелунг чанди"<sup>7</sup>. Это — диадема, из-под которой выступает высокая ступообразная башенка, напоминающая балийский храм в миниатюре. За диадемой над ушами Вишну расположено тонко орнаментированное украшение в виде хвоста рыбы "сунтинг-вадеран", принятое как у индуистских богов Бали, так и у героев ваянг-пурво. А сзади голова божества увенчана огромным изображением священной Гаруда. Крылья птицы в профиль смотрятся как большие стреловидные перья, украшающие корону, а пышный хвост Гаруда, возвышаясь над ними, как бы замыкает всю композицию.

Методы и приемы оригинальной стилизации лица Вишну стали уже по-своему классическими для современной балийской резьбы школы Мас и подобных ей направлений, часто встречаются в других произведениях, на аналогичные сюжеты. Разрез глаз удлинненного узкого лица божества с высоко поднятыми, сходящимися на переносице бровями повторяет абрис

глаз божественных персонажей мужского пола традиционной балийской резьбы (с прямой линией верхнего века и круто изломанной линией нижнего <sup>8</sup>. Длинный острый нос с широкими крыльями, рот с выпуклыми губами сложных очертаний и острый, выдвинутый вперед подбородок одинаково характерны как для школы Мас, так и для классической балийской резьбы.

В резьбе этой скульптурной группы, удивительной по своей ювелирной отграненности, нет и намека на холодность и сухость. Великолепны роскошные нагрудные украшения Вишну и Деви Ретих в виде изящных ожерелий, состоящих из пламени-видных извивов крупных листьев. Прекрасно выполнены сложные одеяния божеств, сплошь покрытые растительным узором с драгоценной каймой изысканного рисунка.

Вторая скульптурная группа из Маса, Вишну с Деви Ретих - выполнена из тика, окрашенного под эбеновое дерево <sup>9</sup>. Эта группа значительно меньше по размеру, чем предыдущая. Она уступает первой в мастерстве исполнения, являясь слабой интерпретацией на ту же тему. Группа перегружена деталями, в ней нет элегантно четкости силуэта, присущей лучшим образцам этой школы.

К этой же школе можно отнести и настенное украшение в виде головки девушки, в профиль, в головном уборе богини <sup>10</sup>. Изделие выполнено из черно-коричневого эбенового дерева с красновато-янтарными, просвечивающими прожилками. Лицо поражает своей отточенностью и с точки зрения устоявшихся традиций стилизации, с которыми мы только что познакомились, и с точки зрения техничности исполнения.

Голову "богини" коронует традиционный, напоминающий "гелунг чанди" головной убор в виде тройной диадемы, венчающей лоб, над которой возвышается украшение в виде трехъярусной ажурной башенки. Пышные зашные "сунтинг вадеран" украшены тонкой резьбой. Затылок богини убран четырьмя остроконечными изящно орнаментированными перьями, напоминающими о священной Гаруда. Ювелирная тонкость резьбы напоминает гравировку по драгоценному металлу. Графическая красота линий, силуэта, артистическая виртуозность, проявленная при исполнении убранства головы, находятся в эффектном контрасте с моделировкой лица, нюансы форм которого мягки и гармоничны.

Этот образ, как впрочем и предыдущие, лишен психологической окраски. Идеальная красота однажды найденного типа без конца повторяется разными скульпторами, поскольку у балийцев нет понятия авторской собственности, и однажды удачно найденный метод или прием стилизации может быть неоднократно повторен разными авторами в самых разнообразных вариантах.

Погрудное изображение женщины в виде барельефа из черного дерева. Голова изображена в профиль при фронтальной линии плеч <sup>11</sup>. Стилизация лица та же, но этот образ при всей утонченности и изыске линий - холоден. Пропорции лица и прически в виде круто загибающегося кверху тугого хвоста (хупит-уранг) <sup>12</sup> не гармоничны; слишком тяжел узел волос. Нарочито сложным выглядит и неестественный разворот головы. Здесь вкус изменяет мастеру. Этот полный ложной красоты образ в целом подчеркнуто экзотичен и явно рассчитан на то, чтобы поразить воображение европейского туриста.

Второе направление в мелкой балийской пластике условно можно назвать стилем "гротеск". В некоторых случаях бывает довольно сложно произведения этого направления отличить от работ школы Мас. Однако главной отличительной чертой стиля "гротеск" является то, что скульпторы, работающие в этой манере, по крайней мере формально, уже не отталкиваются от традиционных образов и религиозно-мифологических сюжетов балийской классики, что было характерным для работ предыдущей школы. Скульпторы этого направления создают свои поистине удивительные в своей фантастичности образы. В некоторых из них словно оживают легенды и сказания о могущественных индонезийских чародеях и таинственных, вечно юных волшебницах. Порой в образах, созданных мастерами этого направления, проскальзывает что-то демоническое, будто языческая магия, прославленная в сказках по всему архипелагу, напитала некоторые из них особой силой, придавая их облику нечто от первобытных родовых божков, которыми и в наши дни все еще поклоняются определенные слои жителей Индонезии. Иногда эти загадочные образы поражают экзотической красотой и изыском, а порой и лишены всякого эстетического начала из-за своей чрезмерной "гротескности". В на-

шем собрании есть очень яркие образцы подобного стиля.

Перед нами волнующий скульптурный образ "Жрицы", словно поглощенной приготовлением подношения богам, в виде миниатюрной женщины, как бы склонившейся над невидимым жертвенником. Изображение выполнено в черном дереве с желтовато-коричневыми прожилками <sup>13</sup>. Ноги "жрицы" согнуты в коленях, образуя острый угол. Руки прижаты к груди и держат плод гвоздики, который соединен с ее острым подбородком. В профиль фигура читается как S-образный орнамент, напоминающий классический паранг. Вся фигура выглядит так, словно заката с боков меж двумя невидимыми параллельными плоскостями. Она почти силуэтная. Лицо вытянутое, тонкое, с огромными, выпуклыми, монголоидного разреза глазами, веки которых опущены. На сплюснутом с боков лице особенно выделяется длинный, несколько срезанный к концу нос и резко очерченный рот с сильно выступающей вперед верхней губой. В фигурке сочетается угловатая хрупкость с мягкой женственностью позы. Этот образ очень гармоничен по ритму линий и воплощенному в нем движению. Длинное одеяние, мягко обволакивая фигуру, почти закрывает ступни ног. Голова с плотной массой почти не проработанных волос, увенчана обручем диадемы, с пламевидным узором в центре — (символ магической энергии). По-своему, это очень индивидуальный образ, благодаря остро-характерной стилизации чуть негроидного лица. В этой фигурке есть что-то мистическое. Она напоминает миниатюрные изображения предков, широко распространенные по всему Малайо-Полинезийскому архипелагу.

Не менее привлекательна своей поэтичностью, мягкостью, своеобразной гармонией фигурка коленопреклоненной девушки со сложенными на груди в молитвенном жесте руками <sup>14</sup> из черного дерева с мягко мерцающими желтоватыми прожилками. Укороченная линия ног, согнутых в коленях, создает причудливый контраст с поразительно гибким, сильно удлиненным торсом девушки, плотно задрапированным в каин и нагрудный шарф кембен <sup>15</sup>. В профиль эта фигурка выглядит как упругий, пластичный полуовал, как бы замкнутый меж двух невидимых параллельных плоскостей, поскольку изображение выглядит сильно сплюснутым и рассчитано на профильную точку зрения. В облике этой девушки с плотно прижатыми к телу

тонкими руками, с узким изящным лицом, с высоким взлетом бровей, образующих единую плавную линию со слегка задернутым носом, с полуопущенными веками и острым подбородком есть что-то трогательное и привлекательное. Волосы гладко зачесанные назад и намеченные тонкими мелко рельефными линиями, мягко струятся по спине и плечам, собираясь к концу в пышный узел. Их фактура вносит в работу живописный эффект при сопоставлении с идеально отполированным лицом, формы которого мягко перетекают одна в другую. Венчает голову цветок, что вносит своеобразный изыск в композицию.

