

CA-708

C-63

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА
НАРОДОВ ВОСТОКА

СООБЩЕНИЯ

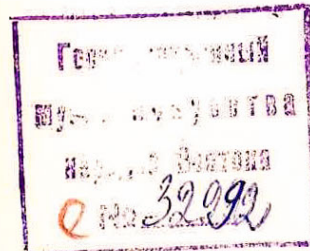
Выпуск VII

ИЗДАТЕЛЬСТВО "НАУКА"
Главная редакция восточной литературы
Москва 1973

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА
НАРОДОВ ВОСТОКА

СА-708
С-63

С О О Б Щ Е Н И Я
Выпуск УП



ИЗДАТЕЛЬСТВО "НАУКА"
Главная редакция восточной литературы
Москва 1973

ПЕЧАТАЕТСЯ ПО РЕШЕНИЮ
РЕДАКЦИОННО-ИЗДАТЕЛЬСКОГО СОВЕТА
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ
ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

Под общей редакцией
В.Л.СЫЧЕВА

© ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА
НАРОДОВ ВОСТОКА, 1973

Н.А. Каневская

ТВОРЧЕСТВО УМЭХАРА РОДЗАБУРО - ПРЕДСТАВИТЕЛЯ
ЯПОНСКОГО ФОВИЗМА

Среди многих направлений западной живописи, заимствованных и воспринятых японскими художниками в предвоенное время, значительное место занимал фовизм. Его популярность в художественной среде объяснялась прежде всего представленной им возможностью соединения принципов национальной живописи с западным искусством.

Фовизм, в какой-то степени, давал и ответ на вопрос о политической активности, который после разгрома пролетарского искусства встал очень остро.

Многие деятели культуры пришли к решению поставить себя вне политики. В середине 30-х годов всех работников искусства принудили к официальному отказу от марксистских убеждений, к совершению "тэнко" - повороту убеждений. Художников обязывали участвовать в националистических организациях, пронизанных милитаристическим духом и находившихся под правительственным контролем. Интеллигенция была поставлена в положение "слуг его императорского величества". Искусство тех лет, утратив свою гражданскую направленность, металось между сентиментально-самурайской идеализацией средневековья и фашистско-милитаристской пропагандой.

После долгих раздумий и колебаний к отказу от политической борьбы пришла та часть художественной интеллигенции, которая не хотела участвовать в насаждении фашистских и националистических взглядов в искусстве, но была подавлена

тяжелой атмосферой разгула реакции в стране и не видела выхода из создавшегося положения в революционной борьбе. Надо отметить, что в эти годы в связи с тяжелыми репрессиями не только по отношению к Коммунистической партии Японии, которая была официально запрещена, но и к любому проявлению демократизма, лишь очень немногие стойкие коммунисты, оставшиеся на свободе, смогли продолжить борьбу. Большой части художественной интеллигенции это было не под силу.

Фовизм уводил художников от мучительных и сложных проблем времени и вместе с тем давал возможность сохранить связь с современным мироощущением жизни.

Мягкая созерцательность и каллиграфическое мастерство национальной школы нашли точки соприкосновения с оптимистическим спокойствием творчества Матисса и художников-фовистов.

Последователи фовизма группировались, в основном, в "Никакай". Официально члены этого союза придерживались фовистических позиций, но ни фовизм, ни какое-либо другое направление не получили в предвоенные годы доминирующего значения.

В 1930 г. группа молодых художников-фовистов отделилась от "Никакай" и создала самостоятельную художественную организацию "Докуруцу Бидзюцу Кёкай". Ее участники много экспериментировали в поисках своего самобытного стиля на основе французского фовизма. В своем творчестве они избегали примитива основных тонов, доминировавших в оригинале, разрабатывали более сложную и многогранную гамму цвета, работали смелыми, энергичными мазками в свободной, спонтанной манере.

Однако, поиски шли по пути вариации и усложнения старой темы, не затрагивая в ней основных принципов и не вырабатывая новых.

Декоративизм, присущий традиционному японскому видению, помог художникам органично воспринять фовизм и разработать его полно и тонко, но никаких серьезных сдвигов сделано не было. Фовизм на японской почве так и остался провинциальным вариантом парижской школы.

Крупнейший представитель японского фовизма — Умэхара

Рюдзабуро.

Прогрессивным для своего времени был взятый им курс в новом искусстве. Его творчество не превратилось в деятельность, только копирующую европейский метод, не было оно и одним из видов реформации "нихонга". По существу, оно включило в себя и современное западное искусство, обязательное для культуры Японии периода Мэйдзи, и возрождение традиций, создав новый для своего времени синтетический стиль. И хотя на его творчеством пути было много невольных поворотов, но все они были объединены и подчинены одному — разработке принципов японского декоративизма в масляной живописи.

Умэхара родился в 1888 г. в Киото в райоке Асигарияматё. Этот старинный, пестрый город, древний центр японской культуры, со времен Хэйан известный своими ткачами, керамистами, серебряных дел мастерами. В насыщенной искусством атмосфере царил дух неизменного декоративизма, имеющего под собой твердую опору в художественном ремесле. Даже живопись Киото в лице традиционной школы Моруяма-Сидзё отличалась ярко выраженной декоративностью образа.

Творчество Умэхара, уроженца Киото, сына ткача, с самого начала было поставлено в декоративные рамки.

Вот, что пишет в дневнике воспоминаний сам художник: "Наш дом был достаточно большим в районе Асигарияматё, где были только жилые дома. Весь дом был занят ремеслом: начиная от получения ткани от ткача, распределения ее по роду работы: разрисовки, окраски, вышивки — вплоть до доставки заказчику. На нашей улице большинство делало эту работу, и потому в сердцах детей это создавало определенное настроение... Сейчас лавка и жилые комнаты отделены, а когда я был ребенком, это находилось под одной крышей и потому, когда я играл рядом с художниками, которые приходили каждый день рисовать эскизы, я узнал, что Сотаци лучше, чем Корин, раньше, чем я пошел в школу" ¹.

Детскую душу Умэхара воспитали не только старые традиции и улицы Киото, но, вероятно, и атмосфера в доме, связанная с профессией отца.

В период Эдо декоративные традиции Киото постепенно теряли свою силу, а творчество таких художников, как Сотаци и Корин, было забыто, но их жар еще таился в глубинах улиц

Киото. И в доме Умэхара знали и чувствовали эту традиционную красоту.

Учителем масляной живописи Умэхара был Асаи Тю, у которого он получил основательные вводные знания².

В 1908 г. Умэхара в возрасте 20 лет уехал учиться в Париж, где на следующий день после приезда он пошел в Люксембургский музей и впервые воочию увидел работы Ренуара. При этом он воскликнул: "Это именно те картины, которые я искал, что я мечтал создавать сам!"³. Умэхара стал любимым учеником художника его последнего периода.

В течение нескольких лет пребывания, во Франции и первых лет возвращения в Японию Умэхара работал под сильным влиянием творчества Ренуара. Таковы его "Автопортреты" 1907 и 1911 г.г., "Натурщик" 1913 г., "Нарцисс" 1913 г., "Сидящая натурщица" 1918 г.

Особенно явственно черты ренуаровского стиля проступают в работе 1913 г. "Золотое ожерелье", изображающей обнаженную натурщицу на ярко-красном фоне. Золотистое освещение, шелковый блеск рыжих волос, сочные зеленоватые и красноватые тени переданы с уверенным артистизмом зрелого мастера. Но особая яркость цвета, отказ от ренуаровских лессировок, насыщенная декоративность, намечающаяся плоскостность в изображении, — все говорит, что Умэхара стоит уже где-то на границах с фовизмом, который займет доминирующее место в его дальнейшем творчестве.

Эклектизм Умэхара этих лет не индивидуальная, но типичная черта своего времени. Японские художники конца периода Мэйдзи не выходили за поверхностную имитацию новых стилей. Не только географическая, но и историческая изоляция мешала Японии играть определенную роль в современных движениях мирового искусства. Причина пассивности Японии во многом заключалась в отсутствии традиций масляной живописи. Живописцы "ёга" стали изучать и осваивать новые области с чувством робости и неполноценности "новичков". Молодые художники, стекавшиеся в Париж в начале века, сами себя считали не более, чем "приезжими студентами" и не осмеливались идти дальше учителей. Самостоятельное движение японцев в современном искусстве возникло гораздо позже. Не сразу сложился и стиль

Умэхара Рюдзабуро.

Будучи последователем Ренуара, Умэхара навсегда запомнил внушенные учителем слова: "Богатая цветовая гармония рождается путем наиболее резкого контраста наиболее светлых тонов!" В своих работах 1920-х годов развил и углубил это великолепное свойство цвета.

Вместе с тем, в картинах этих лет, как например, в "Натурморте" 1916 г. можно проследить постепенное освобождение художника от импрессионистической манеры и осваивание декоративных приемов фовизма. Он стремится очистить цвет от примесей, дать волю краскам. Они плотные, материальные. Единая, сильно упрощенная цветовая гамма строится на преобладании резких, открытых цветов: киноварь, охра, белила. Но включен черный цвет, которого импрессионисты старательно избегали. Дополнительные цвета немногочисленны: голубоватый блеск фарфора, синева-серые тени скатерти, изумрудно-синие блики блюда и занавеси. Более цельной становится сведенная до минимума изобразительная форма.

В "Пейзаже Атами" 1917 г. темные стволы деревьев на первом плане, выгоревшая земля, прозрачно-голубое небо написаны более тонко и лирически проникновенно. Усложнена палитра, вводятся смешанные цвета: охристо-красный, травянисто-зеленый, ультрамариновый. Начинаются поиски своей характерной гаммы цвета.

Усиливается присущее художнику чувство декоративности. В эти годы было положено начало характерным для художника золотисто-синим пейзажам, своей звучностью напоминающим богатство восточных ковров. В пейзаже "Канны" 1921 г. изображена группа домов с ярко-алыми крышами на берегу лазурного моря с золотисто-розовым песком и темно-зелеными пальмами. В декоративном плане решен контраст влажной зелени, голубой прохлады и раскаленного как бы впитавшего солнце песка. Звучность красок экзотического города еще не раз привлекает к себе внимание художника.

Освободившись от ученической скованности и подражания, Умэхара не сразу утвердил свой стиль. Он еще был не уверен в себе, еще не знал, что ему надо. Копировал, подражал Матиссу и фовистам. Изучал фрески эпохи Момояма, свитки Сота-

цу и Кориня. Испытывал влияние таких мастеров, как Тайга и Тэссай. Он проникается их чувством свободы и овладевает виртуозностью их кисти. Осваивает древнее умение читать "лицо природы" во всех ее изменениях и ощущать покой в ее постоянстве. В картинах Умэхара нет прямых проявлений соприкосновения с традицией, да он и не пытается определить ее глубинные процессы, осмыслить вневременные положительные ценности и сопоставить их с характером западно-европейского искусства. Он чувствует ее эмпирически, и как человек тонкий, эмоциональный, коренным образом связанный с национальным искусством, передает в своем творчестве близкие ему черты. И этот аромат прошлого, пронизывающий его картины, выделяет их из скучного ряда эклектических полотен современников.

Национальное чувство декоративности и прирожденный вкус позволили ему найти свой стиль в фовизме.

Постепенно Умэхара сосредоточивает свое внимание на традиционном для японского искусства пейзаже. Наиболее удачны полотна 1930-х годов. Постепенно он отходит от лаконичности композиции фовистов и вырабатывает более сложную свето-воздушную, цветовую и композиционную разработку картины. Но внимание художника попрежнему сосредоточено на раскрытии цветовых взаимоотношений.

В горных пейзажах Сиroyама, Кирисима, Сакурадзима появляется сложно разработанный цвет, много оттенков. В темно-бирюзовую зелень деревьев и голубоватую синь крыш введены темно-красные и розоватые вкрапления. Изысканно-декоративное сияние цветов соединяется с плоскостным решением холста. Умэхара как бы постоянно видит плоскость картины, которую он тщательно украшает. Цветовые плоскости мелко дробятся, мазки сливаются, создавая живую и трепетную массу цвета и солнца. В натюрморте 1929 года "Розы" на кремовом фоне изображена белая фарфоровая ваза с яркой полихромной росписью и в ней масса условно написанных, как бы просыпающихся цветов. Весь предмет входит в натюрморт целиком, дан крупноформатно, в центре холста и этим утверждается его самостоятельное значение.

В пейзажах, натюрмортах, портретах Умэхара Рюдзэбуро нет развернутого действия, психологической напряженности.

Он влюблен в яркий солнечный свет, свежесть красок. Его больше интересуют общие настроения, формы, краски жизни, чем изображение ее во всей конкретности. Ощущение вечной красоты природы, восхищение неизменной гармонией ее красок и ритмов, а не сюжетное действие или психология людей определяют образный строй его произведений. Ограниченность Умэхара сказалась в узости круга наблюдаемых явлений и в отсутствии психологической глубины, создаваемых им произведений.

Подобная внутренняя пассивность, созерцательность, одностороннее восприятие мира, с одной стороны, снижает внутренний накал его творчества, придает некоторое однообразие и поверхность его произведениям, но объяснимо и даже гуманно в связи с исторической ситуацией в стране. Расцвет творчества Умэхара падает на годы реакции и фашизма (1930-1940 гг.). Живопись школы "ёга" подвергалась гонениям. Всякое проявление свободы и демократизма жестоко подавлялось. В кругах художественной интеллигенции царило настроение пессимизма и подавленности. Многие художники и писатели-современники Умэхара употребили свое дарование на то, чтобы выразить одиночество, безнадежность, отчаяние человека, подавленного противоречиями своего времени. Надо отдать должное тем, кто совершал это искренно, страстно, с любовью к страждущему человечеству. Умэхара был художником другого склада. Он открывал людям красоту мира и радость творчества. Его работы приносили пусть кратковременное, но успокоение измученной душе. Его политическая пассивность очевидна, но после разгрома пролетарских художников вплоть до 50-х годов в Японии не было прогрессивных демократически настроенных деятелей культуры. Годы реакции привели к опустошению и выхолащиванию положительных ценностей в японском искусстве. И лишь немногие его мастера сумели сохранить верность оптимизму, красоте, гармонии в те годы, когда они были готовы исчезнуть из искусства. И среди них был Умэхара Рюдзэбуро.

В 1929 г. Умэхара едет в Маньчжурию для участия в отборе произведений для маньчжурской выставки. Из Дайрена он летит самолетом в Пекин, покоривший своей красотой сердце художника. Он неоднократно возвращается в этот древний город в последующие годы (1940-43 г.г.) и создает большую се-

рию полотен о Пекине. Это-пейзажи, портреты.

В его портретах китайнок ("Китайская девушка" 1939 г., "Китайка и тюльпан" 1942 г.) субъективные впечатления от портретируемого человека передаются эмоциональностью цвета. Работа кистью становится более сдержанной, мягкой. Мазки ложатся ровно. Оттенки красок тонкие, почти акварельные. Холст продолговатый, как свиток. Надпись напоминает традиционную китайскую печать. В портретах Умэхара нет психологической углубленности. Неподвижно сидящий человек для него такая же живая плоть, как и цветок. Это та же часть природы, одно неразрывное целое. Тюльпан, китайка в кресле, рисунок обоев как бы сливаются в единый узор. Внутренне родство проявляется в плавных изогнутых линиях, в пропорциях фигур, взаимоотношениях красок. Традиционное отношение японца к природе и человеку незаметно сливается с фовистским приемом преобладания гармонии цвета над индивидуальной конкретностью и психологической характеристикой человека в портрете.

Среди пекинских пейзажей Умэхара 1940-х годов часто повторяется мотив ослепительно красного китайского храма среди яркой зелени деревьев ("Храм неба", "Пейзаж"). Умэхара вернул краскам ту силу воздействия, которые они имели у древних. Он сумел передать масляным краскам ту эмоциональную напряженность, которая была лишь в средневековых росписях. Нередко он отступает от правдоподобия, обобщает цвет, отбрасывает нюансы. В его цветовых созвучиях нет прямых аналогий с классикой. Но нет в них и субъективной условности модернистов. В них царит то настроение покоя и чуть приметной радости, которое дает лишь подлинное общение с природой.

После войны искусство Умэхара не пришло в упадок, наоборот, такие серии старейшего художника (в 1948 г. ему исполнилось 60 лет), как "Асама" 1950 г., "Фудзи" 1956 г., "Канны" 1958-68 г.г., только раздвинули границы его творчества.

Уже с конца 40-х годов наблюдается эволюция в сторону упрощенности форм. Его пейзажи все более тяготеют к плоскости, к четким, порой грубоватым цветовым контурам.

В пейзаже "Гора Асама" 1959 г. почти осязимо передан

знойный жар летнего дня, ослепительные краски лета. И в то же время условность почти достигает абстрактности. Формы теряют свои очертания. Черные, бирюзовые, алые, белые, зеленые мазки ложатся отдельно и уже не составляют, как раньше, единую плоскость цвета.

В работе "Канны" 1962 г. абстрактное влияние усиливается. Желтым и красным прописаны пальмы, мелкими черными, красными, голубыми мазками — дома. По голубому небу плывут желтые с фиолетовыми тенями облака. Верно передано ощущение палящего южного солнца, но визуальная видимость предметов почти нарушена. Крупные, пастозные мазки положены беспорядочно и почти не следуют форме, которая намечается одним-двумя мазками.

Чрезвычайная интенсивность цветовых пятен, условно положенные мазки, неопределенная зыбкость очертаний, неясность сюжета — все говорит о переходе художника на позиции абстракционизма.

Творчество Умэхара охватывает довольно длительный период японской живописи — со второго десятилетия нашего века — по конец 1960-х годов. Бесчисленное множество его картин раскрывает характерную для своего времени фигуру художника, достаточно профессионального и творчески интересного, чтобы преодолеть пустое подражание европейскому искусству, но не обладающего глубиной мыслителя и даром публициста, чтобы создать подлинные шедевры, ставшие бы поворотным пунктом в развитии современного японского искусства. Значение живописи Умэхара, инстинктивно почувствовавшего близость импрессионистов и фовизма, в том, что она раскрыла забытую японскими художниками традиционную красоту цвета, подсказала, что декоративное решение художественного образа может стать еще одной вехой по пути взаимопонимания двух систем художественного творчества.

1 Collection of works by Ryuzaburo Umehara in The National Museum of modern art. Catalogue. Tokyo, 1970 (на яп. яз.).

2 Умэхара Рюдзабуро поступил в частную студию Ито Эси-

хико в 1903 г. В этом же году поступил во вновь основанный Исследовательский институт европейской живописи. В 1906 г. вместе с учителем переходит в Кансайскую Академию Художеств.

3 Collection of works by Ryuzaburo Umehara...

З.М. Нечушкина

ЖЕНСКАЯ СКУЛЬПТУРКА ИЗ СЕЛЕНИЯ КОРОДА

В 1969 г. сотрудниками Музея искусства народов Востока была привезена из Дагестана бронзовая женская статуэтка, которая хранилась в школьном музее селения Корода (рис. I). Она была найдена учениками школы случайно недалеко от селения.

Публикуемая находка представляет собой обнаженную фигуру женщины, стоящую на петлевидной перемычке. Общая высота предмета 11,5 см, высота фигурки без перемычки — 10,5 см.

Сделана статуэтка грубо. Лицо женщины отличается резкими чертами: большой прямой нос выдается вперед, рот вмечен глубокой горизонтальной чертой, очень тяжелый подбородок, глаза имеют вид глубоких впадин с выпуклостью посередине, голова посажена на прямую массивную шею — все это придает статуэтке несколько мужской облик. Голова и шея украшены гривной (?) в виде витой веревки. Несмотря на некоторый схематизм в изображении отдельных деталей, статуэтка отличается определенностью формы, плавностью линий и соблюдением основных пропорций. Тонкие руки женщины, с растопыренными и условно трактованными пальцами, согнуты в локтях и приподняты так, что кисти рук находятся на уровне груди. В правой руке она держит сосуд. Ноги фигурки соединены перемычкой, к которой возможно подвешивался колокольчик.

На территории Дагестана, начиная с конца прошлого века

было найдено огромное количество культовых человеческих фигурок. Находили такие фигурки и в Грузии. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что подобные изображения распространены в горных местностях Кавказа: район горы Казбек, Тухетия, Сванетия, Хевсуретия, Дидо и т.п.¹ Обилие подобных находок на Кавказе свидетельствует о большом распространении какого-то культа, связанного с антропоморфными божествами у древнего населения гор Восточного Кавказа. Но подавляющая масса их — это мужские фигурки или же фигурки, пол которых вообще не поддается определению. Находки женских статуэток до сих пор исчисляются единицами.

Две женские статуэтки, стилистически весьма близкие коринфской, были опубликованы А.А.Захаровым в его сводной работе о Кавказских статуэтках, написанной еще в 1933 г.² Одна из статуэток, принадлежащая Историческому музею, происходит из Дагестанского селения Тинди³. Эта статуэтка имеет большие, по сравнению с нашей, размеры, и в отличие от нее характерный головной убор и пояс, перехватывающий обнаженный торс. Именно эти детали, наряду с техникой ее изготовления, путем полкой отливки с ядром из формовочной массы, и позволили А.А.Захарову, а затем А.П.Круглову отнести данную статуэтку к Кавказскому варианту Ближневосточной мелкой бронзовой пластики и датировать ее I тысячелетием до н.э.

Но у статуэтки из Исторического музея, так же как и у нашей фигурки, ноги соединены посредством петли, а в руках перед собой она держит сосуд. Шея женщины украшена ожерельем в виде "веревки", первый ряд которого плотно охватывает шею, второй падает на грудь.

Вторая статуэтка этого типа была куплена Эрмитажем у жителя селения Кубачи Р.Магомедова и отличается от первой лишь тем, что вокруг ее головы и шеи имеется точно такое же, как и у нашей, украшение в виде веревки⁴.

И наконец, третья из известных женских статуэток происходит из Согратлинского культового места и изображает фигурку обнаженной женщины с согнутыми в полукруг и поднятыми до уровня груди руками. Ноги ее также опираются на петлеобразную основу. Она не опоясана, а на голове граница волос прочерчена линией⁵.

В науке неоднократно ставился вопрос о назначении бронзовых статуэток, но подавляющее преобладание мужских фигурок делало закономерным тот факт, что на первый план в исследованиях выдвигались именно мужские скульптурки, оставляя женские в стороне. Разработка данного вопроса далека от завершения даже в отношении мужских скульптурок. Что же касается женских, то она еще не начиналась. Особенно это касается рассматриваемых нами дагестанских фигурок.

Следует заметить также, что и хронология кавказских статуэток, изображающих человека, до сих пор разработана очень слабо.

Впервые, как уже отмечалось выше, первым тысячелетием до н.э. их датировал А.А.Захаров⁶, с тех пор эта дата признается всеми исследователями, так или иначе касавшимися вопроса о Кавказской мелкой пластике. А.П.Круглов только несколько уточнил эту дату, сузив ее до середины I тыс. до н.э.⁷

Женскую скульптурку из селения Корода, поступившую в музей в 1969 г., по ряду признаков, таких как: соединение ног посредством петли, наличие украшений в виде витой веревки на голове и шее женщины, грубая моделировка головы, а также техника изготовления фигурки; следует отнести к этому же времени и к вышеописанной группе антропоморфных фигурок. Статуэтки такого типа обычно включались исследователями в целом в семью ближневосточно-закавказских изделий мелкой пластики. Женские же статуэтки с кубком в руке связывались к тому же с античным миром. Эту мысль высказывали А.Захаров, В.Миллер, А.Тальгрэн, И.Мегрелидзе и др.⁸ Более того, А.Захаров считает возможным рассматривать эгеев-хеттов и жителей Закавказья и Северного Кавказа, связанными определенным единством материальной культуры⁹. Но, не отрицая некоторых сходных мотивов из древневосточного мира (как, например, культ плодородия), мы считаем необходимым в первую очередь полностью использовать добытые за последние годы соответствующие данные из той этнической среды, к которой должны были принадлежать создатели этих скульптурок. Я имею ввиду сравнительные материалы из области религиозных верований самих дагестанских горцев, а также их ближайших

соседей грузинских племен и народов Северного Кавказа.

Именно это, т.е. связать эту фигурку с какими-то местным культом горских народов Восточного Кавказа, мы попытаемся сделать в данной статье, привлекая, по возможности, как археологические, так и этнографические материалы.

Обрядовая сторона старых религий часто сохраняется гораздо лучше, чем мифологическая. И образы старых богов всего лишь полузабыты, в то время как мифы о них совершенно исчезли, и даже имена богов неизвестны. Обряды же, связанные с почитанием этих божеств, еще помнят потому что их выполняли еще совсем недавно. Поэтическая образность и символика в изображениях божеств идут из глубокой древности. Такие символы, как чаша, гора, круг, известны с близкими значениями почти во всех древних культурах Востока и Запада.

Культовые статуэтки, изображающие женское божество, известны на Кавказе, в том числе и в Дагестане, с глубокой древности¹⁰.

В Дагестане известно несколько культовых мест, откуда происходят бронзовые человеческие фигурки — это Арчо, Согратль, Дидо и др. Интересно, что все они находятся на отдельно стоящих вершинах горного хребта, которые еще до недавнего прошлого почитались жителями, как священные. На этих вершинах еще недавно при сильных засухах совершали жертвоприношения богу погоды¹¹. Известно, что гора — это древнейший символ всего возвышенного. Таинственность и неизвестность величественных горных высот всегда действовала на воображение людей, заставляя в своих мифах населять их божествами.

Нам сейчас трудно судить, сколь далеко зашла дифференциация божеств в столь глубокой древности, как I тысячелетие до н.э., и существовала ли она вообще. Но считать религию древних народов, не принадлежащих к древним цивилизациям, столь уж примитивной, у нас нет никаких оснований. Напротив, имеющиеся у нас этнографические и археологические материалы, дают нам право с той или иной долей достоверности говорить о том, что уже в это время существовал определенный пантеон божеств. И, если каждое из них не имело четкого выраженных обязанностей божеств развитых религий, то во

всяком случае этот пантеон характеризовался относительным разграничением функций того или иного божества. Это подтверждают сравнительные материалы из области религиозных верований грузинских племен, являющихся непосредственными соседями горцев Дагестана.

Очень интересны в этом отношении сведения, относящиеся к восточно-грузинским племенам, которые приводит в своей книге В.В.Бардавелидзе¹². У восточно-грузинских горцев уже в период разложения первобытно-общинного строя существовал довольно сложный, хотя и отображавший весьма простое небо, пантеон божеств, соответствовавший сравнительно низкому уровню культурно-идеологического развития народа.

У грузин имелись двоякого рода божества: великие, или старшие, и местные. Триаду старших божеств составляли: Гмерти, олицетворявший Луну, богиня Мзе-кали (солнце-дева), почитавшаяся богиней солнца, и Квириа — бог огня.

Богиня Мзе-кали была не одинока, она имела бесчисленное множество собственных, всегда ей сопутствующих зооморфных и антропоморфных духов, которые, вероятно, представляли собой олицетворение лучей дневного светила, и в соответствии с этим она величалась еще и "богиней поля". По народным верованиям Гмерти наградила ее искусством управления облаками и тучами. Поэтому от нее зависело произрастание злаков.

Однако Мзе-кали не могла менять погоду по собственному усмотрению и каждый раз должна была испрашивать у Гмерти право ниспослать той или иной общине хорошую или дурную погоду.

Но, несмотря на это, горцы Восточной Грузии с молитвами о даровании им хорошей погоды обращались к богине поля Мзе-кали.

Атрибутами богини Мзе-кали являлись копьё и колокольчик, воспроизводившие в древнем мире молнию и голос неба — гром. Копьё и колокольчик, как считает В.Бардавелидзе¹³, по всей вероятности, являлись эмблемами Мзе-кали как управительницы атмосферных явлений и богини растительности. Следовательно, Мзе-кали была ассоциирована с небесным огнем — молнией, и громом, которые часто сопровождались градом, порывающим урожай; тучами и дождем, которые питали землю, спо-

собствену возрождению растительности.

Любопытно отметить, что у аварцев также сохранилось название божества воды, дождя, благодетельницы источника и плодородия — Бечед. Возможно, что аварское божество было тождественно грузинскому.

Как уже указывалось выше, все известные женские статуэтки из Дагестана снабжены петлей, которая, как считает А.Круглов¹⁴, служила для подвешивания колокольчика. Более того, в руках кроме сосуда, некоторые статуэтки (как отмечают почти все авторы) держали еще какой-то предмет, который, к сожалению, не сохранился ни у одной из известных статуэток. Поэтому сейчас трудно судить о том, что именно держали статуэтки в другой руке, и утверждать что-либо определенное на этот счет пока что не представляется возможным. Но в свете вышеизложенных параллелей, можно с большой долей вероятности предположить, что вторым предметом в руках божества было копьё или что-то весьма близкое к нему по назначению и по смыслу. Кроме того, руки, сведенные в круг, вероятно, тоже весьма символичны, т.к. круг с глубокой древности символ света, вечности и любви, что, несомненно, весьма характерно для солнечного божества.

И, наконец, попытаемся разобраться в такой очень важной детали женских статуэток, как кубок у них в руках. Кубок в качестве ритуального сосуда известен с глубокой древности. Священная чаша, пройдя долгий путь развития, начиная с Индии и Китая через всю историю человечества, имела значение "чаши жизни", "хранилища бессмертного напитка", "чаши мудрости" и т.д. В средние века на основе уже ее христианского значения даже слогается поэтическая повесть о "чаше святого Грааля", как символе стремления человечества к своему нравственному идеалу¹⁵. В качестве характерного примера для кавказской этнической среды, можно вспомнить всемирно известный кубок из Триалети, относящийся еще к середине II тысячелетия до н.э. На этом кубке, как известно, мы имеем первое на Кавказе изображение обрядового пиршества богов у трона главного божества¹⁶. Все фигуры на триалетском кубке изображены с кубками в руках, причем по форме эти кубки очень близки к глиняным кубкам, обнаруженным при раскопках

там же в Триалети. Следует отметить, что сосуды в руках дагестанских статуэток весьма напоминают триалетские ритуальные кубки. Они также слегка расширяются кверху, заканчиваясь широким, прямым горлышком.