Поражает своей фантастичностью образ "Троицы" (розовокрасное дерево "саво") <sup>16</sup>. Это — три соединенные вместе месяцевидные головы, волосы которых как языки пламени, срастаются вместе на уровне глаз, сливаются в один рвущийся вверх факел остро пирамидальных очертаний. Длинные, узкие, вогнутые лица с острыми подбородками одинаково стилизованы. У них эффектные брови, которые как две стрелы упруго отлетают от длинного, прямого носа с причудливыми ноздрями, образуя острый угол и своим энергичным размахом как бы подготавливают стремительный взлет волос. Едва намеченные, полуприкрытые веками глаза кажутся незрячими, что придает этой дуоликой Триаде загадочность и производит странное, мистическое впечатление. Эта скульптурная группа может свободно стоять, если ее поставить на острые подбородки, как на ножки.

Еще более необычное ощущение вызывает скульптурная голова женщины <sup>17</sup>, выполненная из серовато-белого дерева "пангал-буая". Этот образ рассчитан на фронтальное восприятие, поскольку с тыльной стороны голова почти не проработана. Срезанное на уровне линии плеч дерево, образует своеобразный, очень неустойчивый пьедестал. Экзотичность этой гигантской голове придает прическа: волосы собранные в один тяжелый узел, устремленный высоко вверх, затем нисвергаются вниз, образуя петлю и разделяясь на слитые вместе пряди, доходящие до плеча. В самой стилизации лица сильно заметны китайские влияния: высокая прическа, плоскостность лица, брови, вертикально вырастающие из удлиненного сильно сплюснутого носа, необычные глаза с очень раскосым, резко убегющим вверх разрезом и губы, прорисо-

ванные мягкой пластичной линией. Однако в целом этот образ не отличается ни мастерством исполнения, ни интересным замыслом и при своей внешней эффектности выглядит холодным и вычурным.

Аналогична ему "Богиня с лотосом" (дерево — паяггал-буая) <sup>18</sup>. Это один из характернейших образцов этого стиля. Гротескные пропорции в этом экстравагантном образе уже не выглядят пикантным приемом придания оттенка утонченности женской фигурке, а смотрятся как пародия на эффектный прием стилизации. Достаточно сказать, что при общей высоте скульптуры 68,5 см высота самой фигуры без постамента 48 см, а расстояние от талии до верха высокой прически достигает всего 18 см.

Тело богини, стоящей на лотосовом троне, хотя и дано в сложном трех-четвертном развороте, почти лишено объема. Ее гипертрофированные и тонкие руки с цветком лотоса в ладонях, подняты к правому, от зрителя, плечу, ломаясь в локтях под острыми углами. Причудлива и сильно удлинненная талия, которая неестественно сужаясь в середине как бы вырастает из сравнительно широких, но плоских бедер. Это, по существу, карикатурный, болезненный образ, лишенный всякой эстетической значимости.

Исходным моментом, определяющим специфический почерк еще одного направления балийской пластики является реалистический подход к сюжетам, который в некоторых случаях превращается в натурализм. Филигранная обработка дерева, являющаяся важнейшим признаком современного балийского искусства, характеризует и работы мастеров этого стиля, который особенно отличается изящной простотой линий, лаконизмом изобразительного языка. Источниками сюжетов для резчиков этого направления является не индо-балийская мифология, а весь окружающий мир: балийцы в национальных костюмах, сценки из деревенской жизни, танцоры и танцовщицы, музыканты гамелана и т.д.

В собрании нашего музея есть несколько разнообразных работ относящихся к этому направлению, в частности, одна из лучших подобного рода "Крестьянин за работой", дерево саво <sup>19</sup>. Тема труда — одна из любимых и популярных тем современных балийских художников и скульпторов. В этом

произведении мастерски передано напряжение в позе человека, обрабатывающего мотыгой твердую, как камень, землю. Високошее тело старого крестьянина, торчащие кости, отчетливо проступающие сухожилия, резкие морщины переданы скульптором без излишней сухости; тщательная полировка не нивелирует естественных линий тела. Лицо портретно лишь в условном смысле этого слова, поскольку оно отражает лишь определенный тип балийца, однажды найденный, принятый мастерами и неоднократно повторенный ими.

"Голова юноши" <sup>20</sup> — 40–50 годы — из эбенового дерева с просвечивающими красновато-янтарными прожилками, которые способствуют моделировке объема. Безукоризненное знание "тайн" различных пород дерева, врожденное умение подать его с самой выигрышной стороны и использовать с максимальным эффектом для создания задуманного образа, который кажется сам вытекает из формы и фактуры данного куска, является одной из характернейших черт работ балийских народных умельцев. Голова юноши, покрытая платком, завязанным по-индонезийски, и украшенная цветами (возможно это танцовщик) со стилизованным "идеальным" лицом, в определенном смысле слова, может служить эталоном современной мужской красоты балийца: удлиненное скуластое лицо с узким подбородком, с резко очерченными, выпуклыми губами, несколько приплюснутым носом и с широким разлетом тонких бровей над несколько раскосыми, монголоидными глазами. Лицо бесстрастно; отсутствие психологической окраски в лице характерно для балийской скульптуры, выразительность которой в пропорциях, линиях, позе.

Среди изделий балийской мелкой пластики в собрании нашего музея хранятся несколько образцов, которые значительно уступают вышеописанным произведениям. К ним относятся две "Женщины со снопами", обе выполненные из дерева саво и иконографически почти идентичные <sup>21</sup>, а также пятнадцать музыкантов балийского гамелана, также выточенные из дерева саво <sup>22</sup>. Это — безликие ремесленные поделки, возможно повторяющие прошлые художественные шедевры. В них нет, как в лучших произведениях балийской пластики, ощущения, что мастер вложил в свою работу весь свой талант, выдумку, что-то от своей души.

Анималистическое направление школ Ньюкунига или Батуана представлено у нас скульптурной группой "Цапля, креветка и краб"<sup>23</sup> и "Попугаев". Это направление успешно развивается и характеризуется изображением выразительных реалистически исполненных фигур животных. Часто сюжетами служат тантры (народные притчи), пословицы, поговорки, сказки и побасенки. Нередко в произведениях сочетаются тонкая наблюдательность, знание повадок и особенностей каждого животного с прекрасным техническим исполнением. В основе сюжета скульптурной группы "Цапля" лежит народная побасенка о жадной цапле, не желавшей поделиться добытыми креветками с крабом, который отомстил ей, намертво вцепившись своими железными клещами ей в шею. Эта группа, несмотря на сложный пространственный разворот фигур, смотрится как элегантный в своей лаконичности графический узор, который легко читается во всех ракурсах.

"Попугай" из дерева саво<sup>24</sup> интересен тонкой стилизацией, при которой элементы декоративности, сочетаясь с обобщенной проработкой объемов, создают предельно характерный облик птицы, сильной, вольной, чувствующей себя очень уверенно.

Этими направлениями далеко не исчерпываются современные школы балийских резчиков, число которых неуклонно растет. Есть мастера, которые создают работы, имитирующие индонезийские национальные архитектурные святыни<sup>25</sup>. Многие ремесленники изготавливают самые разнообразные предметы домашнего обихода. Чаще всего эти предметы богато орнаментированы традиционным балийским пышным растительным орнаментом<sup>26</sup>. Вырезают на Бали и маски, для драматических представлений *ванг-топент*<sup>27</sup>.

Таким образом, рассматривая коллекцию, можно отметить, что при всей непродолжительности своего существования, искусство деревянной скульптуры уже успело выработать определенные каноны, касающиеся, правда, в большей степени изображений мифологических персонажей и эпизодов. Это особенно заметно в образе Вишну, где эти каноны нашли выражение в ставших уже традиционными для данной темы позах, поворотах, одеждах, атрибутах. Однако эти приемы, безусловно, ни в коей мере не могут сравниться со строгой канонизацией

старого искусства, поскольку в них нет свойственной последнему категорической обязательности и застойности, но тем не менее позволяют говорить об определенной традиционности нового стиля.

- 1 М. Covarrubias. *Island of Bali*. New York, 1956, p. 165-166.
- 2 С.А. Маретина. Современная и традиционная деревянная скульптура балийцев, - в сб. КНЗАМО. СМАИЭ, XXV, 1969, стр. 218; Н.П. Чукина. Индонезийский теневой театр *ванг-пурво*, - "Сообщения ГМИНВ", вып. III, 1970, стр. 66-72.
- 3 М. Covarrubias, ук. соч., стр. 392.
- 4 С.А. Маретина, ук. соч., стр. 223.
- 5 Н.П. Чукина, ук. соч., стр. 74-75.
- 6 Инв. № 3953-П, 1940-1950-е годы, высота - 55 см.
- 7 С.А. Маретина, ук. соч., стр. 220.
- 8 М. Covarrubias, ук. соч., стр. 192.
- 9 Инв. № 4399-П, 1940-1950-е годы, высота - 25 см.
- 10 Инв. № 4407-П, 1940-1950 годы, высота - 21 см.
- 11 Инв. № 4398-П, 1940-1950 годы, высота - 23 см.
- 12 С.А. Маретина, ук. соч., стр. 218.
- 13 Инв. № 4406-П, 1940-1950 годы, высота - 25,8 см.
- 14 Инв. № 4404-П, 1940-1950 годы, высота - 27,8 см.
- 15 Кембен - шарф длиной 1,5 м, шириной от 30 до 40 см, неотъемлемая часть традиционной яванской женской одежды.
- 16 Инв. № 4400-П, 1940-1950 годы, высота - 34,5 см.
- 17 Инв. № 4397-П, 1940-1950 годы, высота - 75 см.
- 18 Инв. № 4331-П, 1940-1950 годы, высота - 68,5 см.
- 19 Инв. № 4346-П, 1940-1950 годы, высота - 26 см.
- 20 Инв. № 4405-П, 1940-1950 годы, высота - 39 см.
- 21 Инв. № 4329-П, инв. № 4330-П.
- 22 Инв. № 4264-П, инв. № 4265-П, инв. № 4266-П, 12 фи-

гур числящихся под инв. № 4345-П (I-I2).

23 Инв. № 4347-П, 1940-1950 годы, высота - 30 см.

24 Инв. № 4268-П, 1940-1950 годы, высота 17 см.

25 Боробудур, инв. № 3899-П, модель бабийского храма, инв. № 4403-П.

26 Ложка, инв. № 1948-П, вилки, инв. № 4401-П и 4402-П, скамеечка, инв. № 4654-П, полки, инв. № 30277-ЭП и 30278-КП.

27 Инв. № 4333-П.

Т.Г.Шендичева

ГИРЬКИ ДЛЯ ВЗВЕШИВАНИЯ ЗОЛОТА НАРОДОВ ГРУППЫ  
АКАН, ВЫПОЛНЕННЫЕ НА СЖЕТЫ ПОГОВОРОК

Гирьки для взвешивания золотого песка народов группы акан не раз привлекали к себе внимание ученых. Им были посвящены как монографии и каталоги <sup>1</sup>, так и отдельные статьи <sup>2</sup>. О них упоминают авторы почти всех работ, посвященных искусству африканских народов. Однако они по-прежнему представляют собой одну из самых интересных и загадочных страниц в истории африканской культуры.

В предыдущем выпуске "Сообщений ГМИНВ" была помещена небольшая статья, посвященная происхождению гирек для взвешивания золотого песка народов группы акан. В данной работе рассматривается использование гирек в качестве пластических символов различных поговорок.

Народы группы акан живут преимущественно на территории Республики Гана и Республики Берег Слоновой Кости. Это народы ашанти, фанти, бауле, абе, эссума и др., говорящие на родственных друг другу языках и создавшие весьма высокого уровня культуры, близкие друг другу. Наиболее известным элементом этой культуры являются вышеуказанные гирьки для взвешивания золота.

Эти маленькие, размером в несколько сантиметров скульптуры, полные очарования и юмора, отлиты из бронзы или латуни техникой потерянного воска. Они могут изображать одного человека или группу людей за каким-либо занятием, животных, растения, предметы домашнего обихода, оружие, регалии вождя. Особую группу составляют гирьки гео-

метрических форм, покрытые символическими узорами. Для взвешивания золотого песка гирьки использовались приблизительно с конца ХУП — начала ХУШ в., когда золото в этом районе было одним из основных денежных эквивалентов, и вплоть до конца XIX в., до падения государства Ашанти.

В это время в стране Ашанти глава каждой семьи обладал набором из 50-70 расположенных по стоимости гирек. Гирьками отмеривалось золото при уплате налогов и штрафов, уплате выкупа за жену, ими пользовались во время торговли и т.д.<sup>3</sup> Однако функции гирек не исчерпывались лишь этим. Ими пользовались и как украшениями; народные сказители-гриоты, использовали их для иллюстраций своих рассказов<sup>4</sup>; гирьки, изображавшие королевские регалии, служили моделями, по которым заново исполнялись потерянные, сломанные или оставленные на поле боя королевские мечи, жезлы, трубы<sup>5</sup>. Кроме всего, как уже было сказано выше, гирьки эти служили символическим воплощением различных поговорок и пословиц.

Явление это не случайно, ибо в культуре народов группы Акан пословицы и поговорки играют большую роль. Народы эти не имели письменности, поэтому итоги наблюдений над природой и общественными отношениями людей, нормы поведения и обычаи, размышления над логикой развития жизни лучше всего было зафиксировать и передать в форме устного кратко выразительного изречения или образного выражения. Пословицы и поговорки служили передаточным звеном, с помощью которого осуществлялась связь между поколениями. Являясь концентрированным выражением житейско-бытового и социально-исторического опыта, они служили как бы коррелятами, соотносительно с которыми регулировались различные жизненные ситуации. Пословицы и поговорки применялись народами группы акан буквально во всех случаях жизни: во время религиозных обрядов, в юриспруденции, в государственных и родовых отношениях.

Вожди акан, являвшиеся носителями политической, административной, судебной и религиозной власти, к какой бы ступени иерархии они не принадлежали — от вождей отдельных семейных общин до вождей объединения племен — никогда не обращались непосредственно к народу. Вождь лишь произносил

подходящую к случаю поговорку, а его оратор (толкователь), "кийяме", который обязательно имелся у каждого вождя, объяснял ее смысл. "Нет плохих вождей, есть плохие ораторы"<sup>6</sup> гласит поговорка. Ораторы должны были обладать обширными знаниями, были хорошо знакомыми с нормами обычного права. Особенно ценилось знание ими пословиц и поговорок, ибо зачастую сквозь метафорическую форму поговорки трудно добраться до ее подлинного смысла.