Кубок в руках божества явление довольно частое и в греческой среде и в изделиях Кавказского клада и обычно связывается с жертвенным вином¹⁷. Но нам представляется такая трактовка несколько односторонней. И хотя кубок, несомненно, был главным атрибутом в ритуальных пиршествах, связанных с виноградной лозой и виноделием, но он был также и символом изобилия вообще в довольно широком смысле этого слова. Изобилия — как воспроизведения, как символа умирающей и вновь воскресающей природы. В этом, правда еще более усложненном и слегка переосмысленном виде, символ чаши дожил до нас в христианстве, где она понимается как символ любви и смерти, горечи и воскресения, а также как путь души к божеству через таинство причастия¹⁸.

Как видим, чаша, или кубок, как атрибут божества известен уже на протяжении почти четырех тысяч лет, что указывает на его большое смысловое значение и устойчивость в религиозной семантике различных народов, т.к. именно этот атрибут является тем звеном, которое как бы непосредственно связывает мир небесный, мир богов с миром земным, с людьми и их делами.

Что же касается женских фигурок с чашей в руке, то здесь, вероятно, чаша также является символом плодородия в руках солнечного божества (богини пашни). Это подтверждается и тем жестом, которым богиня держит сосуд.

Кубок она держит под грудью, как бы для того, чтобы наполнить его молоком (или перед грудью, как бы протягивая людям уже наполненный сосуд). И смысл этого жеста совершенно ясен. Как молоко матери дает жизнь ребенку, так и богиня должна напоить своим молоком (которое она посылает на землю в виде дождя) пашню, которая даст жизнь брошенным в нее семенам и вырастит богатый урожай.

В свете этих материалов скульптурка из селения Корода представляется в качестве изображения божества воды, дождя, атмосферных явлений и плодородия.

Даже тот факт, что подобных скульптурок обнаружено до сих пор столь незначительное количество, говорит в пользу такого предположения. Одно из главных божеств изображалось редко, зато сопутствующих ему духов (солнечных лучей) или местных, общинных божков было очень много.

А то, что нет двух иконографически совершенно одинаковых изображений этого женского божества, на наш взгляд может объясняться тем, что к I тысячелетию до н.э. (т.е. ко времени бытования рассматриваемых женских статуэток), подобные главные или общие божества еще только начали выделяться из общей массы общинных богов, и еще не сложилось четкого канона в изображении божеств. Разные племена по разному представляли себе богиню пашни, кроме того, каждая община, изготавливая для себя фигурку божества, снабжала ее только теми атрибутами власти, которые по их мнению были наиболее важными, считая необязательным подробное перечисление всех.

Подтверждением того, что здесь мы имеем дело с изображением божества погоды и плодородия, кроме приведенных материалов, служит и ряд других этнографических материалов, относящихся к народам Северного Кавказа.

У дидойцев, например, (а в стране дидо найдено огромное количество бронзовых фигурок), существовало поверье, что если взять с того места, где находят человеческие фигурки, какой-нибудь бронзовый предмет, то этим можно рассердить бога погоды, который может послать град и уничтожить все население. А при сильных засухах там совершали жертвоприношения богу погоды¹⁹.

И у некоторых других народов Северного Кавказа существовали интересные магические обряды вызывания дождя.

Все это говорит о том, что когда-то культ поклонения божеству погоды был распространен на Кавказе довольно широко и пользовался такой популярностью, что, хотя и в измененном виде, дожил почти до наших дней.

Сейчас трудно, конечно, сказать тождественно ли божество, которое изображает наша статуэтка из Дагестанского аула Корода, грузинской богине Мзе-кали, или аварской Бечед, но то, что она является каким-то местным вариантом богини погоды и плодородия, от которой зависит урожай, а соответ-

ственно и благосостояние людей — это нам представляется несомненным.

Нет сомнения, что исследование доселе живущих у народов Дагестана и всего Кавказа народных святых приведет к более веским результатам по отношению к древней мифологии, нежели все соображения и домыслы о языческих божествах древности, раз созданный тип божества не вымирает бесследно, а обычно сохраняется в народе в виде каких-либо пережиточных остатков — в языке, в обычаях, преданиях, поверьях. И именно в обычаях и поверьях чаще всего сохраняются яркие следы прежних воззрений на природу и древних верований в природных богов.

Поэтому данную статью никоим образом не следует рассматривать как окончательный и не подлежащий сомнению вариант решения вопроса о происхождении и назначении культовых женских фигурок, находимых в горах Восточного Кавказа. Это — всего лишь попытка дать конкретное толкование такому интересному явлению в культуре древних народов Дагестана, как возникновение и развитие антропоморфной мелкой пластики.

¹ Мегрелидзе И.В. Археологические находки в Дидо, — СА, XV, 1951.

² А.А.Захаров. Materials for the archaeology of the Caucasus. (Swiatowit, XV). Warszawa, 1933.

³ Там же, стр. 93-95, рис. 100-102; А.П.Круглов. Северо-восточный Кавказ во II-I тыс. до н.э., — ММА, № 68, стр. 68-70.

⁴ А.А.Захаров, ук.соч., стр. 98, рис. 113-114.

⁵ А.П.Круглов. Культовые места горного Дагестана, — КСИИМК, XII, 1946, стр.35-36, рис.14; М.И.Исаков. Археологические памятники Дагестана, табл. 7,3.

⁶ А.А.Захаров, ук.соч., стр. 112.

⁷ А.П.Круглов. Культовые места горного Дагестана, стр. 40.

⁸ А.А.Захаров. Кавказ, Малая Азия и Эгейский мир, — "Труды секции археологии научно-исследовательского инсти-

туда искусствоведения", Ш. т., 1927; A.M.Tallgren. Kaukasische anthropomorphe Figuren und der vorderasiatische Kulturkreis, - RPEK, Berlin, 1930; Его же. Caucasian monuments. The Kasbek Treasure, - ESA, V, Helsinki, 1930; И.В.Мегрелидзе, ук. соч.

⁹ Есаян С.А., АО.Мнацакян. Находки новых бронзовых статуэток в Армении, - СА, № 2, 1970, стр. 161.

¹⁰ В.И.Марковин, М.И.Исаков. Древняя костяная статуэтка из Дагестана, - КСИМК, вып.74, 1956, стр. 139-142.

¹¹ И.В.Мегрелидзе, ук.соч., стр. 36.

¹² В.В.Бардавелидзе. Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен. Тбилиси, 1957.

¹³ Там же, стр. 105.

¹⁴ А.П.Круглов, Культовые места горного Дагестана, стр.36.

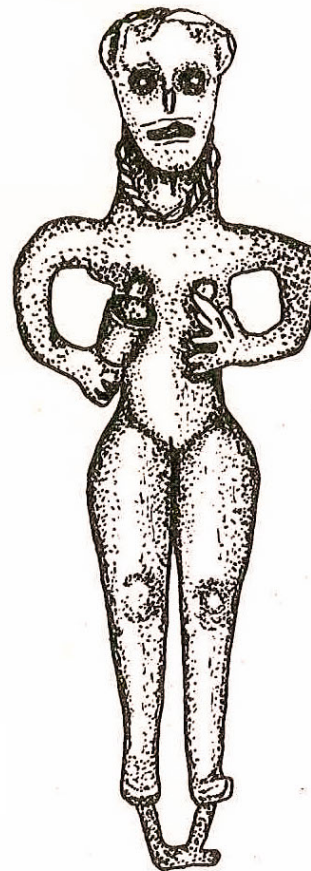
¹⁵ А.Норцов. Символ чаши в христианской иконографии и истории. Тамбов, 1906.

¹⁶ В.В.Бардавелидзе, ук.соч., стр.98-114; Ш.А.Амиранашвили. История грузинского искусства. М., 1950, стр. 29-33.

¹⁷ А.Р.Артамонов. Антропоморфные божества в религии скифов, - АС ГЭ, Л., 1961, стр.79; А.А.Предольская. О сюжетах трех терракотовых статуэток, найденных в кургане Большая Близица, - СА, XIII, 1950, стр. 255-271.

¹⁸ Г.Дунаев. Символический язык "троицы" Рублева, - ДИ, № 3/172, 1972, стр. 31.

¹⁹ И.В.Мегрелидзе, ук.соч.



С. П. Масленицина

СПЕЦИФИКА СТИЛЯ ИРАНСКОЙ КЕРАМИКИ ХУШ-ХІХ вв.

ХУШ-ХІХ столетия были тяжелым временем для развития многих видов прикладного искусства Ирана, в том числе керамики. Экономический упадок страны, начавшийся в конце ХУП в., афганское нашествие, низложение Сефевидской династии в 1722 году и последовавший затем период феодальных распрей и междоусобиц были тем фоном, на котором шло развитие иранского художественного ремесла. В ХУШ в. закрылись многие керамические мастерские, которые совсем недавно - в ХУП и даже в I половине ХУШ в. успешно поставляли на местный и европейский рынок прекрасного качества керамику, значительная часть которой, преимущественно с подглазурной росписью кобальтом, широко экспортировалась в Европу под видом китайского фарфора.

Вопросы атрибуции, особенно определение места производства, вызывают большие трудности уже при изучении керамики ХУІ-ХУП вв. - времени, когда она испытывает блестящий расцвет. Материалы же для определения керамики ХУШ-ХІХ вв. еще более малочисленны. Поэтому особое значение приобретает анализ стилистических особенностей керамических изделий этого периода, являющийся одним из важнейших источников по определению и выделению их из огромного, дошедшего до нашего времени количества керамических изделий Ирана. В ряде случаев он позволяет сделать предположения относительно воз-

можного места производства.

Керамическая коллекция Ирана, принадлежащая ГМИИВ, включает 257 произведений поздней керамики. Среди них изделия различных техник: с кобальтовой росписью, подглазурной полихромной, полихромной эмалевой, люстровой и монохромной.

Керамика с кобальтовой росписью

На протяжении всего трехвекового периода позднего иранского средневековья именно кобальтовая керамика играла исключительно важную и неоспоримо ведущую роль. Сине-белые изделия с их сдержанной, предельно ясной колористической идеей явились преемниками прославленного люстра, той аристократически утонченной техники керамической декорации, которая господствовала на протяжении предыдущих двух с половиной столетий. Кобальт, как и люстр, давал блестящую возможность эффектного решения декора всего двумя цветами: различных оттенков синего и сверкающей белизны фона. Их контраст еще более усиливался блеском прозрачной глазури. Развиваясь под непосредственным влиянием китайского фарфора, иранский кобальт ХУІ-ХУП вв. достиг необычайного расцвета. Ряд крупнейших керамических центров страны специализировался на выпуске кобальтовых изделий. Здесь в первую очередь следует назвать такие центры, как Керман, Мешед, Йезд. Влияния китайского фарфора не избежала и так называемая *Кусар* "кубачинская" керамика северо-западного Ирана, более самобытная и обладающая рядом специфических национальных черт. Настолько высоки были достижения иранских керамистов в кобальтовой технике, что вывоз сине-белых изделий продолжался вплоть до середины ХУШ в. ^I, т.е. вплоть до того времени, когда упадок иранского керамического производства был уже явным. Естественно, что техника декорации, имеющая подобно кобальту такую блестящую и долгую историю развития, не могла исчезнуть сразу. Производство ее продолжалось на протяжении конца ХУШ и в ХІХ в.

В коллекции музея насчитывается 112 произведений поздней кобальтовой керамики. Эта группа не представляет абсолютного единства, экспонаты ее, по-видимому, принадлежат

различным центрам и были выполнены в различное время на протяжении ХУШ – XIX вв. В то же время всей группе свойственен ряд признаков, указывающих на позднее происхождение вещей.

Значительное количество составляют изделия, выполненные в традиционных приемах знаменитой сефевидской керамики Кермана.

Характерным примером значительных изменений в керманской керамике ХУШ в. является большое блюдо № 1282-квп. Как и классические изделия Кермана, оно украшено кобальтовой росписью без контура; край, как на многих изделиях ХУШ века, обведен пурпурной полосой. По сравнению с ранними вещами, кобальт более тусклый, с сильными потеками. Но дело не только в техническом отличии. Перед нами новое, нехарактерное для Сефевидского Кермана композиционное построение декора, новое решение отдельных элементов. Типичная для Ирана центрическая композиция заняла здесь место картинных сцен, скопированных с китайского фарфора, хотя и прекрасно сочетаемых с формой сосудов, но имеющих определенную точку зрения. Изображения летучих мышей, также заимствованные из китайского фарфора, приобрели своеобразный ореол из мелкой, крайне схематизированной арабески и стали похожи по форме на широкий с заостренным концом лист. Четыре таких листа окружают центральную небольшую розетку. По борту блюда идет широкая полоса вьющейся арабески из мелких трилистников, тонких, линейного рисунка побегов и крупных розеток цветов, напоминающих пионы. Снаружи схематизированное изображение цветка с двумя длинными усиками.

Преобладающая роль характерной растительной арабески, выполненной крайне небрежно, но тем не менее явно специфически керманской, ясно видна на целом ряде вещей: на бортике блюда № 691-П, на керамическом, оправленном бронзой, туловце кувшина № 1090-П, который, судя по сохранившему еще лучезарность кобальту и тщательности росписи, выполнен был в начале ХУШ в. По характеру арабески и приему бесконтурной росписи близки Керману глубокие полусферические чаши № 1754-П, 1675-П, 388-П². Остроконечные широкие листья, чрезвычайно часто встречающиеся в керамике XIX в., окружены здесь мелкой

вьющейся арабеской. В орнаменте, украшающем край борта, появился элемент, ставший характерным для керамики I половины – середины XIX в. – штриховой узор. На его появление, а также на измельчение и упрощение арабески, очевидно, имело влияния широкое распространение в Иране ввозимой из Англии керамики Стаффордшира³. В традиционных приемах этой керамики исполнено блюдо № 1128-П, датированное 1845 г., мелкий цветочный узор которого выполнен кобальтовым контуром бледного оттенка с небольшими растеками краски. Влияние этой керамики чувствуется и в декоре тарелки № 3915-Ш, исполненной в манере Кермана (бесконтурная роспись, снаружи цветок с усиками), относящейся, по-видимому, к середине – II половине XIX в. Характер изображенной здесь лани близок керманским приемам. Цветы же деревьев и арабески на бортике, имеющие четыре контурных лепестка с кобальтовым пятном внутри и небольшие шипы или побеги, заканчивающиеся точкой, необычны для классического Кермана. Этот мотив также очень распространен на изделиях поздней керамики, причем на всех изделиях, близких традициям Кермана, эти мотивы присутствуют. Они не могут сами по себе служить определяющим признаком, но в сочетании с наличием характерных черт росписи, с определенным состоянием кобальта являются лишним доказательством поздней датировки.

Керман всегда отличался большой свободой трактовки китайских мотивов. Китайская каллиграфическая четкость всех деталей узора заменялась здесь вольной интерпретацией их; улавливая основные идеи китайского мастера, иранский керамист фантазировал, преображал их, тщательность заменялась непосредственной живостью, строгие элементы узора китайского прототипа незаметно возлекались в прихотливую вязь арабески. Но тем не менее в период расцвета керманская керамика сохранила ту еле уловимую грань, которая позволяла рассматривать ее наряду с китайскими изделиями. В поздних же вещах бросается в глаза нарочитость введения китайских элементов, если они читаются в декоре, но чаще преобразование их под привычные свои персидские формы. При падении технического уровня керманских поздних изделий характерная непосредственность сменилась явной небрежностью быстро рисованных

См. также
1/1500. Ван

элементов декора.

Ряд керамических изделий по их характерным техническим признакам, манере росписи близок к сефевидской керамике Мешхеда. Вазочка № 1118-П с изображением человеческих фигур является типичной для изделий начала XVIII в. В росписи сохраняется обычный для Мешхеда суховатый тонкий черный контур, однако он стал более небрежным, потеряв каллиграфическую точность и остроту. Кобальт нежного бледного голубого цвета имеет характер мягкой подцветки. Фигуры людей в рост, отделенно напоминающие китайские изображения, не связаны действием и образуют собой своеобразный ритмический узор. Исчезла принятая в Мешхеде довольно точная передача китайского оригинала. Лишь отдельные моменты указывают на связь этой поздней керамики с фарфором, некогда служившим для нее образцом.

Среди кобальтовых изделий, выполненных росписью в приемах, близких Мешхеду, но более позднего времени выделяются два типа. Примерами одного из них могут служить ларец для специй № 1072-П и изразец № 105-П. Роспись выполнена небрежной черной, достаточно тонкой линией контура с кобальтовой подцветкой. Часто встречаются штрих и завитки, также крайне небрежные. Ваза № 1509-П представляет второй тип: роспись выполнена сочным точным выразительным мазком черным, блеклый кобальт вторит ему красивым аккомпанементом. Свободно выходящий растительный узор, охватывающий оплечье вазы, свидетельствует о высоком профессиональном мастерстве ее автора. Стиль росписи обеих групп очень специфичен и обнаруживает лишь общее сходство с приемами росписи Мешхеда.

На изделиях керамики "кубачинской" группы, о специфической особенности которой уже упоминалось выше, можно видеть постепенные качественные изменения без коренных перемен в общем стиле. В качестве примера можно рассмотреть ряд блюд явно позднего — конца XVIII — нач. XIX вв. происхождения (№№ 749-П, 3724-III, 3725-III). Как и в керамике двух рассматриваемых выше групп, мы видим здесь все более преобладающую роль арабесковых, причем упрощенных мотивов. Привычная для "кубачей" характерная фигура нахолившейся птицы остается как своеобразный символ, окруженный широкой поло-

сой чешуйчатой или ромбовидной сетки арабески по борту блюда.

Среди кобальтовых изделий позднего времени, которые хотя и несут на себе печать упадка, но сохраняют еще чистоту блестящей глазури, белизну массы, своеобразный изысканный эффект блеклого кобальта, резко выделяется группа изделий с красноватой хрупкой массой, сероватой глазурью с сетью кракле и грубоватой росписью толстой контурной линией. Наиболее типичны среди них большая ваза № 674-П и тарелка № 1669-П. Эти вещи имеют определенное сходство в технике и даже стиле росписи с изделиями "кубачинской" группы. По-видимому, они одновременны керманским изделиям середины — II, половины XIX века. В мотивах росписи они имеют с ними много общего: тот же штриховой узор, та же значительная роль арабески, правда, иного характера. Подобно тому, как раньше "кубачинская" керамика, относимая к провинциям северо-западного Ирана, очень вольно интерпретировала столичную керамическую моду, так и эта поздняя грубоватая керамика очень своеобразно использует общепринятые мотивы. Птицы, несложные букеты, кусты — ее основные сюжеты.

Среди поздней кобальтовой керамики очень много изделий с растекшимся кобальтом. На ряде вещей он покрывает всю поверхность сплошными потеками, заливая весь узор, который становится нечитаемым. Потеря правильной технологии кобальта заставила мастеров искать дополнительных украшений кобальтовой керамики. Очень часто встречается на изделиях XIX века ажур, которого почти не было в Сефевидской керамике (но он присутствует часто на керамике XII-XIII вв.), когда именно роспись кобальтом являлась главным украшением вещи. Ажур встречается и на изделиях керманского типа, и на керамике в приемах Мешхеда и на полусферических чашах с характерной росписью завитком №№ 862-П, 680-П, принадлежащих неизвестному центру ⁴.

Часто в кобальт вводится марганец. На чашах №№ 386-П, 387-П он выглядит дополнительным акцентом к кобальту, сам же еще не несет значительной эстетической нагрузки. Интересно, что на одной из чаш есть надпись, содержащая ложную дату 986/1577 г., что является очевидно попыткой сбыть вещь

за старую. Но даже попытка придать устойчивость растекающемуся кобальту коричневым контуром узора не может скрыть его техническое несовершенство.

На других изделиях кобальт и марганец являются равноправными компонентами гаммы. Керамика этого типа получила большое распространение в Иране во II половине XIX в., когда начавшееся активное развитие туризма потребовало открытия мастерских, выпускающих своеобразные керамические сувениры. Образец такой "сувенирной" керамики чаша № 687-II с забавными лубочными персонажами, выполненными в стиле живописи XVIII-XIX вв.

Черты, ясно просматриваемые на большинстве изделий XVIII и особенно XIX вв. — крайний схематизм и небрежность росписи, стали еще более явными на изделиях конца XIX в., когда мастера пытались возродить былую красоту кобальтовой керамики, находившей теперь довольно широкий сбыт, но оказались не в состоянии это сделать. Одна из шаровидных керамических банок № 678-II имеет подпись "работа мастерской кербебая Гулям Реза 1303/1885 г.". Декор ее, состоящий из широких вертикальных и горизонтальных членений, увенчанных сверху чередующимися фестонами и уступчатыми зубцами создает лишь общее впечатление китайского характера узора.

Наряду с реминисценциями подражания Китаю создаются изделия с росписью в стиле сефевидской живописи. Причем характерной их особенностью является желтоватый оттенок поверхности, которая специально обрабатывается жирами, чтобы достичь этого эффекта, придающего вещи вид более старой. На одной такой вазе из музейной коллекции № 839-II изображено пять крупных человеческих фигур, связанных в сцену, которая условно может быть названа "отдых вельможи". Бросается в глаза стремление передать старинный сефевидский костюм. Узор из высоких выщипанных побегов с многолепестковыми цветами и крупными листьями, обнаруживает нечто общее с растительными мотивами сефевидской керамики. Но нарочитая правильность черт лиц персонажей, характерная для лубочной упрощенности живописи XVIII-XIX вв., указывает на позднее происхождение вазы. Османчивый вид этой керамики часто приводит к ошибкам, и во многих коллекциях подобные вещи

числятся сефевидскими. Именно на этой разновидности поздней кобальтовой керамики следует остановиться особо. Даже те немногочисленные, рассмотренные выше образцы кобальтовой поздней керамики, как относящиеся к известным керамическим центрам (с большой долей вероятности), так и неизвестного происхождения показывают, насколько явным был упадок производства. Дело не только в чисто техническом упадке, резком снижении качества кобальта, но также в том, что постепенная утрата связей с китайским фарфором, отказ от китайских элементов декора не привел к появлению специфически новых декоративных приемов. Все ограничилось возвращением к привычной старой композиционной схеме арабески, которая не только не приобрела качественно новых оригинальных черт, но напротив все более упрощалась. Штриховой узор, быстро рисованные небрежные мотивы, простейшие сетки, довольно скудный ассортимент букетов — вот наиболее распространенные мотивы. Интересно отметить, что такое же оскудение арабесковых, в частности, растительных мотивов, наблюдается во многих видах искусств: в текстиле, коврах, лаках, металле, живописи. Это было неизбежно в новых экономических условиях, когда изделия находили почти исключительно внутренний сбыт, причем дешевые базары требовали большого количества недорогих изделий.

Упадок кобальтовой керамики был настолько явным, что мы не можем говорить здесь о появлении нового стиля, приспособившегося к требованиям нового времени. Но появление изделий, подобных рассматриваемой вазе № 839-II, было своеобразной попыткой найти выход из создавшегося явно критического положения. Повышение роли изобразительных мотивов, особенно заметное на изделиях полихромных, можно рассматривать как стремление найти нечто принципиально новое, что заменило бы собой угасшую красоту прославленной иранской арабески. Интересно, что легко различаются две группы или типа изображений. Один из них, как на вазе № 839-II, берет своим эталоном сефевидскую миниатюру. Правда, то, что мы видим на керамике, слишком далеко от классической ясности силуэта, каллиграфической точности деталей подлинной миниатюры, но и здесь та же значимость контурной линии, претензия на свобо-

ду рисунка. Другой тип идет от лубочной картинки, и жизне-радостная неуклюжесть забавных, довольно мелких персонажей делает декор изделия действительно очень привлекательным. Как пример этой группы в коллекции музея можно указать на уже упоминавшуюся чашу № 687-П.

Кризис кобальтовой техники привел к появлению в сине-белой гамме разного рода добавлений, в первую очередь марганца, позднее и окиси меди, дающей бирюзовый цвет. Этот процесс постепенного тяготения к полихромии начался еще в ХУП в. и проявился особенно ярко на "полихромном" кобальте Кермана, когда в сине-белую гамму включился пурпурный, зеленый, желтый. В этот период в Европе началось увлечение китайским фарфором с эмалевой росписью, и мода на кобальт стала проходить. В Иране подражание новому виду фарфора началось позже, но "подвеченный" кобальт был первой ласточкой появления нового типа керамики, которая занимает явно господствующее положение среди изделий XIX в. — керамики с многоцветной росписью.

Полихромная керамика

Изделия с полихромным декором преобладают в коллекции поздней керамики. Внутри этой группы выделяются несколько разновидностей: керамика с эмалевой росписью, росписью цветными глазурями и подглазурной росписью, последняя является особенно многочисленной.

С I половины XIX в. наблюдается в Иране запоздалое увлечение эмалевым фарфором Китая, особенно фарфором "розового семейства" ⁵. В гамме этого фарфора выполнен декор большой чаши 537-П ⁶. Однако китайское влияние ограничивается здесь лишь общим сходством в колорите. Что же касается особенностей самой росписи, то она выполнена в характерном для XIX в. стиле: забавные персонажи словно сошли с иранского лубка, сохранив от китайского прототипа лишь своеобразные головные уборы, растительные мотивы с порхающими птичками отличаются той же характерной наивной упрощенностью. Возможно, что эмалевая керамика, во всяком случае, значительная ее часть, изготовлялась в Ширазе.

В поздних полихромных изделиях Ирана бросается в глаза та ведущая роль изобразительных мотивов, в данном случае лубочного характера, которая отмечалась уже при рассмотрении кобальта. Колористическая гамма эмалевой иранской керамики, яркая, построенная на сочетании открытых контрастных цветов и подчас граничащая с аляповатостью, получила довольно широкое распространение не только в керамике, но и в живописи, росписи по дереву, в ковроделии и т.д.

Эмалевая керамика в колорите "розового семейства" изготовлялась на протяжении всего XIX века и даже в начале XX в., о чем свидетельствуют датированные 1320/1902 гг. и подписанные "работы Касима" три вазы-бутыли. Некоторое подражание в отдельных элементах китайскому фарфору, заметное еще на изделиях I половины XIX в., теперь полностью исчезает. Сюжеты росписи отличаются крайним упрощением и наивностью: цветы самого простого рисунка, павлины, букеты. На эмалевых изразцах, относящихся, возможно, к концу XIX — началу XX вв. мы встречаем те же черты. На одном из изразцов № 1371-П изображена Мадонна с младенцем в плетле, напоминаем мужской иранский длинный халат с поясом; на лицах Марии и Христа густой и небрежный румянец; а рядом с табуретом, на котором сидит Мадонна, — ваза с букетом. Лубочная наивность, о которой мы не раз упоминали при рассмотрении поздней керамики Ирана, выявляется здесь особенно ярко.

Интересно, что ту же излюбленную гамму "розового семейства" применяли в технике росписи цветными глазурями с использованием эмали. Техника эта является упадочной традицией знаменитых сефевидских изразцов, украшенных цветными глазурями. На одном из изразцов XIX в. № 1363-П, представляющем собой фрагмент панно, изображены два воина в головных уборах, неумело сделанных под сефевидские.

Обращает на себя внимание нарочитая правильность черт персонажей. Такая крайняя безликая упрощенность в рисунке лиц, фигур также идет от лубка и является весьма распространенной в композициях поздней керамики и характерна как для композиций в стиле лубка, так и для тех, которые тяготеют к миниатюрной живописи.

Однако, изделия с эмалевой росписью, хотя и являются до-

вольно распространенными среди полихромной поздней керамики, уступают по необычайно широкому распространению, популярности, законченности декоративного решения керамике с подглазурной полихромной росписью.

В коллекции музея находится довольно большая группа таких изделий. Среди них преобладают вещи крупных размеров — блюда, вазы, большие изразцовые плиты. Керамика эта значительно отличается и от кобальтовых изделий, и от эмалевых высоким техническим совершенством, продуманностью декора, как композиции, так и колорита. Чистая блестящая глазурь, белый черепок, яркий фиолетового оттенка кобальт, преобладающий в гамме, желтый, коричневый, пурпурный и другие цвета, мягко расцвечивающие вещь, рассыпанные словно драгоценные камни по бархатной синеве фона — эти качества выдвигают изделия с полихромной росписью безусловно на первое место среди поздней керамики Ирана. При рассмотрении этих изделий бросается в глаза какой-то своеобразный "показной" характер этих вещей. Здесь мы не наблюдаем той согласованности эстетических и утилитарных задач, которая господствовала в лучших произведениях средневековой иранской керамики. Большинство этих нарядных изделий было выполнено в мастерских Тегерана, Исфагана и других городов, организованных в связи с ростом туризма⁷. Отсюда и такой откровенно сувенирный характер этой керамики.

Расцвет этой керамики относится к 1860—90 гг. и связан с деятельностью Тегеранской мастерской. Характерные особенности стиля тегеранской керамики выявляются при рассмотрении музейной коллекции. На изразцах, вазах мы встречаем изображения юношей, девушек в сефевидских одеждах и головных уборах. Как и часто бывает в сувенирном производстве, стремление создать ярконациональное выразительное произведение приводит к стилизации старины. Здесь естественно избрана не такая уж далекая старина, но понятная и иранцам, гордящимся одной из могущественнейших держав своей истории, и европейцу, впервые познавшему с этой страной через многочисленные сефевидские изделия, в большом количестве поступающие в страны Европы. При довольно точной передаче старинного костюма, лицам персонажей придана та нарочитая

правильность и красивость, которая уже не раз отмечалась при рассмотрении других групп поздней керамики.