Служа средством закрепления и передачи информации в условиях дописьменной цивилизации, поговорки сами нуждались в фиксирующем элементе, в каких-то идеографических изображениях.

Этими пластическими изображениями поговорок, порою весьма сложными, и стали гирьки для взвешивания золотого песка, которые в данном случае несли коммуникативную функцию, образительно закрепляя и передавая информацию.

Гирьки, как явление культуры, многофункциональны. Как видно из вышесказанного, эти произведения народного искусства были тесно связаны со всеми сторонами жизни народов акан: с экономической, социально-политической, этической (как воплощение поговорок, регулирующих моральные нормы) и прочими сферами бытия.

Следует отметить, что идентификация гирек и соответствующих им поговорок, а также определение их связи с той или иной стороной жизни общества народов группы акан, весьма затруднены. Смысл поговорок очень часто далек от их образительного воплощения; часто, зная поговорку, практически невозможно догадаться как об ее смысле, так и о пластическом воплощении. Например: фигура человека с двумя головами означает поговорку: "Разные черепа на одном скелете и пустая голова"<sup>7</sup> — смысл ее неясен, а афоризм — "В единении — сила" получил неожиданное пластическое воплощение в виде лодки<sup>8</sup>. Возможно, эти трудности объясняются и исключительным своеобразием культуры народов группы акан, тем, что каждый народ вкладывает в поговорки свое собственное отношение к действительности, отражение своей жизни присущих ей особенностей, и смысл многих поговорок закрыт для нас, ибо подобных ситуаций нет в жизни европейца.

Существует несколько сотен гирек с "образительным"

скетом — точное число их неизвестно. По-видимому, не все они символизируют поговорки: в книге английского этнографа Р. Рэттрэя "Ашанти" опубликовано несколько гирек, просто изображающих жертвоприношения, получение яда, приготовление пищи и т.д.<sup>9</sup> Некоторые гирьки, особенно изображающие животных, растения, предметы обихода, символизируют сразу несколько поговорок; гирьки, сложные по форме, как правило, обозначают одну поговорку. Основными источниками материала в данной работе послужили: книга английского этнографа Р. Рэттрэя "Ашанти", французского этнографа Холаса "Искусство Берега Слоновой Кости" и ганского этнографа Киерматена "Доспехи (регалии) Ганы"<sup>10</sup>. Приведенные во всех трех работах сведения получены авторами непосредственно от информаторов.

Остановимся подробнее на гирьках-поговорках и попытаемся их несколько систематизировать. К сожалению, не существует ни одной работы, в которой была бы дана классификация гирек-поговорок.

## 1. Социальная структура

### а) Род

В основе социальной структуры у акан лежит родовая община "абусуа", члены которой происходят от одного общего мифического предка, имеют общий тотем, связаны между собой тесными семейными узами. Община — "абусуа" образует единое целое в политическом, экономическом и религиозном отношении. Это замкнутые хозяйства, обеспечивающие себя почти всем необходимым. Собственность "абусуа" — земля, зерно, отчасти скот, считается принадлежащей всем членам общины, хотя распределяется между ними в соответствии с местом, занимаемым каждым в семейной иерархии. Каждый, самый обездоленный член общины, может рассчитывать на помощь и поддержку. Все члены "абусуа" вместе обрабатывают землю, вместе едят, вместе поклоняются предкам, вместе выполняют различные религиозные обряды.

Эту спаянность общины иллюстрируют следующие гирьки-поговорки:

- |   |  |
|---|--|
| 1. Два крокодила, имеющие общий желудок | "Если один ест, другой тоже получит кусочек" <sup>11</sup> .   |
| 2. Птицы, сидящие в гнезде              | "Птицы одного пера собираются вместе" <sup>12</sup> .  |
| 3. Ящерица                              | "Если ящерица-кузнец, варан не будет испытывать недостатка в оружии — родственники помогут друг другу" <sup>13</sup> .       |
| 4. Сидящий старик                       | "Бедный родственник всегда найдет место для отдыха" <sup>14</sup> .  |
| 5. Черепаха                             | "Потому черепаха не имеет своего рода, что она делает всегда только свою шкатулку" (заботится только о себе) <sup>15</sup> . |

Глава семьи обладает обширной властью: он хранитель земли и распределяет участки, он разбирает споры, он следит за порядком и может наказать любого провинившегося члена общины, он отправляет религиозные церемонии и т.д. Как правило, глава семьи имеет весьма значительные привилегии и является самым состоятельным членом общины. Положение его подчеркивается поговоркой, пластическое изображение которой — птица — бананоед: "Во всем лесу нет лучше носа, чем у нее — ее значение — мужчина — король в своем доме"<sup>16</sup>.

Наследование имущества у акан идет не по мужской, а по женской линии, т.е. от дяди по матери — к племянникам, или от брата — к брату. Гирька-поговорка, иллюстрирующая этот обычай выполнена в виде двух стоящих мужчин, один из которых держит в руках ружье — "Когда ты овладеешь ружьем твоего дяди Ака, ты можешь стрелять стоя, лежа, или сидя, это твое дело"<sup>17</sup>, т.е. получив наследство от дяди, ты становишься хозяином.

Счет родства также идет по материнской линии: гирька-поговорка представляет собой скульптурную группу: мать, кормящая ребенка грудью — "Ребенок может любить своего отца, но он принадлежит материнской стороне и от нее наследует свое имя"<sup>18</sup>.

### б) Государственные отношения

Семейные общины объединялись в сельские, а те, в свои



очередь, в племена или, вернее, в общности раннефеодального типа, во главе которых стоял верховный вождь, обладавший политической и религиозной властью. Хотя члены племени были лично свободны, они несли по отношению к вождям различные повинности: отрабатывали барщину, вносили налоги для уплаты военных, государственных и прочих расходов.

Еще до вторжения европейских колонизаторов, почти у всех народов группы акан сложились небольшие государства. Наиболее сильным и значительным из них была Федерация племен ашанти, существовавшая в XV—XIX вв. Не останавливаясь подробно на анализе государственной структуры Федерации ашанти, скажем лишь, что она делилась на крупные самоуправляющиеся регионы — омань, соответствующие расселению племен. Во главе оманов стояли местные племенные вожди, оманхене. Во главе всего государства стоял царь, асантихене. Как оманхене, так и асантихене выбирались, но претенденты на престол должны были происходить из королевской семьи. Вожди, в том более царь, весьма почитались; царские предки и отчасти он сам, обожествлялись.

Существует довольно много гирек-поговорок, подтверждающих власть вождей и царя.

Гирьки в виде слона — во всем фольклоре ашанти слон — символ вождя, его мощи и силы.

"Кто осмелится оспаривать мои права?" 19

"Никто не оставляет таких следов как слон" (нет животных, равных слону) 20 .

Король, сидящий на троне.

"Если глава семьи умрет, семье конец — ни одно общество не может существовать без руководителя" 21 .

Королевский рог.

"Когда услышишь королевский рог, повинуйся зову короля" 22

Барабан.

"Антилопа, которая не следует за матерью, кончает тем, что ее кожу натягивают на барабан" — повинуйся вождям, а то плохо кончишь 23 .

Государство ашанти было государством раннефеодального типа с типичной системой зависимости, идущей по нисходящей линии, от высших к низшим, с сильными пережитками родовых

отношений, с существовавшим параллельно рабовладением.