Безусловно, одним из лучших и характерных изделий керамики этого типа в музейной коллекции является большая изразцовая плита № 279-П. Характерен сам сюжет декора — одна из излюбленных сцен иранской миниатюры — сцена любовного свидания, нежного разговора. Юные всадники — юноша и девушка на белых конях в старинных сефевидских костюмах изображены на фоне пологого холма, поросшего кустиком травы и цветов. Во всем ощущается стремление подражать миниатюрной живописи, наиболее полно и ярко выразившей вкусы и идеалы сефевидской эпохи. Однако новое время берет свое: за холмом мы видим уходящую даль, линию горизонта, небольшие, даже слишком уменьшенные в размерах постройки; упрощенно рисованные цветы холма, сидящие на ветвях неуклюжие маленькие птички, обычные для всех типов поздней керамики. Тесная связь полихромной керамики с миниатюрной живописью сказывалась также в частом использовании популярных в миниатюре литературных сюжетов. На одной из изразцовых плит музейной коллекции № 1785-П изображена сцена из "Хосрова и Ширин" — свидание Ширин и влюбленного в нее скульптора Фархада возле Бехистунской скалы. В целом для композиции изразца характерны те же черты, которые уже отмечались при рассмотрении плиты № 279-П, — те же старинные костюмы, тот же арсенал декоративных мотивов, характерное, несколько утрированное, перспективное сокращение.

Однако сефевидская миниатюра была не единственным источником вдохновения мастеров полихромной керамики. Композиции ряда изделий имеют много общего с композициями, типичными для станковой иранской живописи. В качестве примера можно указать блюдо № 4229-П, большую круглую изразцовую плиту № 814-П. В обоих случаях это — многофигурные композиции. Персонажи с бесстрастными нарочито правильными лицами связаны в торжественную церемонную группу. Нет и намека на непосредственность действия, свободу движения. Немногочисленные аксессуары разложены симметрично и строго, все предельно продумано и нарочито. Фон для персонажей, так же как и в живописи, составляет проем окна или террасы с колонна-

дой и ниспадающими пышными складками драпировки.

Но подобная сувенирная керамика была не единственной разновидностью полихромных изделий с подглазурной росписью. Довольно много изготовлялось и вещей несколько более скромных, но и в их декоре мы встречаем черты, характерные для поздней керамики. В коллекции музея хранится 10 небольшого размера квадратных изразцов, являющихся фрагментами панно, представляющего собой своеобразную раму или обрамление, поскольку некоторые плиты являются угловыми. Изразцы коллекции принадлежат к разным наборам (425-П, 428-П, 427-П; 1662-П, 433-П, 424-П; 1663-П, 285-П, 432-П, 1661-П), но все они очень сходны по декору, размеру, изготовлены в одно время и, возможно, в одной мастерской. На одной из плит есть клеймо, указывающее, что она выполнена в мастерской Али Акбара Кашани мастером Мухаммад-Ибрагим Исфажани в 1303/1886 г. В фигурных медальонах словно сошедшие с полотна станковой живописи пары персонажей на фоне терасс с колоннами и драпировками, ветви с розами и птичками. Интересно на некоторых плитках решен фон медальона — с высветлением кобальта к центру — светотень использована как чисто декоративный прием. Края медальонов, плит, а на ряде вещей и все поле покрыты своеобразным графическим бело-коричневым узором, производящим впечатление металлического обрамления. Такой прием характерен для значительного числа изделий поздней полихромной керамики. Скучность растительной ornamentации заставляет мастеров искать новые изобразительные средства и приемы. Нужно отметить, что в данном случае прием очень удачен — изразец в целом создает эффект драгоценной эмалевой росписи в филигранной раме.

Следует отметить как характерную черту декора поздних полихромных изразцов довольно высокий рельеф. Он применяется и на больших плитках, типа тегеранских, и на последней группе небольших изразцов-фрагментов рам.

Широко применяется рельеф и в керамике с декорацией лубочного характера, которая процветала на дешевых изделиях для внутреннего рынка. Яркий образец такого типа продукции — изразец № 284-П. Изображение героя, борющегося со львом, выполнено в высоком рельефе, использованы кобальт, окись

меди, марганец, положенные расплывшимися неровными пятнами, быстрая роспись черным от руки. В бордюре, украшенном схематизированным графическим узором, можно уловить подражание той филигранной бордюрной росписи, которая отмечалась выше. На примере этого изразца мы видим, насколько велико влияние миниатюрной и станковой живописи на композиции поздней керамики, даже на такую дешевую рыночную продукцию. Мы снова встречаем светлый холм, за гребнем которого изображены человеческих фигур — привычная и широко распространенная композиция средневековой миниатюры.

В целом группа полихромной керамики, особенно керамики с подглазурной росписью, может рассматриваться как группа, наиболее целостно и ярко продемонстрировавшая развитие новых специфических особенностей стиля керамики новой эпохи.

Но в этот период продолжают существовать и другие виды керамики, которые не имели такого распространения, как полихромная и кобальтовая, но каждая из них прошла свой путь развития и создала даже в поздний период ряд интересных памятников.

Керамика с росписью люстром

Прославленная техника люстра, составившая целую эпоху в истории средневековой иранской керамики, была возрождена в Сефевидскую эпоху. Хотя она и не достигла прежнего великолепия, сефевидский люстр на прозрачной глазури широко известен. Мастерами позднего времени эта техника была усовершенствована непосредственно от недавней сефевидской эпохи, и потому в технике и манере живописи поздние люстры имеют довольно много общего с сефевидскими. Люстр уже не имеет в эту эпоху массового характера и вообще довольно редко используется как самостоятельный декор, часто служит дополнением, например, в декоре полихромной керамики с подглазурной росписью.

В большинстве люстровых изделий бросается в глаза стремление к архаике. Так восьми лучевые звезды конца XIII — XIX вв. (их пять в музейной коллекции) имеют нарочито китайскую сюжетку, постепенно исчезающую в это время даже на

кобальте. Фениксы, резвящиеся лани окружены бордюром китайского мейандра. Это — явные реминисценции сефевидской керамики, имеющей в большинстве своем китайские прототипы.

Интересны и бордюрные изразцы с надписями (№№ 739-П, 738-П, 737-П), где наблюдается попытка употребить древнюю технику резерва. Поле изразца покрыто люстром, на котором процарапана надпись и мелкие круглые завитки в подражание кашанским тончайшим спиральям на фонах изделий. Но насколько далеки эти невинные подражания поздних мастеров от блестящих образцов раннего средневековья... Надпись, глухая и невыразительная, совсем потерялась среди завитков фона и неразличима с очень близкого расстояния. На ряде других поздних люстров узор выполнен в подражание медальонным композициям ранней средневековой керамики с поясным или погрудным изображением человеческой фигуры. Такие изображения на чаше № 1676-П выполнены в характере эпохи, упрощены и схематизированы, но вокруг голов нарисованы нимбы. Как и в сефевидское время, люстр накладывается в этих поздних вещах на прозрачную глазурь. Но, если в сефевидское время под глазурью был чистый белый материал, то теперь керамическая серая масса, неровно прикрытая белым ангобом, просвечивает сквозь слой глазури и делает еще более грубой и без того небрежную роспись. Техника люстра, несмотря на некоторое оживление в сефевидское время, так и не смогла возродиться и расцвести в полную силу. В поздних люстровых изделиях мы видим лишь слабые подражания ушедшим образам и приемам и не находим даже намека на рождение какого-либо нового стиля.

Керамика с черной росписью под бирюзовой поливой

Этот тип керамики, известный с XII-XIII вв., был характерен для одной из групп "кубачинской" керамики сефевидского времени и продолжает сохраняться на протяжении всего позднего периода. Стилистические изменения керамики этой техники выразились лишь в крайней схематизации росписи, которая производится теперь не кистью, а пером или тростниковым стержнем. Иногда, вероятно, на более ранних изделиях (XIII в.), узор еще сохраняет некоторую живость и подвиж-

ность, как например, на вазе № 506-П, украшенной свободно стелющимся крупным растительным узором. Но и здесь нет уже той каллиграфической чистоты рисунка, которая была характерна для "кубачинских" бирюзовых изделий.

На более поздних, конца XIX — начала XX в., изделиях черная роспись занимает лишь незначительную часть поверхности и представляет собой простейшие росчерки, штриховку, волнистые линии, иногда примитивно, по-детски, рисованный простейший цветочный или архитектурный мотив. В декоре он занимает второстепенное место, главное — красота гладкой глазури, покрывающей вещь. Но при этом недостаточная выразительность формы, столь необходимая в монохромах.

Следует отметить наличие большого количества бирюзовой керамики среди изделий XIII-XIX вв., как с черной росписью, так и гладкой, без узора.

Монохромная керамика

Керамика с одноцветной глазурью, обычно бирюзовой, коричневатой, белой имеет также довольно давнюю историю. Родившись под влиянием знаменитых сунских селадонов еще в раннем средневековье, эта техника продолжала существовать на протяжении всех последующих столетий, никогда не играя определяющей роли в керамическом производстве, но всегда выступая изящным и блистательным аккомпанементом керамике расписной. В сефевидское время довольно часто сочетается кобальтовая роспись с прекрасным резным монохромом. Позднее время не дало монохромной технике каких-либо принципиальных изменений. Качество этих изделий настолько низкое, что довольно ограниченное их количество попадает в музейные коллекции. В собрании музея, кроме бирюзовой керамики, есть лишь фрагмент массивного бледно-зеленого, почти белого блюда с рифленным бортом № 864-П и вазочка № 1070-П серой глазурью, настолько некачественной, что даже попытка расцветить ее грубоватой люстровой росписью не смогла ее сколько-нибудь украсить.

Рассматривая различные типы поздней иранской керамики, мы останавливались главным образом на различных особенностях

декора, не касаясь вопросов изменения форм изделий. Следует отметить, что в эту эпоху в основном продолжают сохраняться традиционные формы: большие блюда и полусферические чаши, вазы шаровидные и в форме балясины, кувшины, бутылки. Но появляется также ряд изделий своеобразных форм, связанных со спецификой народного быта и обычаев. Так, оригинальная форма кувшина № 758-П, заканчивающегося широким раструбом с прямым бортом связана с обычаем охлаждения воды или вина: на раструб кладется кусок льда. В керамической банной детской цветочке в виде фигуры мыши сочетаются целесообразность бытовой вещи с конкретным назначением и забавностью игрушки, яркой, с секретом — погремушкой внутри.

В целом керамические изделия Ирана XIII—XIX вв., при всем своеобразии различных техник и типов, обнаруживают явную общность идейно-художественных принципов, отличающую их от керамической продукции более раннего времени. Эти принципы во многом едины с общими тенденциями развития живописи и различных видов прикладного искусства этой эпохи.

¹ Свидетельство об этом И.Г. фон Жюсти (1758 г.) приводит А.Лейн: A.Lane. Later islamic pottery. London, 1957, p. 76.

² Аналогичная чаша из коллекции Эрмитажа № Г 145 датирована 1815 г. и имеет подпись Мухаммада Али.

³ A.Lane, ук. соч., стр. 101.

⁴ Подобное блюдо Британского музея датировано 1817 г. См.: R.L.Hobson. Guide to the Islamic Pottery of the Near East. London, 1932, Fig. 86.

⁵ A.Lane, ук. соч., стр. 85.

⁶ Близкая ей чаша 1846 года имеет подпись мастера из Шираза: Ch.Wilkinson. Iranian ceramics. N.-Y., 1956, fig.99.

⁷ A.Lane, ук. соч., стр. 86.

М.Б. Мясина

АТРИБУЦИЯ СУЗАНИ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ГМИНВ

Эта вышивка поступила в ГМИНВ в 1963 г. из частной коллекции. О месте ее изготовления не было ничего известно, как неизвестно было и ее ритуально-бытовое назначение.

Вышивка представляет собой прямоугольное панно длиной 260 см и шириной 162 см. Это — крупная вышивка. В Узбекистане и Таджикистане самые крупные вышивки во всех центрах, кроме Ташкента, называются "сузани". Длина и ширина их обычно бывают на 10–20 см больше или меньше указанных. Поэтому нашу вышивку мы можем отнести к типу крупных вышивок — "сузани". Сузани, как, впрочем, и все вышивки в быту узбеков и таджиков выполняли одновременно ритуально-утилитарную и эстетическую функции. Крупные вышивки связаны с самыми торжественными событиями в жизни человека. В свадебные и праздничные дни ими завешивались почти сплошь большие поверхности стен в интерьере жилища, ими украшались наружные стены домов и дворов. Они покрывали постели новобрачных и тюки с одеялами на сундуках в нишах-тахмон.

Видеть их можно было и при рассеянном, и при ярком солнечном свете. Отсюда — особое внимание к технике их исполнения и цветовому решению. Поскольку и на стенах, и на постелях сузани можно было охватить глазом целиком, они компоновались как единое панно с центральным полем и каймой. Соотношение между шириной каймы и шириной центрального поля весьма различно. Иногда, как в данном случае, кайма пред-

ставляет собой совсем узкую полоску. Основная орнаментальная тема решается тогда на центральном поле.

Композиция центрального поля нашего сузани проста и лаконична. Она образована тремя вертикальными рядами крупных касающихся друг друга розеток-кругов. Композиция основана на принципе равномерного заполнения центрального поля орнаментом, который может быть мысленно продолжен в любом направлении. Подобный раппортный тип композиции из одного ритмически повторяющегося орнаментального мотива, имеет древние традиции в искусстве не одной только Средней Азии, так что композиция рассматриваемой вышивки вполне традиционна.

В лучших народных вышивках Средней Азии, кроме традиционных композиций и мотивов, всегда есть нечто новое, индивидуальное. Какая-то, казалось бы, незначительная деталь или штрих, умело введены и использованы, и старый сюжет или старая композиционная схема преобразуются, звучат по-новому. Так рождались нестандартные варианты вышивок в пределах одного локального типа. К такому роду изделий принадлежит, по-видимому, и рассматриваемое сузани.

Несмотря на традиционность, композиция его все же довольно своеобразна. Обычно в раппортных композициях ряды мотивов располагаются в прямом или шахматном порядке. В нашем сузани количество розеток в рядах неодинаково, и они разновосстабны. В центральном ряду пять розеток: три большие, две — верхняя и нижняя — малые. В двух крайних рядах — по четыре крупных розетки. При таком сочетании нет четкого горизонтального членения и композиция воздействует строгим ритмом вертикальных рядов розеток. Тоненькая кайма сузани, украшенная узором "ислими" (называющимся растительным побегом), дополняет узор центрального поля, придавая всему сузани в целом необходимую завершенность. Орнаментальные мотивы центрального поля и каймы вышивки исполнены свободно и смело. В их очертаниях нет геометрической сухости. Окружности розеток очерчены упруго и неровно, словно непосредственно от руки, "на глазок", что вполне вероятно. Подвижные извилистые очертания имеют и лучи звезд, заполняющих розетки. Треугольным фигурам, образовавшимся между каждыми 3-мя кругами-розетками приданы пластичные растительные формы,

отдаленно напоминающие цветы тюльпана—"лолэ". Рисунок каждого орнаментального мотива предельно прост и ясен. Основной элемент узора этой вышивки—круг-розетка, всегда четко читающийся во всех деталях, является своего рода "модулем", дающим представление об узоре, даже когда вышивка свернута. Узор вышивки трактуется условно, плоскостно. Он, несомненно, восходит к реальным растительным формам.

В Узбекистане — стране древней оседлой земледельческой культуры даже те элементы орнамента, которые являются воспроизведением образов предметного мира, принимают в декоративном искусстве растительный облик. Так, например, круг с древнейших времен почитался в искусстве многих народов и в том числе в Средней Азии как космический символ: солнце, луна или звезда. В декоративном искусстве Средней Азии XIX века мотив круга, бесконечно разнообразный, встречается особенно часто и не менее часто связан с местными растительными формами — цветами и плодами.

Исключительно продумано цветовое решение вышивки. Для данной вышивки характерно преобладание производных тонов и почти полное отсутствие чистого локального цвета. Ее цветовые сочетания сдержаны, изысканы и хорошо сгмонизированы, хотя краски яркие, сочны и глубоки. Цветовая композиция вышивки основывается на декоративном принципе ритмического чередования дополнительных или контрастных теплых и холодных тонов, как в каждом отдельном орнаментальном мотиве, так и в масштабе всего панно.

Таковы контрасты теплого желтоватого цвета, просвечивающего местами на незашитой ткани, и глубокого сине-зеленого фона, образованного вышивом ткани шелком; темно-малинового и золотистооранжевого, сине-зеленого и оливкового; голубого и желтого и наконец сине-зеленого цвета фона и золотисто-малинового цвета розеток.

Благодаря противопоставлению дополнительных холодных и теплых тонов, выявляется самооценная красота каждого отдельного цвета, синтез же всех цветовых тонов дает сложную колористическую симфонию.

Значительную роль в выявлении цветового богатства вышивки играет воистину блестящая техника ее исполнения.

Сузани вышито тамбурным швом — одним из самых древних швов. Зашита почти вся поверхность орнаментальных мотивов и фон. Шов идет соответственно рисунку основных орнаментальных форм, в результате чего создается дополнительный рельефный узор на поверхности вышивки, напоминающий мозаику. Это обогащает фактуру вышивки, придает зашитым поверхностям элементов узора постоянную тональную переливчатость. Шелковые нити вышивки имеют неровную цветовую окраску, и наш глаз никогда не устает находить все новые и новые цветовые нюансы.

Все сказанное, взятое в совокупности, сообщает нашей вышивке особое неповторимое обаяние, свойственное шедеврам народного искусства.

Определить время исполнения этой вышивки не представляется сложным.

Стилистический анализ позволяет отнести ее к произведениям живописно-декоративного стиля второй половины XIX в., для которых характерен развитый растительный орнамент и колористический строй, где применяются как близкие оттенки одного цвета, так и контрастные тона. На рубеже XIX—XX вв. этот стиль сменяется декоративно-графическим¹.

Наша вышивка, как и вышивки живописного стиля, исполнена на кустарном мате шелками, окрашенными естественными красителями. С 80-х г.г. XIX в. кустарные мате все чаще заменяются фабричными тканями, а при окраске шелков используются анилиновые красители².

Блестящее исполнение сузани ручным тамбурным швом также отчасти является одним из датирующих признаков. С начала XX в. этот шов все реже используется в вышивках, и техника шитья становится грубее³.

Значительно труднее определить место изготовления вышивки. Как указывалось выше, и основной мотив ее узора — розетка-круг, и ее композиция часто встречаются в XIX в. на вышивках многих районов. Наряду с наличием единых стилистических черт, в искусстве вышивок, как и во всяком виде народного творчества, сложились свои устойчивые местные особенности. Благодаря им, можно с большей или меньшей точ-

ностью определить сейчас вышивки таких центров XIX в. как Нурата, Фергана, Ташкент, Ура-Тюбе, Самарканд, Шахрисабз и Бухара. В каждом из названных центров создавались характерные вышивки, воспринимающиеся порой почти как дубликат. Рассматриваемая вышивка имеет пока только одну найденную близкую аналогию, к сожалению, не локализованную (Большиниш инв. № 1865/10, Бухарский музей). Это позволяет предположить, что либо наша вышивка является каким-то мало известным или уникальным типом одного из перечисленных центров, или она принадлежит какому-то иному, мало обследованному вышивальному центру. Чтобы выяснить это, воспользуемся методом исключения. Тогда отпадает целый ряд центров, таких как Фергана, Ура-Тюбе, Ташкент и Нурата, все известные типы вышивок которых далеки от рассматриваемой.

Таким образом, круг возможных центров изготовления нашей вышивки сузится, и останутся — Самарканд, Шахрисабз и Бухара.

Рассмотрим вышивки этих центров несколько подробнее.

Орнаментальные композиции самаркандских сузани 1850—1880-х г.г. центричны или раппортны. Основной мотив — круглая розетка, окруженная листовым кольцом, имеет разноцветные концентрические и лучевидные детали. Кайма самаркандских вышивок решается в виде узкой полоски с рисунком из повторяющегося мотива ветки с цветком и парой листьев⁴.

Все перечисленные черты на первый взгляд характерны для нашей вышивки, но ее общая цветовая тональная гамма значительно отличается от самаркандской. В расцветке розеток самаркандских изделий преобладают холодные тона: лилово-малиновый, розовый, бирюзово-голубой, серый и желтый. Темнозеленые в завитках листовые кольца имеют радужную сердцевину и черную или фиолетово-черную окантовку.

Кроме того, самаркандские вышивки 1850—1880 г.г. исполнялись гладью вприкреп, тогда как наша исполнена тамбурным швом.

Вряд ли наша вышивка относится и к изделиям Шахрисабза. Это вышивки стилистически близки самаркандским. Их основной орнаментальный мотив — большая розетка с многоцветными деталями. Листовые кольца — по рисунку аналогичны самар-

кандским. Центры орнаментальных композиций вышивок Шахриябза обычно акцентировались. Раппортные композиции появляются только после 80-х г.г. XIX в., в то время, которое нас в данном случае не интересует. Цветовые сочетания вышивки Шахриябза ярко выражены, что дает возможность довольно легко отличать их от вышивок других районов⁵. В расцветке розеток доминируют яркие и резковатые холодные сиреневато-малиновые и оранжевые тона, к которым добавляется обычно васильково-синий, фиштакковый и желтый. Толстые листовые кольца имеют темно-зеленую или сине-голубую окраску с черной окантовкой. Шахриябзские изделия вышивались тамбурным швом только по цветным шелковым или хлопчато-бумажным тканям⁶.

Все сказанное о вышивках этих двух центров позволяет отказать от предположения, что наша вышивка происходит отсюда.

Необходимо выяснить, может ли быть ее родиной последний из оставшихся известных центров вышивального искусства — Бухара.

Один из отличительных признаков бухарских изделий — мастеровское применение тамбурного шва, которым исполнено большинство из них. Но, хотя наша вышивка тамбурная, одного этого для ее атрибуции недостаточно. Поэтому снова обратимся к сравнению. Целый ряд бухарских болинпушей, т.е. покрывал на изголовье постели, из собрания нашего музея (инв. № 810-III, 2329-III, 2332-III, 3248-III, 1095-III) вышит тамбурным швом. Бухарские вышивки считаются лучшими в Средней Азии. На их облике сказались вековые художественные традиции этого рода, бывшего в XIX в. столицей эмирата. Здесь работали превосходные ткачи, мастера золотошвейной вышивки и вышивки шелками. Поэтому бухарские вышивки известны далеко за пределами Узбекистана⁷.

Бухарские вышивки настолько разнообразны, что не поддаются такой определенной классификации, как вышивки других центров. Они выделяются бесчисленными вариантами композиционных построений⁸. И тем не менее, существуют черты, объединяющие эти изделия, позволяющие выделить их в одну группу. По многообразию цветочных узоров бухарские вышивки близки

шахриябзским. И в тех, и в других — излюбленные цветочные мотивы: пальметты, профильные изображения цветов и круглые розетки. Розетки разбиты на концентрические круги, секторы, звезды и другие фигуры, дающие новые варианты основного мотива. Но, в отличие от шахриябзских, в бухарских цветочных узорах иной колористический принцип. Цветовые сочетания в них гармонично-живописны. Они строятся на постепенных переходах различных градаций красного цвета, в основном, теплого тона — от золотисто-оранжевого до темно-малинового или коричневого. К ним добавляются золотисто-желтые, голубые, сиреневатые тона, обычно очень мягкие и нежные. Резкие, почти графические контрасты тонов, свойственные Шахриябзау, здесь отсутствуют. Своеобразную расцветку имеют и прочие растительные мотивы — листья, ветви, стебли — от темно-зеленых (иногда почти сине-зеленых) до желто-оливковых. Причем, для листовых мотивов наиболее характерна теплая, оливковая и коричневая окантовка. Особое внимание привлекает трактовка листовых обрамлений, образующих причудливую орнаментальную вязь вокруг цветочных мотивов. В бухарских вышивках это или почти натуралистические, точно воспроизведенные остролистники⁹ или тоненькие веточки с завитками в виде мелких цветов¹⁰. Листовые мотивы в таких случаях воспринимаются как цветочные дополнения к розеткам, а иногда как их орнаментальные детали¹¹.

В отдельных случаях обрамления розеток решены в виде витого венка (рунджо инв. № 1818/10 Бухарского музея). Подобные приемы обрамления розеток очень типичны для многих вышивок Бухары XIX в. и до сих пор прослежены только в них¹². В рассматриваемой нами вышивке этот орнаментальный прием выражен особенно четко. Цветовая и орнаментальная разделка розеток вышивки несомненно близка бухарской. Здесь доминирует тот же принцип гармоничного сочетания теплых оттенков красного цвета с вкраплениями других светлых, мягких тонов. В окраске листовых мотивов также соседствуют холодные сине-зеленые тона с теплыми золотисто-оливковыми. Цветовые сочетания в нашей вышивке интенсивней, смелей, чем в перечисленных бухарских, но так же гармоничны и изысканны.

Среди рассмотренных бухарских изделий нет ни одного,

орнаментальная композиция которого, хотя бы отдаленно напоминает композицию узора нашего сузани. Однако, раппортный композиционный прием с узором из розеток, ритмично расположенных по всему полю, встречается в вышивках Бухары наиболее широко¹³. Узенькая кайма нечасто встречается в бухарских изделиях. Но узор каймы нашей вышивки почти тождествен узором узких полосок широкой каймы многих бухарских изделий¹⁴.

Художественный облик рассматриваемого сузани — логичная, четкая композиция, развитые орнаментальные формы и изощренная цветовая гамма приводят к мысли, что оно не может быть случайным, уникальным произведением подобного типа. Это подтверждается наличием аналогичной вышивки-болинпуша (№ 1865/10) в Бухарском музее. Как отмечалось выше, происхождение болинпуша, как и нашего сузани не установлено. У болинпуша почти та же композиция, с той лишь разницей, что малые розетки введены в боковые продольные ряды. Технически болинпуш исполнен также тамбурным швом, а местами, по-видимому, позже — глядью вприкреп ("басма"). Кроме шелков, в этой вышивке применена красная шерсть, являющаяся одним из датирующих признаков. Красная шерсть ввозилась в Среднюю Азию из Индии с середины до 80-х г.г. XIX века¹⁵.

Следовательно, болинпуш мог быть исполнен до 80-х г.г. XIX века, что не противоречит датировке, данной нашему сузани на основании стилистического анализа.

И наша вышивка, и вышивка бухарского музея, вероятно, относятся к какому-то мало известному типу вышивок Бухары. Не исключено, что подобные большие изделия, почти сплошь зашитые шелками, очень трудоемкие по технике изготовления вышивались или в самой Бухаре, или в каком-то мало исследованном центре бухарской области или для продажи, или по специальному заказу эмира. Косвенным подтверждением подобному заключению может быть тот факт, что болинпуш бухарского музея был передан туда из загородного дворца эмира-Махаса.

¹ О.А.Сухарева. К истории развития самаркандской декоративной вышивки, — "Литература и искусство Узбекистана",

1937, кн. 6, стр. 121, 129; Г.Л.Чепелевецкая. Сузани Узбекистана. Ташкент, 1961, стр. 42-43.

² Г.Л.Чепелевецкая, ук. соч., стр. 22-23.

³ Там же, стр. 26.

⁴ О.А.Сухарева, ук. соч., стр. 125; Г.А.Чепелевецкая, ук. соч., табл. 22, 23.

⁵ Г.Л.Чепелевецкая, ук. соч., стр. 33, табл. 28, 30, 31.

⁶ Там же, стр. 35, табл. 34, 35.

⁷ The Old Textiles of India. Vol. I, pl. 42, Vol. II, pl. 54, 76, 91.

⁸ А.Н.Тарасов. Бухарские вышивки в убранстве жилищ народов Узбекистана. Автореферат. М., 1958, стр. 8; Г.Л.Чепелевецкая, ук. соч., стр. 29.

⁹ Г.Л.Чепелевецкая, ук. соч., табл. 15.

¹⁰ Там же, табл. 12-а.

¹¹ Там же, табл. 14, 16.

¹² Среди сузани Нураты, Самарканда, Шахрисябза и др., изданных в указанных работах, нет ни одного примера подобной трактовки обрамлений.

¹³ А.Н.Тарасов, ук. соч., стр. 8.

¹⁴ Г.Л.Чепелевецкая, ук. соч., табл. 14, 17, 18.

¹⁵ О.А.Сухарева, ук. соч., стр. 121.

И. П. Чукина

ИНДОНЕЗИЙСКИЕ КРИСЫ
(По материалам коллекции ГМНБ)

Оригинальными произведениями прикладного искусства Индонезии являются знаменитые яванские крисы — кинжалы определенного типа, имеющие ряд характерных особенностей, которые позволяют говорить о них как о своеобразной, исконно индонезийской разновидности холодного оружия, широко распространенного на островах Малайского архипелага. К этому же типу относятся классические крисы Явы, крисы Бали, Суматры и других островов страны. Классический яванский крис достигает от 35 до 45 см длины, имеет пламенеющую форму клинка с широко выступающими пятями и строго определенной формы рукоять без эфеса, вырезанную как правило, из твердых пород дерева. Крисы Бали значительно длиннее яванских. Длина клинков колеблется от 50 до 60 см, по форме они аналогичны яванским, но рукояти существенно отличаются от них как своим внешним обликом, так и резьбой, более пышной и высокорельефной. Длина прямых или слегка изогнутых крисов Суматры 40–60 см. Рукояти насажены на клинок не с легким наклоном, как у крисов Явы и Бали, а располагаются по отношению к клинку почти под прямым углом. Выполненные как правило, из твердых пород дерева, кости или рога рукояти суматранских клинков гладкие, иногда изображающие сильно стилизованные головы мифических животных, инкрустированные мелкими пластинами драгоценных металлов (золота, серебра),

слоновой костью, цветными бусинами и украшенные волосами животных либо человека.