Следующие гирьки-поговорки можно считать выражением начавшегося социального расслоения.

1. Змея, глотающая жабу.

"Все, что принадлежит жабе, даже ее жизнь, захватит змея" 24 — крестьянин полностью зависит от вождя.

2. Крокодил, глотающий рыбу:

"Если рыба растет жирная — это на пользу крокодилу — преуспевание раба выгодно для хозяина" 25 .

#### П. "Обычное право" и мораль

Некоторые гирьки-поговорки можно считать пластическим выражением норм "обычного права", предписывающих правила поведения в тех или иных жизненных ситуациях. Подобные поговорки часто приводили во время споров и дискуссий в суде, в беседах с молодежью. Часть из них была воплощением моральных норм, принятых у народов группы акан.

1. Скорпион

"Если скорпион тебя ужалил, убей его" 26 .

2. Дикообраз (или еж)

"Гнилое дерево дает ему убежище, помогает ему расти жирным, еж находит убежище под ним — нужно благодарить своего благодетеля" 27 .

3. Крестьянин, курящий трубку

"Каждый крестьянин должен иметь время для отдыха" 28 .

4. Цесарка

"Если цесарка идет за мертвой лягушкой, это лишь усиливает ее голод" (мертвая лягушка — табу) — не стоит преследовать цель, которая не может ничего дать" 29 .

5. Очень интересное пластическое выражение получила сентенция "Нельзя пройти в Северную Гану, не пересекая реки Вольты" — "Если хочешь преуспеть в жизни, надо соблюдать законы природы и общества" 30 — она изображается в виде железного треугольника — практически единственный пример гирьки геометрической формы, символизирующей поговорку.

6. Крокодил —

"Когда находишься на середине реки, не ругай крокодила" 31 .

7. Крокодил с добычей в пасти -

Здесь содержится напоминание о жертвоприношении крокодилу как духу реки; поговорка звучит так: "Чтобы выжить, надо идти на тяжелые жертвы" <sup>32</sup>.

8. Водяная улитка -

"Чтобы съесть мясо водяной улитки, надо срезать верхушку и днище - Без труда не вынешь рыбку из пруда" <sup>33</sup>.

9. Гирька, выполненная в виде фигуры человека, несущего на голове вязанку хвороста -

"Пока у него есть голова, он должен носить груз - всякое дело должно быть доведено до конца" <sup>34</sup>.

### III. Афоризмы

Иногда обобщение содержащееся в поговорке, доходит до очень высокой степени, становится как бы итогом философского размышления над жизнью. Но это не отвлеченная, умоуравнительная философия, а чисто практическая, необходимая в повседневной жизни. Подобные поговорки часто полны тонкой поэзии, глубокой мудрости и юмора. Законченность мысли, содержащейся в ней, соответствует отточенности формы.

1. Гирька в виде маленькой лестницы:

"Каждый в свой час пройдет по лестнице смерти" <sup>35</sup>.

2. Кучка пуль

"Слово как пуля, после выстрела ее не вернешь обратно в ствол ружья" - "слово не воробей, вылетит - не поймашь" <sup>36</sup>.

3. Щит.

"Когда щит сношен, остается основа (каркас) - Человек умирает, но остаются его слова и дела" <sup>37</sup>.

4. Свернувшаяся змея

"У змеи нет крыльев" - "Рожденный ползает - летать не может" <sup>38</sup>.

5. Змея на кусте.

"Зло не остается безнаказанным" <sup>39</sup>.

6. Узел

"Лишь мудрец может развязать его" <sup>40</sup>.

7. Патронташ

"Патронташ Аковуа (знаменитого воина) никогда не знал

недостатка в пулях" - смысл этой поговорки "Одаренный человек может попасть в трудное положение, но никогда не погибнет по глупости" <sup>41</sup>.

8. Фрукт окро (тропическое растение)

"Сквозь кожуру окро не видно его сердцевин. - Страдай молча. Твои переживания не должны отражаться на лице" <sup>42</sup>.

В данной работе мы разобрали часть наиболее распространенных гирек-поговорок. Многие из них из-за крайне неясного смысла пока не удалось сколько-нибудь удовлетворительно классифицировать. Однако, подводя итог вышесказанному, мы можем подчеркнуть следующее.

Гирьки для взвешивания золотого песка, исполненные с большим художественным мастерством на сюжеты пословиц и поговорок являются одним из интереснейших произведений народного африканского искусства. Они могут служить примером синкретичности так называемого первобытного искусства, ибо в них сливаются различные формы народного творчества. Как многие произведения первобытного искусства, они многофункциональны. В данном случае мы остановились на одной их функции - коммуникативной. Являясь пластическими идеограммами пословиц и поговорок, они воплощали собранную многими людьми информацию о мире, передавая ее от человека к человеку, от поколения к поколению. Нельзя считать гирьки иллюстрациями к поговоркам. Это скорее "знак", "символ" поговорки, ее кодовое обозначение, зачастую неясное для нас, не поддающееся расшифровке. По-видимому, можно говорить о выработке народами акан какой-то знаковой системы, системы символов, близкой к пиктографии.

<sup>1</sup> R.Zeller. Die Goldgewichte von Asante. Leipzig-Berlin, 1911; E.de Kolb. Achanti Goldweights. N.Y., v.d. M.W.Plass. African miniatures. Achanti Goldweights. N.Y., 1968.

<sup>2</sup> H.Abel. Poids á peser d'or en Cote d'Ivoire, "Bulletin d'IFAN, 1954, t.XVI, serie B; M.W.Thomas, Achanti and Baule Goldweights. - "Journal of the Royal Anthropological institut of Great Britain and Ireland", 1920, N 50; et c.t.

- 3 E. de Kolb, ук. соч., стр. 8.
- 4 Там же, стр. 6.
- 5 A.A.Y.Kyermaten. Panoply of Ghana. Accra, 1964, p.44.
- 6 F.Christaller. The role of proverb in Fanti culture, - "Africa", 1958, vol. 28, p. 231.
- 7 B.Holas. L'art de la Cote d'Ivoire. Paris, 1964, p.43
- 8 A.A.Y.Kyermaten, ук.соч., стр. 45.
- 9 R.Rattray. Achanti, Oxford, 1923, p. 309.
- 10 R.Rattray, ук. соч.; B.Holas, ук.соч.; A.A.Y.Kyermaten, ук.соч.
- II E.Leuzinger. Afrique. L'art du peuple Noire. Paris, 1962, p. 108.
- 12 A.A.Y.Kyermaten, ук.соч., стр. 46.
- 13 F.Christaller, ук.соч., стр. 233.
- 14 Там же, стр. 235.
- 15 A.A.Y.Kyermaten, ук.соч., стр. 45.
- 16 Там же, стр. 46.
- 17 B.Holas, ук.соч., стр. 46.
- 18 E. de Kolb, ук.соч., стр. 34.
- 19 F.Christaller, ук.соч., стр. 234.
- 20 B.Holas, ук.соч., стр. 46.
- 21 A.A.Y.Kyermaten, ук.соч., стр. 43.
- 22 B.Holas, ук.соч., стр. 46.
- 23 Там же, стр. 47.
- 24 A.A.Y.Kyermaten, ук.соч., стр. 45.
- 25 Там же, стр. 45.
- 26 E.Leuzinger, ук.соч., стр. 109.
- 27 A.A.Y.Kyermaten, ук.соч., стр. 46.
- 28 Там же, стр. 45.
- 29 Там же, стр. 46.