Индонезийские ученые предлагают свою чрезвычайно интересную, сложную, насыщенную местными понятиями схему классификации крисов, как по их типам, так и по компонентам, их образующим, с которой знакомит книга Юба "Крис и история его развития", изданная в 1967 году в Куале Лумпур¹.

Европейские исследователи все существующие виды яванских крисов сводят к двум типам. Первый из них принято считать более древним по происхождению. Рукояти кинжалов этого типа образуют вместе с клинком единое целое, будучи выкованными из одного куска металла² и называются типом "Маджапахит", поскольку впервые кинжал такого типа был обнаружен на рельефах храмового комплекса Панатаран, воздвигнутого в правление империи Маджапахит³.

Вторым типом этого оружия принято считать "обычный крис", рукоять которого выполнена отдельно от клинка и насажена на стальной стержень. Оба типа крисов классифицируются также по форме клинков, которые могут быть прямые, изогнутые или пламенеющие (волнообразные). Ценность последних определяется числом изгибов клинка, чем их больше, тем ценнее кинжал (это — классический тип криса, наиболее распространенный в Индонезии)⁴. В свою очередь прямые и изогнутые клинки подразделяют на обоюдоострые и однолезвийные⁵. Есть и еще одна существенная особенность, которая также делит все индонезийское холодное оружие на две группы. Одна из них охватывает клинки из гладкой монолитной стали, другая — клинки, сковажные из стальных полос различного качества в наиболее важных частях которых было добавлено метеоритное железо с примесью никеля⁶. Клинки этой группы обнаруживают великолепный в своем своеобразии штриховой узор или рисунок, подобный муару, так называемый "памор". Этот естественный декор выявляется затем либо путем протравливания никеля мышьяком или уксусной кислотой, либо чернением этих слоев стали смесью сурьмы и лимонного сока⁷. Первоначально лучшее сырье для крисов добывалось из нескольких метеоритов, найденных на Яве. Но с конца ХУП в. стали большей частью пользоваться никелем, из Южного Сулавеси, кото-

рый более низкого качества, чем и объясняется, что техника пабора потеряла немного в своем прежнем блеске⁸.

В крисе священен только клинок, а рукояти и ножны даже уникальные, выполненные в отдельных случаях из золота, серебра, слоновой кости и инкрустированные драгоценными камнями, святынями не считались и могли быть обращены в деньги. Тем не менее наибольший интерес у нас вызывают именно рукояти крисов, поскольку они часто являются подлинными произведениями искусства. Как правило, они выполняются из кости, рога, эбенового (черного) дерева, саво, тика и других ценных древесных пород. Иногда они бывают гладкие, в виде куколки большого жука (котьет-котьетан)⁹, но чаще выполнены в виде изящно выточенной сильно стилизованной человеческой фигурки, олицетворяющей предка. По мнению исследователей, это — древнейший мотив рукояти¹⁰. Довольно часто встречаются рукояти крисов, в которых антропоморфные образы увенчаны головами птицы или зверя, иногда настолько стилизованными, что почти невозможно определить первоначальную природу животного, от образа которого отталкивался резчик. Интересно, что некоторые ученые производят эти звериные головы от индийских мечевых грифов, которые снабжены львиными головами на фигуре человека, датируя это заимствование первыми веками н.э., когда на Индонезию нахлынула волна индийского культурного влияния. Они высказывают предположение, что эти фантастические комбинации пришли на Архипелаг вместе с индийской мифологией, в которой часто встречаются человеческие образы с головами животных¹¹.

Нередки рукояти, символизирующие священную птицу Гаруда или вырезанные в виде фигурок ракшасов (демонов) и т.д. Все эти навершия являлись магическими талисманами, призванными отпугивать от владельца влх духов, подобно рашасам, стоящим на страже у храмовых ворот, а также обеспечивать ему победу и придавать наибольшую силу крису.

Время появления первых крисов в Индонезии точно не установлено. Интересно, что на рельефах стен Боробудура, неистощимом источнике информации о жизни на Яве в УШ веке, изображение криса не обнаружено. Однако подобный клинжал был найден под одной из ступ этого храма. Остается загадкой,

ровесник ли крис Боробудуру, или он был положен под ступу позднее, поскольку исследователи не пришли к единому мнению по этому вопросу¹². Наиболее древним датированным крисом является клинжал известный под именем "Шако" с выгравированной на нем датой 1264 г. эры Шахъев, что соответствует 1342 году н.э. Своё название этот крис получил в честь легендарного царевича из индийского аристократического рода Шахъев, пришедшего в Индонезию в первом веке н.э.; от времени рождения которого (78 г.) в стране велось древнеяванское летоисчисление кави (эра Шахъев) вплоть до прихода мусульманских династий. Искусство, с которым выполнен этот крис, заставляет предполагать, что этот вид ремесла был уже известен значительный период времени. Поэтому большинство исследователей склоняются к тому, чтобы считать временем появления этого вида оружия на островах период правления династии Маджапахит, то есть XIII—XIV века н.э. Но однако некоторые ученые, в частности чешский исследователь холодного оружия на островах Малайского архипелага Шолк высказывает мнение, что впервые крис появляется приблизительно во время индийского владычества на Яве (т.е. в первые века н.э.), откуда он и распространился по индонезийским островам¹³. Другие ведут родословную клинжала с еще более древних времен, голландец Ван дер Хооп предполагает, что форма криса восходит к эпохе бронзы Донг-шон, когда подобное родовое оружие использовалось исключительно в ритуальных целях¹⁴. Мы придерживаемся последнего предположения, исходя из того, что не случайно письменные источники начинают упоминать о крисе лишь в XIII—XIV веках, что по времени совпадает с исламизацией страны. Когда с приходом на острова исламизированных династий произошло некоторое падение древнейших языческих и индуистских культов. Крис же, выполнявший до этого периода сугубо сакральные функции, постепенно, видимо, перестал использоваться в таинственных обрядах, недоступных взорам непосвященных, потеряв нечто от своей "магии", знание которой составляло привилегию для очень немногих хранителей языческого культа. Жречество, постоянно дорожа своим могуществом, основанном на элитарном владении ритуальными таинами, тщательно их оберегало для использования в своих целях. Вот,

видимо, почему до XIII-XIV веков местные исторические хроники и литературные источники, дошедшие до нашего времени, постоянно умалчивают о крисе — этом приметном явлении в жизни страны.

Крисы — прославленное оружие индонезийцев. Их можно найти по всему Малайскому архипелагу. На всех развитых в культурном отношении островах часто бытует большинство основных типов кинжалов (это Суматра, Ява, Бали, Калимантан, Сулавеси, Нидас и другие). Разные исследователи неоднократно отмечали, что по сравнению с индийским холодным оружием индонезийские мечи и кинжалы поражают удивительным богатством форм и поистине неисчерпаемым многообразием вариантов, каждый из которых называется по-разному. Это произошло в виду того, что крисы, вышедшие из рук оружейников разных островов, свободно странствуя по архипелагу, влияли друг на друга как своими формами, так и декором. При этом крисам разных островов присуща одна общая особенность — неизменное сохранение основных форм и характерных черт свойственных кинжалам данных областей, несмотря на подчас удивительные сочетания в орнаментике узоров, принятых у разных народов, что позволяет сохранить свойственный им оригинальный облик и помогает отличить крисы одного острова от другого.

Очень характерно и необычно место, которое крисы занимают в жизни жителей этой островной державы. Крисы настолько органично вписались в облик Явы, что как невозможно представить себе этот остров без театра ваанг-пурво, оркестра гамелан, тканей батик, так же трудно вообразить его себе без этого национального оружия. Длительное время эти кинжалы символизировали в Индонезии власть и величие принца, его силу и могущество. Красота криса в яванской эстетике олицетворяла собственное величие правителя¹⁵. Любопытно, что индонезийские предания приписывают некоторым крисам особую магическую силу, которая может обеспечить и установить власть принца¹⁶. Мери Оттен и А. Банса полагают, что в УП в. н.э. крис являл собой знак княжеского достоинства и лишь с течением веков сделался национальным оружием индонезийцев¹⁷. Некоторые ученые связывают происхождение криса не только со священными традициями династии Маджапа-

хит, но и с обычаями, связанными с примитивным культом¹⁸. Индонезийцы верят, что родовые крисы являются даром богов, поэтому они считаются могущественными амулетами против всех бедствий. Крисы в Индонезии переходят из поколения в поколение. Они стали не только особо почитаемой и важной семейной принадлежностью, но и реальной, осязаемой частью семейного божества. Не зря крис в этой стране почитается как родовое божество "Батара Кавитан", в котором продолжает жить магическая сила предков. Глава знатной индонезийской семьи считает свой крис важнейшей частью и символом самого себя. Не случайно и теперь в старых селениях как Явы, так и Бали, мужчины, собравшись на собрание общины, одевают свой крис, а если по какой-либо причине не могут присутствовать, то присылают вместо себя свое оружие, которое как бы представляет хозяина. Иногда, если принц берет в жены женщину из более низкой касты, то на обряд бракосочетания жених присылает свой крис, который представляет будущего мужа. Древние крисы хранятся как "живые" тотемы, им подносят приношения из цветов, фруктов, благовоний; заброшенный же, ржавый крис считается мертвым¹⁹. От ржавчины кинжалы сохраняют с помощью натирания их кокосовым маслом.

В течение веков крисы превратились в национальное оружие индонезийцев.

А в настоящее время они являются элементом национальной одежды яванцев и балийцев. Крис носят как символ или украшение на торжественных церемониях, во время исполнения танцев или спектаклей на классический сюжет, если данному персонажу положено иметь крис. Носят крисы также на свадьбах. Без него местный праздничный костюм считается неполным. Способы ношения криса различны на разных островах. Обычно индонезийцы носят крисы в ножнах заткнутыми за широкий пояс с правой стороны на спине. Если крис заткнут за пояс спереди, то это говорит об агрессивных или враждебных намерениях его владельца. Без серьезнейших оснований ни один здравомыслящий индонезиец не оденет свой крис вышеописанным образом, ибо появление человека в обществе с крисом, расположенным спереди, сразу же встречает настороженное отношение к нему окружающих. Знатный яванец в особо тор-

жественных случаях не удовлетворяется одним своим собственным крисом. Для оказания почести предкам он носит рядом с ним крис, унаследованный от отца. Женатый мужчина носит сверх этого еще и третий крис, который он получает в дар во время свадьбы от своего тестя. Его носят на спине с левой стороны. Знатные яванцы носят свои крисы так, чтобы рукоять касалась правой лопатки. В ожидании особой опасности яванцы располагают оба вышеупомянутых криса спереди слева.²⁰

Техника проковки криса очень сложная. Кузнец должен знать все тонкости своего ремесла и иметь большой навык, чтобы изготовить хороший крис. Недаром кузнецы, куящие крисы, принадлежат к особой касте панде, причисляются к почетному сословию, являясь своего рода аристократией среди прочих ремесленников.

Они как почитатели огненного вулканического божества Батур слыли могущественными волшебниками, умеющими обращаться с огнем и железом, то есть с двумя элементами, почитаемыми с древнейших времен. Процесс изготовления крисов походил на священнодействие. Часто крисы выковывались под чтение эпических поэм²¹. Чтобы сделать оружие "живым", над вновь изготовленным крисом совершается обряд специальный, выполняемый жрецом, который освящает его на особой церемонии, тут же в кузнице, произнося над крисом магическую формулу и выводя в воздухе над клинком воображаемые священные знаки, в то время как владелец криса посвящает своему оружию жертвоприношение. Кузница оружейника, в силу обстоятельств, считается священным местом, к тому же, согласно древней легенде именно в ней боги вручили подобное оружие мужчине.

В старину достоинство индонезийца, как социальное, так и экономическое определялось по священному древнему рисунку его батика и по богатству его криса, убранство и ценность которого зависели от того, какое положение занимал его владелец. Рядовой воин, стражник, слуга носили простой, скромный крис с гладкой рукоятью. Оружие раджи, принца, полководца отличалось роскошной отделкой, было украшено драгоценными камнями. К уникальным крисам подобного рода относятся редкостные по своей роскоши кинжалы южно-баллийских королей с ножнами покрытыми кованными золотыми пластинами, с золотыми

же кованными рукоятями, украшенными огромными рубинами, бриллиантами, розовым жемчугом. Эти крисы являются гордостью мундаса Батавии.

В Государственном музее искусства народов Востока хранятся шесть крисов и одна рукоять. Все крисы собрания принадлежат ко второму типу. Не столь драгоценные и уникальные, как знаменитое оружие южно-баллийских князей, тем не менее они являются превосходными образцами, убедительно отражающими вершину искусства яванских оружейников.

Яванский крис I747-II (длина 46,8 см, XIX в.) имеет прямой, обоюдоострый, клинок шероховатой фактуры, образованной мельчайшими серебристо-серыми чешуйками, разметанными по всему темно-стальному фону металла. Клинок I747-II возможно изготовлен раньше XIX века, о чем можно судить по истонченному от длительного употребления лезвию, полному зазубрин и глубоких царапин. К сожалению, без химического анализа точный возраст наших клинков определить очень трудно.

Особый интерес представляет рукоять криса, выполненная из темно-коричневого тика в форме оригинально стилизованной священной птицы Гаруда²². Вся она сплошь покрыта сравнительно глубокой рельефной резьбой, основным лейтмотивом которой являются многочисленные элементы, символизирующие птицу Гаруда. Это прежде всего стилизованные изображения хвоста Гаруда, отдельные перья, намекающие на ее характерное оперение. Помимо этого особенно часто встречается мотив раскрытых крыльев птицы; иногда она представлена целиком с распущенным или собранным в тугой узел хвостом. В этой своеобразной орнаментации к тому же, буквально утопают фантастические по рисунку листья, цветы, диковинные плоды, отличающиеся сочной пластикой. Характер резьбы экспрессивный, темпераментный, очень фольклорный без оттенка рафинированности и изыска. Бросаются в глаза колючие контуры, зазубренные края листьев, перьев, плодов и других мотивов орнаментики. Поразительно эффектная голова Гаруды (часть рукояти) вся изоборждена рваными, остроконечными элементами, имитирующими оперение птицы. Подобный характер резьбы создает эффектную игру светотеневых контрастов, когда отдельные, глубоко врезаемые детали ее выглядят несколько таинственно, поскольку

трудно различимы. Ножи этого криса простые, деревянные с широкой поперечной для далеко выступающих пят клинка в виде индонезийской лодки "прау" 23.