- 30 Там же, стр. 45.
- 31 B.Holas, ук.соч., стр. 47.
- 32 Там же, стр. 47.
- 33 A.A.Y.Kyermaten, ук.соч., стр. 48.
- 34 Там же, стр. 47.
- 35 Там же, стр. 42.
- 36 B.Holas, ук.соч., стр. 46.
- 37 Там же, стр. 47.
- 38 A.A.Y.Kyermaten, ук.соч., стр. 47.
- 39 Там же, стр. 46.
- 40 B.Holas, ук.соч., стр. 48.
- 41 A.A.Y.Kyermaten, ук.соч., стр. 46.
- 42 Там же, стр. 47.

Н.М.Ямпольская

МЕТАЛЛИЧЕСКИЕ ПОДСТАВКИ ПОД СВЕТИЛЬНИКИ ИЗ  
КОЛЛЕКЦИИ А.И.СМИРНОВА В СОБРАНИИ ГМИНВ

В 1966 году в Государственный музей искусства народов Востока, после смерти коллекционера А.И.Смирнова, поступило его собрание <sup>1</sup>, в котором находятся несколько фрагментов средневековых бронзовых <sup>2</sup> подставок под светильники.

Эти подставки ранее не публиковались, хотя некоторые их детали (без определения их назначения) были упомянуты А.М.Смирновым в его заметке "Находки в Средней Азии". "Очень интересны, — писал он, — сосуды из бронзы, по-видимому, комплекс бытовых предметов одного хозяйства: бронзовые котлы, кунган, подставка-треножник (подчеркнуто мною — Н.Я.), узкогорлые кувшины и подносики (подчеркнуто мною — Н.Я.). Найдены они в 1959 году одним из жителей селения Кара-Кышлак неподалеку от городища (Ахсыкет в Ферганской долине — Н.Я.) и точно датируются XI веком, благодаря найденным вместе с ними медным монетам, чеканенным в Ахсыкете в 1047 году" <sup>3</sup>.

На подставку, воспроизведенную в заметке А.И.Смирнова, обратила внимание археолог Т.Н.Сенигова, которая определила ее как часть бронзового светильника <sup>4</sup>. Эта подставка значится в коллекции ГМИНВ под инв. № 5279/Ш (см. табл., рис. 3а). Она имеет полусферическую форму с горизонтальным фестончатым краем на трех ножках в виде звериных лап и втулку для стержня. Верхняя поверхность подставки украшена врезанным орнаментом. Ее диаметр 9 см, высота —

14 см (внешний диаметр втулки 5 см).

В собрании А.И.Смирнова находятся также четыре детали стержней от подобных бронзовых подставок. Две из них инв. № 5276/Ш-1 и 5276/Ш-2 подбираются к подставке инв. № 5279/Ш. (См. табл., рис. 3).

Первая деталь представляет собой обломанный цилиндрический полый стержень с фигурным окончанием (высота фигурного окончания 8 см), совпадающим по диаметру с втулкой подставки (см. табл., рис. 3,б). Вторая деталь — фигурное окончание стержня по форме и размерам аналогичное предыдущей (высота 7,5 см, диаметр одного конца — 5 см, другого — 4,5 см) (См. табл., рис. 3,в).

Две другие детали более крупные по размеру относились, вероятно, к другой подставке. Деталь инв. № 5274/Ш состоит из цилиндрического стержня с двумя фигурными завершениями. Длина всей детали — 38,3 см. Диаметр одного завершения около 6,5 см, другого — около 6,8 см. Деталь инв. № 5275/Ш — фигурное окончание, аналогичное предыдущим. Его высота 9 см, диаметры — 6,5 и 7 см.

В коллекцию входят также четыре подносики (одни из них сохранился лишь частично), два из которых, судя по их размеру (диаметр около 19,5 см), могли быть частями подставки под светильник инв. № 5279/Ш или аналогичной ей, но не дошедшей до нас. Оба подносики (инв. № 5282/Ш и 5285/Ш) круглые, плоские со слегка выступающим широким уплощенным ободком с зубчатым краем (см. табл., рис. 3,г).

На то, что все эти детали являются частью металлических подставок светильников, указывают также многочисленные аналогии (см. табл., рис. 1,2) <sup>5</sup>. Подставки такого вида были широко распространены и хорошо известны в мусульманских средневековых памятниках на обширной территории. (Так, например, в Герате <sup>6</sup> и Газни <sup>7</sup> (Авганистан), в Иране <sup>8</sup> и даже Армении <sup>9</sup> и Египте <sup>10</sup>). Все эти подставки датируются X-XIV вв.

Однако подставки такого типа бытовали в Средней Азии и в домусульманское время, о чем свидетельствует находка в Пенджикенте II. Точно датировать эту находку, правда, мы не можем, но, скорее всего, она относится ко времени не позднее III в., т.е. времени гибели этого древнего города.

Безусловно более ранним временем - УП - началом УИ вв. может датироваться изображение близких по форме подставок под светильники в живописи так называемого объекта Ш Пенджикента <sup>12</sup>.

Вопрос о происхождении подставок этого типа в Средней Азии впервые был поставлен Т.Н.Сениговой. Рассматривая светильники из Тараза, она возводит их к культовым курильницам или светильникам сакских племен Семиречья УI в. до н.э. Т.Н.Сенигова пишет: "Нетрудно заметить, что прототипом этих светильников являются рассмотренные выше сакские бронзовые светильники с архитектурными ножками и с плоскими блюдобразными завершениями" <sup>13</sup>.

Сакские курильницы, упоминаемые Т.Н.Сениговой, бытовали в довольно ограниченном районе и вряд ли могли послужить прототипом для интересующих нас подставок, широко распространенных по всему Ближнему и Среднему Востоку. К тому же, их сходство весьма относительно.

По-видимому, рассматриваемые подставки ведут свое происхождение из другого источника <sup>14</sup>. В связи с этим, интересно вспомнить, что еще Д.Барретт, рассматривая подобную подставку под светильник XII-XIII вв. из Египта, предположил происхождение ее формы от коптских прототипов <sup>15</sup>. Вероятнее всего предполагать, что эта форма восходит к античному миру <sup>15</sup>.

<sup>1</sup> Акт № 27 от 4 мая 1966 г. Сведения о его собрании см. А.Смирнов. Керамика Ахсыкета, - "Декоративное искусство СССР", 1960, № I, стр. 46-47; Его же. Находки в Средней Азии, - "Декоративное искусство СССР", 1963, № 5, стр.37-38. См. также: Ю.Халаминский. Памяти друга (Некролог А.И.Смирнова) - "Декоративное искусство СССР", 1966, № I, стр. 48.

<sup>2</sup> Определение металла рассматриваемых светильников как бронза - условно и будет уточнено после проведения соответствующих анализов.

<sup>3</sup> А.Смирнов. Находки в Средней Азии, стр. 37. Ср. рисунок на стр. 38, где изображена интересующая нас деталь.

<sup>4</sup> Т.Н.Сенигова. Осветительные приборы Тараза и их

связь с культом огня, - СА, 1968, № I, стр. 212.

<sup>5</sup> См., например: А.Смирнов. Находки в Средней Азии; Г.А.Пугаченкова. Искусство Туркмении. М., 1967, стр.144, илл. 120; Е.Атакаррыев. Немеркнущая красота, - "Памятники Туркменистана", 1966, № 2, стр.26; С.А.Ершов. Данденкан, - КСИМК, XV, М.-Л., 1947, стр. 185; Каталог международной выставки памятников иранского искусства и археологии. ГЭ, вып. I, Л., 1935, стр. 364, 366, 368, 369.

<sup>6</sup> Т.Н.Сенигова, ук.соч., стр.212, прим. 18.

<sup>7</sup> Attivita Archeologica Italiana in Asia. Mostra dei risultati delle Missioni in Pakistan e in Afghanistan. 1956-1959. Torino-Roma, 1960, N 254. стр. 69, табл. XXXII.

<sup>8</sup> См. например, A Survey of Persian Art, ed. by A.U. Pope, London-New York, 1939, v. VI, pl. 1283 A. D.; pl. 1284 A. B. C.; Persian art, april 9 - may 17, 1959, The University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor, NN 35-42, pp. 28-29, 51

<sup>9</sup> И.А.Орбели. Бани и скоморох XII века - "Памятники эпохи Рустанели", Л., 1938, стр. 166.

<sup>10</sup> В.С.Шандровская. Культура и искусство Ближнего и Среднего Востока IY тыс. до н.э. - VIII в. н.э. и Византии IY-XV вв. (Путеводитель по выставке. ГЭ, Л., 1960, стр.148. Ср.: Каталог международной выставки памятников иранского искусства и археологии, стр. 474, 475, 477, 478, 483, 492; D.Barrett. Islamic metalwork in the British Museum, London, 1949, pl. 4a.

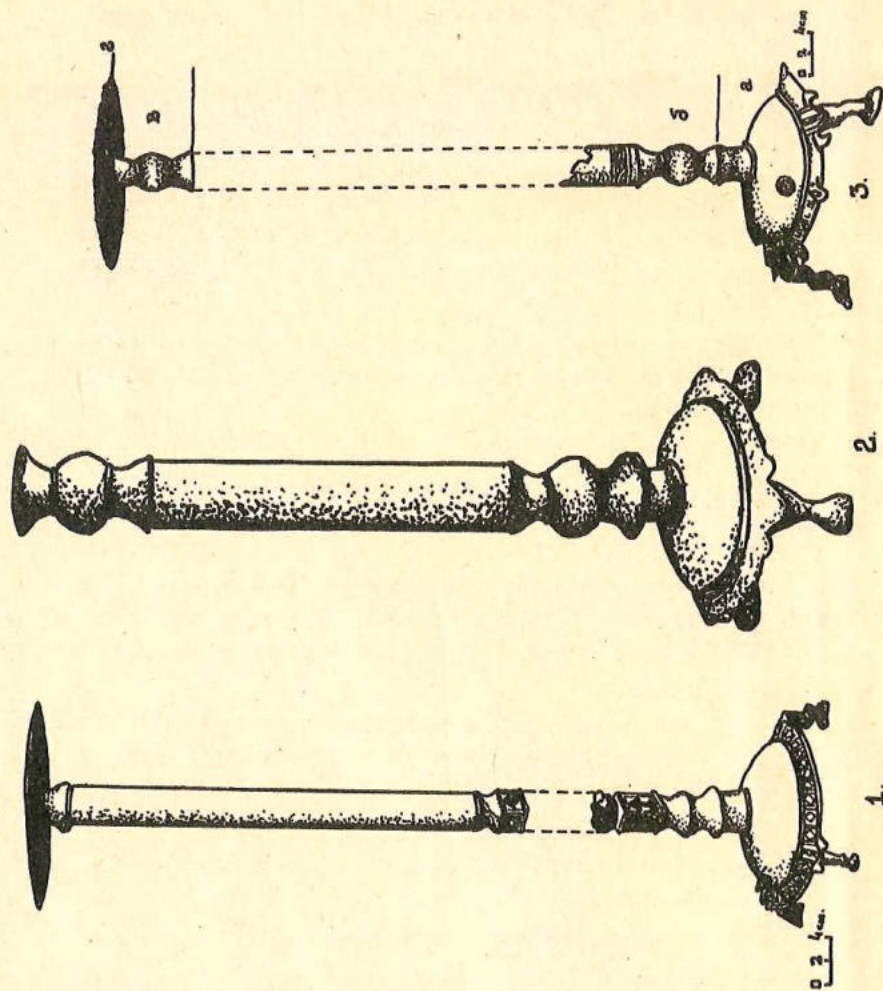
<sup>11</sup> А.М.Беленицкий. О работе Пенджикентского отряда Таджикской археологической экспедиции в 1959 г. - "Труды Ин-та Истории АН Тадж.ССР", т. XXXI, Душанбе, 1961, стр. 89-90.

<sup>12</sup> Живопись древнего Пенджикента. М., 1954, табл. XXX (объект Ш, помещение 7, деталь).

<sup>13</sup> Т.Н.Сенигова, ук.соч., стр. 211.

<sup>14</sup> D.Barrett, ук.соч., стр. XIV.

<sup>15</sup> Вопрос о происхождении светильников этого типа будет рассмотрен мною в другой работе.



## Х Р О Н И К А

1971 г.

2 января -  
14 марта

Выставка "Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе" (из собраний музеев Москвы, Ленинграда, Перми, Алматы и из частных коллекций) (Открыта с 25 декабря 1970 г.).

2 января -  
12 февраля

Выставка "Китайская живопись гокуа" (из собрания ГМИИВ). (Открыта с 27 декабря 1970 г.).

8 февраля

Обсуждение выставки "Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе".

17 февраля -  
11 апреля

Выставка "Искусство борющегося Вьетнама" (ДРВ).

12, 14, 17, 18 марта,  
3 апреля  
30 марта

Встречи с вьетнамскими художниками на выставке "Искусство борющегося Вьетнама".  
Выставка "Народное искусство Туркмении с древнейших времен до наших дней" (из собраний музеев Москвы и Ашхабада).

1 апреля -  
30 апреля

Археологическая экспедиция музея в Узбекистан на Кара-Тепе (р-н Ст. Термеза) совместно с Государственным Эрмитажем и ВНИИДКР (начальник Ставиский Б.Я.).

20 апреля

На Ученом Совете музея состоялось обсуждение работы С.П. Масленицкой "Каталог керамики и изразцов Ирана XII-XIX вв. в собрании ГМИИВ".

28 апреля -  
11 июля

Выставка "Художественные ремесла Индии" (Индия).

- 10 мая Вечер туркменского искусства на выставке "Народное искусство Туркмении".
- 28 мая - 5 июля Выставка "Современное искусство Ирака" (Ирак) (Совместно с Союзом художников СССР).
- 7 июля - 12 сентября Выставка "Классическая живопись Дальнего Востока (КНР, КНДР, Японии)" (из собрания ГМИНВ).
- 7 июля - 14 ноября Выставка "Искусство Вьетнама" (из собрания ГМИНВ).
- 8 июля - 26 сентября Выставка "Искусство Монголии", посвященная 50-летию МНР. (Из собрания ГМИНВ).
- 16 июля Вечер, посвященный 50-летию МНР.
- 19 августа - 1 сентября Экспедиция в Туркмению по выявлению, отбору и закупке произведений искусства для музея
- 26 сентября - 16 октября Экспедиция в Армению по выявлению, отбору и закупке произведений искусства для музея
- 28 сентября - 14 ноября Выставка работ современного японского графика Китаока Фумио (Япония).
- 5 октября - 14 ноября Выставка "Искусство средневекового Ирана", посвященная 2500-летию Иранского государства (Из собрания ГМИНВ).
- 29 октября Вечер, посвященный 2500-летию Иранского государства (совместно с обществом дружбы СССР-Иран).
- 19 ноября - 12 декабря Выставка "Молодые художники Туркмении" (Совместно с Союзом художников СССР и Союзом художников ТССР).

Л.М.

#### ДАР МОНГОЛЬСКОГО НАРОДА

26 июля 1971 года в залах Государственного музея искусств народов Востока произошло знаменательное событие. В торжественной обстановке представители Монгольской народной республики передали в дар Советскому Союзу коллекцию

произведений современного искусства. Она насчитывает около 35 живописных полотен, скульптур и графических листов.

Наряду с произведениями старейших художников МНР в переданной коллекции представлено творчество мастеров среднего и младшего поколения, чьи работы в последнее время пользуются все большей и большей известностью, как у себя в стране, так и зарубежом.

Творчество художника старшего поколения А.Сэнгэцохио (р.1917 г.) представлено тремя работами: "Портрет художника Б.Шарава" - 1962 г., "Соперники" - 1967 г., "Орхонский водопад" - 1967 г. Мастер своеобразного художественного почерка, работающий в традициях национальной живописи "монгол дзураг", не случайно обрелся в своей картине к образу выдающегося деятеля монгольского искусства, крупнейшего художника конца XIX - начала XX века Б.Шарава, прозванного Марван Шар. Он стоял у истоков создания национального современного искусства Монголии. А.Сэнгэцохио отчасти повторил своей жизнью и творчеством тот путь, который в свое время проделал Марван Шар, начав его в подмастерьях-учениках в одном из ламайских монастырей старой Монголии, и, встретив народную революцию, отдал ей все силы своего таланта.

В стиле "монгол дзураг" работает и прославленный мастер, народный художник МНР, лауреат Государственной премии У.Ядамсүрэн (р. 1905 г.). В составе коллекции переданной в ГМИНВ находятся две его лучших работы. - Это - "Исполнительница на шанэе" - 1959 г., и "Старик-сказитель" - 1958 г. В этих полотнах, которые сам художник называет лучшими и любимыми из своих работ, он стремился запечатлеть собирательные образы лучших народных певцов, музыкантов, сказителей.

Эпизоды из истории старой Монголии послужили темой для создания двух картин художника Д.Дамдинсүрэн. В полотнах "Праздник Майдара в Урге" - 1964 г. и "Ургинский надоом" - 1965 г. воссоздан облик старой Урги, в окрестностях которой разворачиваются действия картин. Д.Дамдинсүрэн, ученик Б.Шарава, владеет всеми секретами национальной живописи "монгол дзураг". Это помогает ему донести полностью до зрителя торжественную красочность ритуальной процессии, пе-

строту собравшейся на празднество толпы и исполненные особой поэтической красотой окрестности старой Урги, так неузнаваемо изменившиеся за годы народной власти.

Художник Дувсангийн Гавва (р. 1920 г.) — один из выдающихся театральных художников современной Монголии, лауреат государственной премии, заслуженный деятель искусств республики — представлен в коллекции одним из самых лиричных своих произведений, пейзажем "Горы Алтай" — 1954 года. Не менее интересны пейзажные работы художников Н.Цултэма (р. 1923 г.) — "Дорога" — (1971 г.); Б.Чогоома — "У Тайхара" — 1965 г., "Пейзаж Хорго" — 1966 г.

Творчество выдающегося художника Монгольской народной республики Д.Амгалан (р. 1933 г.) представлено работами "Молитва" — 1964 г., "Вера" — 1966 г., "В местности Кахан Шарга" — 1965 г. и "Красная пыль" — 1967. На картине "Молитва" на черном фоне изображен устрашающий лик грозного божества-докишта, перед которым распростерто тело молящегося, застывшего в страхе и отчаянии. Во второй картине "Вера" ("Мишуа капитализм") воссоздан эпизод из жизни социалистической Монголии: женщина-ученый в химической лаборатории. В этих картинах претворена тема стремительного скачка, совершенного народной Монголией — от феодализма к социализму. Сам художник назвал эти две картины — "Старое и новое".

В составе коллекции передана и одна из самых известных работ Д.Амгалан — "Красная пыль". Не меньшим успехом на выставках пользовалась и работа художника, известная под названием "В местности Кахан Шарга" или "Девушка-дариганга перед выступлением". Д.Амгалан изобразил с детства знакомые места Сухабаторского аймака, девушку-актрису, направляющую национальный головной убор, в последние минуты перед выступлением, зрителей собравшихся в тени юрт в ожидании представления.

Д.Амгалан работает не только как живописец, но и как график в технике линогравюры и шелкографии, как иллюстратор и как художник-чеканщик. Две линогравюры Д.Амгалан, представленные в коллекции, называются: "Доброе утро, мама" и "В школу". Это графические листы из серии "Утро Монголии", созданной в 1962 году и отмеченные как интересные работы молодого мастера.

Графике современной Монголии в коллекции представлена также работами С.Нацагдоржа — "Табунщик" и "Флейтист" — 1962 г. О.Нямсуран — "На пастбище" — 1963 г.; Р.Цэдвээ — иллюстрация к поэме о двух скакунах — 1968 и другие работы.

Искусство скульптуры представлено в коллекции, переданной в ГМИИВ, работой одного из старейших скульпторов республики — Нямын Камбы — "Ученый". Мастер изобразил старшего ученого, сосредоточенно изучающего древний трактат. Скульптура "В метель" создана Д.Дамдинаа — первой в народной Монголии женщиной-скульптором.

Т.Сергеева

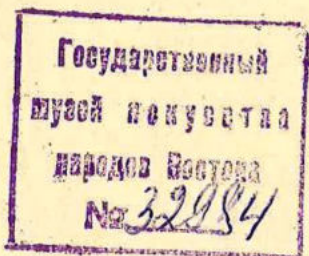


### Список условных сокращений

- ЕДИ - Вестник древней истории  
ГАИМК - Государственная академия истории материальной культуры  
ГМИНВ - Государственный музей искусства народов Востока  
ГЭ - Государственный Эрмитаж  
ИИЯЛ - Институт истории, языка и литературы  
КСИИМК - Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры  
КСИЭ - Краткие сообщения Института этнографии  
МАК - Материалы по археологии Кавказа  
МИА - Материалы и исследования по археологии СССР  
СА - Советская археология  
СЭ - Советская этнография  
ТОТАКЭ - Труды Южно-Туркменской археологической комплексной экспедиции

### СОДЕРЖАНИЕ

- Адонина Л.А. Роспись керамики Геоксюра II тысячелетия до н.э. . . . .  
Глухарева О.Н. Художник Ван Вэй и его творчество. .  
Маркович В.И. Дагестанские резные стелы. . . . .  
Мясина Н.Б. Ткани Таджикистана и Узбекистана в собрании ГМИНВ. . . . .  
Ожегова Н.И. Настенные росписи Упалитейна. . . . .  
Сергеева Т.В. К вопросу о месте изготовления ритонов, найденных на городище Старая Ниса . .  
Чукина Н.П. Балийская мелкая пластика в собрании ГМИНВ  
Шандицева Т.Б. Гирьки для взвешивания золота народов группы акан, выполненные на сюжеты поговорок . . . . .  
Ямпольская Н.М. Металлические подставки под светильники из коллекции А.И.Смирнова в собрании ГМИНВ . . . . .  
Хроника . . . . .  
    Дар монгольского народа . . . . .  
Список условных сокращений. . . . .



Подписано к печати 2/III-1972 г.  
А-05580 Тир. 600 экз. Объем 7,0' п.л. Зак.104  
Цена 70 коп.

Уфсетное производство типографии № 3  
издательства "Наука"  
Москва, Центр, Армянский пер., 2

1784

mf ad