Столь же мастерски выполнен крис I746-П (длина 45,6 см, XIX век) с прямым обоюдоострым старым клинком, муаровый рисунок чешуек которого стерся и почти не различим. Пяти клинка характерно расширяются, напоминая лодку прау с одним выступающим заостренным концом и тупым другим. В центре верхней части клинка выкованы двусторонние доли для облегчения веса криса и придания лезвию большей упругости. Рукоять кинжала отличается высокими художественными качествами и своеобразием. Она выполнена из темно-желтого тика в виде стоящей на полусогнутых ногах фигурки ракшаса, туловище которого сплошь перевито стилизованными телами змей, упруго сплетающихся в узор паранг, основным элементом которого является неполностью замкнутая вытянутая по вертикали восьмерка. Оплечье демона - оберега украшено изысканной, поместине ювелирной резьбой, имитирующей драгоценное ожерелье. Лицо стилизовано в классических традициях монументальной яванской и балийской пластики, например, масок яванских чудовищ Кала и Манера, и балийских демонов-ракшасов над порталами храмов.

Оно построено на сплошных орнаментальных мотивах, великолепно имитирующих его части. Так, одной упруго закрученной спирали прорисованы усы, верхняя губа, клыки ракшаса. Нос дан как основной стержень, от которого бегут разомкнутые спиральки бровей-ресниц, переходящие в локоны волос. Резьба тонкая, изящная струится по рукояти в упруго змеящемся ритме, прекрасно гармонируя с главными линиями лезвия клинка. Ножи криса простые - из светло-желтого дерева с широкой поперечной в форме "прау".

Яванский крис I745-П (длина 43,7 см, XIX век) не менее привлекателен и своеобразен. Обоюдоострый клинок этого криса характерной волнообразной формы свинцово-серого цвета с серебристыми проблесками четких змеевидных чешуек самых причудливых очертаний. Пламевидная форма клинка, являясь исконно индонезийской, свободна от индийского влияния 24, возможно, как предполагает большинство исследователей, навеяна обликом мифического змея нага, так как часто крисы не

только Явы и Бали, но и других островов индонезийского архипелага буквально имитируют это мистическое животное 25. То есть змеевидный клинок, это олицетворение тела нага, постепенно расширяющееся к верхней части кинжала, который иногда выкрутывают буквально изображением этой змеи. Причем голова ее покоится в таких случаях под самой рукоятью. Верхняя часть подобных клинков часто бывает полна зазубрин, впадин, затейливых завитушек, выполненных в бесконечном разнообразии вариантов, каждый из которых имел некогда специальное название, считаясь священным и имел глубоко символическое значение 26. Рассматриваемый нами крис также имеет характерное расширение пят кверху и две зазубрины по краям - с одной стороны в виде круто зазвивающегося к внутренней стороне рукояти витка, а с другой - в виде плавного, но довольно острого выступа. Рукоять этого криса выполнена из кости в виде Гаруда. Основной мотив резьбы - миниатюрные изображения этой птицы, оперение которой выполнено в виде соединенных полумесяцами крыльев с пыльным завитком хвоста посередине. В центре рукояти, на туловище птицы - оригинально стилизованные фигуры лошадей (их три), вплетенные в орнаментальный ритм сложного по очертаниям декоративного мотива, составляющего треугольную композицию, вокруг которой по прихоти удивительной фантазии мастера бешено сплелись звероподобные чудовища, крылатые демоны с человеческими лицами, змеоптицы и т.д. Все это самым фантастическим образом переплетается друг с другом, образуя в тех или иных комбинациях мотив Гаруда или ее отдельные элементы (в виде крыльев, хвоста). Часто последние в своем магическом смешении буквально соприкасаются с самым крупным ее изображением на хребте птицевидной рукояти. Примечательно, что весь этот тугой клубок сверхъестественных существ передан в едином, очень гармоничном орнаментальном ритме, которому очень соответствует характер сочной, пластичной резьбы с преобладающим упругих, прихотливо ломающихся линий. Этот крис донел до нас без ножен.

Родина криса 4267-П (длина 59 см, XX век) остров Бали. Крисы этого острова несколько отличаются от яванских большей длиной клинка, часто более сложной и пышно убранной ру-

кояты. Форма клинка криса змеевидная с резким расширением лезвия к рукояти. Фактура лезвия чрезвычайно эффектная, благодаря великоленному качеству металла и виртуозности исполнения, при котором четкие черно-белые полосы стали, сплетаясь в причудливые узоры фантастических очертаний, до жути правдоподобно имитируют серебристо-черную шкуру змеи.

Рукоять этого криса имеет вид балийского ракшаса, сидящего в традиционной для него воинственной позе с полусогнутыми в коленях ногами. Низкий постамент демона сплошь изрезан пышным растительным орнаментом из крупных листьев и плодов. Одна рука демона, закинута за голову, прикасается к стилизованному изображению хвоста Гаруда, который расположен на локонях его волос. Вторая — придерживает кончик гигантского языка, свисающего от верхней челюсти клыкостой части ракшаса. Выпученные круглые глаза, крупный мясистый нос, своеобразная диадема на голове — черты характерные для демонов Бали.

Деревянные ножи этого криса украшены тонкой резьбой. На лицевой стороне поперечины ножен изображена маска львиноподобного демона Бомы, с клыкостым ртом и выпученными глазами, в обрамлении из крупного, раскидистого растительного орнамента, заключенного в оригинальные клейма из традиционных растительных побегов, обтекающих на рукояти акцентные орнаментальные группы. На обороте поперечины снова видим роскошный растительный узор в виде крупных фантастических соцветий, перевитых растительными побегами. По маске на ножнах криса такие книжальки называются "керис-топенген" согласно названию маски "топенг" ²⁷.

На лицевой стороне ножен (оборотная сторона гладкая) раскинут растительный узор в виде ритмично следующих друг за другом пышных соцветий перемежающихся с крупными листьями на длинных упругих стеблях, которые являются своеобразными связывающими звеньями между элементами декора. Низкорельефная резьба отличается изумительной филигранной отточенностью и прекрасной компоновкой на изобразительной плоскости.

Ножны индонезийских крисов являются важной принадлежностью и составляют с ним единое целое, как тело и душа жи-

вого организма, находясь с крисом в мистической зависимости. Недаром существует обычай, обязывающий при вынимании криса из ножен поднять его над головой, упомянув при этом предков, которым он принадлежал ²⁸. Ножны индонезийских крисов защищают не только сами клинки от внешних воздействий, как физических, так и магических, но и предохраняют владельца от порезов, которые могут быть особенно опасны в тех случаях, когда крис отравлен, что в древности часто практиковалось.

Рукояти и ножны яванских крисов 3904-П (длина 55 см, ХХ в.) и 3984-П (длина 55 см, ХХ век), если и не выполнены одним мастером, то вышли из одной мастерской. Они почти близнецы, если иметь в виду форму и декоративное убранство. Однако эти рукояти насажены на клинки разной формы. У криса 3904-П клинок прямой, обоюдоострый, гладкий, а обоюдоострый клинок 3984-П волнообразный с шестью извилинами. К рукояти клинок этого криса расширяется, имея в центре доли в виде удлиненных мягко изгибающихся борозд, бегущих параллельно извилинам самого лезвия.

Эти парные книжальки характерны тем, что наглядно иллюстрируют предположение, высказываемое некоторыми исследователями о том, что мистическая нога является прототипом, определяющим форму как извилистого, так и прямого клинка. По их мнению прямой клинок олицетворяет змею в состоянии покоя и созерцания, а волнистый символизирует ее в состоянии движения ²⁹. Ф. Вагнер утверждает, что змею всегда можно обнаружить на орнаментированных клинках. Указывая на древность подобного мотива, автор ссылается на уже упоминавшийся крис "Шака", который имеет изображение маленькой змеи на каждой стороне клинка. Для яванца же существует еще более тесная взаимосвязь между крисом и змеей: чтобы усилить мистическую власть своего криса, он может ввести клинок во внутренности и мозг змеи ³⁰.

Рукояти крисов 3904-П и 3984-П выполнены из темно-коричневого дерева в виде фигурки демона со скрещенными на груди руками — мотив, часто встречающийся при изображении предков-охранителей рода. Их фигурки решены в традиционном орнаментально-декоративном плане. Руки едва намечены на че-

тырехгранном торсе схематичными, резковатыми линиями. Ровно половину лиц ракшасов занимает нос — основной костяк композиции, от которого бегут зубчатые ряды бровей, одновременно являющихся и ресницами. От внешнего края бровей идет, ниспадавая вниз, единая линия, имитирующая одновременно ушные раковины, пышные усы-кльки и верхнюю губу демона, приоткрывающую оскаленный зубастый рот. За ушами пышное украшение в виде плавного изогнутого хвоста рыбы (сунтинг-вадеран)³¹. Волосы ракшаса тремя плавными каскадами симметрично уложенных локонов ниспадают на плечи. На спине расположены примитивные орнаментальные мотивы, заключенные в картуши криволинейных очертаний. На шее демона ожерелье, напоминающее клыки какого-то животного, расположенные в три ряда.

Поперечины ножен покрыты пышной растительной резьбой. Центральным мотив — крупный растительный узел, от которого веерообразно расходятся многочисленные спиралевидные завитки веток и побегов. Резьба оборотной стороны поперечин ножен идентична лицевой.

Центры лицевых сторон ножен заняты продольной орнаментальной полосой, заключенной в картуш мягких очертаний. Она состоит из трех крупных, стилизованных изображений плодов банана с листьями. Этот орнаментальный мотив очень традиционен для Индонезии (особенно для Явы). Его называют "Писанг Бали" и очень часто используют в орнаментации батиков³². Этот мотив расположен на ребристом фоне, состоящем из поперечных вырезанных полос. Качество исполнения резных работ и сам характер резьбы в этих крисах совершенно иной. Исполнение здесь гораздо более примитивное, чем в выше рассмотренных крисах. Здесь нет легкого бега линий и нет ощущения, что работа выполнялась на одном дыхании. В линиях нет изящной непринужденности. Сам "мазок" резьбы довольно корявый, ни о каком перетекании линий не может быть и речи. Хотя надо отметить удачно найденные пропорции в распределении орнаментальных полос на поперечинах рукоятей и ножнах крисов.

Рукоять криса 4332-II (выс. 14,5 см; 60-е годы XX в.) выполнена из слоновой кости. Она представляет собой скульптурную композицию, состоящую из крылатой женской фигурки,

сидящей на спине птицы, в невысокого основания в виде усеченного конуса.

Скульптурная группа рукояти в целом явно навеяна образом божества Вишну, который часто изображен сидящим на птице Гаруда. Образ этого божественного героя классической балийской резьбы был чрезвычайно популярен, как в мелкой, так и в монументальной пластике этого острова. Однако наша рукоять является весьма вольной интерпретацией на данную тему.

На спине птицы, обрезаю верхний ярус композиции, восседает не величественный Вишну, а хрупкая фигурка "богини", которая едва касается птицы согнутыми в коленях ногами. В своеобразно стилизованном облике крылатой наездницы можно заметить сильно перефразированные мастером отдельные черты, заимствованные у персонажей традиционной пластики Бали. Так фигурка увенчана сложным головным убором, выполненным по мотивам высоких башнеобразных корон, украшающих индуистские божества Бали. В стилизации грубовато проработанного лица "богини" обращает на себя внимание трактовка глаз с прямым верхним веком и прихотливо вырезанным нижним, подобным образом прорисовывались глаза женских классических персонажей балийской резьбы, в то время как черты лица в целом несут в себе очень мало от традиционного местного канона.

Обнаженный торс "богини" украшен широким, почти не проработанным в деталях ожерельем с зубчатыми краями. Нижняя часть фигурки задрапирована в коротенькую юбку, с фистончатым внешним краем и декорирована двумя крупными спиралевидными завитками. Высоко поднятые, раскрытые крылья наездницы вырастают от едва намеченной линии бедер и соприкасаются с пышными заучными украшениями головного убора при помощи прихотливого орнаментального мотива. Нижний ярус этой скульптурной группы образован фигурой птицы, которая опирается на лотосовидную чашу. Широко раскрытые крылья птицы, напоминающей гуся, образованы веерообразно расположенными крупными перьями. Ее сильные когтистые лапы и гибкая длинная шея проработаны чешуйками имитирующими мелкие перышки.

Примечательно, что крупные пространства, возникшие меж-

ду фигуркой наездницы и птицы, мастер наполнил ажурным орнаментом, который гармонично вписывается в общий художественный строй образа. Тылную часть рукояти образуют ряды остроконечных перьевидных узоров, замкнутых между двумя вертикальными рядами крыльев "богини" и птицы.

Построение этой скульптурной группы очень динамично. Стремительная поза наездницы, словно полет окончен, и она готова соскользнуть на землю. Именно поэтому выглядит так естественно общий наклон птицы вниз с опущенным к лепесткам лотоса клювом, хотя подобная поза оправдана и с точки зрения самой специфики рукояти крисы, удобства ее использования.

Необходимо отметить однако, подчеркнуто декоративное решение этой полой, ажурной и потому хрупкой скульптурной группы хотя мастер стремился придать ей вид позволяющий использовать ее как рукоять. Относительная же тонкость стенок полой рукояти, ажурность орнамента и множество остроконечных мелких деталей, выступающих на ее поверхности, позволяют предположить, что она была изготовлена в декоративных целях как самостоятельное произведение балийской мелкой пластики. На эту же мысль наводит и тот факт, что эта группа может твердо стоять на сравнительно широком, удобном основании рукояти, которое в данном случае играет роль постаментов. Тем более, что в этом положении рукоять смотрится как законченное произведение декоративно-прикладного искусства.

В заключение необходимо отметить, что рассмотренные крисы далеко не исчерпывают всего разнообразия изделий прославленных индонезийских оружейников. На островах Индонезии имеются крисы с выпуклыми рельефными изображениями на клинке (в верхней его части) слонов, буйволов, крылатых львов (синга), тусой, которые своим магическим символизмом, возможно, были связаны с семейным тотемом. Реже, но все же встречаются крисы, у которых внизу на выгнутой стороне клинка можно обнаружить фигурку очень похожую на туловище и рот слона, возможно, этим изображением мастера хотели наделить крису силой этого могучего животного ³³.

Существует много легенд и преданий о магической силе крисов, которые могут покровительствовать одним людям и при-

носить несчастье другим. Так, по преданию, если недостойный человек будет носить крису на поясе, князь сам повернется острием и вскрыет ему живот. Однако, что бы ни гласили легенды, бесспорным остается тот факт, что старинные крисы, а также хорошо исполненные современные (в том числе и крисы нашего музея) — это замечательные произведения искусства индонезийских оружейников, костерезов, ювелиров, резчиков по дереву — талантливейших безымянных мастеров.

1 Jub. Sh. Bin Keris dan Senyafa Pendek. Kuala Lumpur, 1967.

2 A.N.J. Th. à Th. Van Der Hoop. Indonesian ornamental design Bandoeng, 1945, p. 98.

3 F.A. Wagner. Indonesia. The art of the island group. Methuen, London, 1959, p. 156-157.

4 V. Solc. Schwertzer und Dolche Indonesiens. Prag, 1958.

5 Там же.

6 Там же.

7 M. Covarrubias. Island of Bali. New York, 1957, p. 201.

8 F.A. Wagner, ук. соч., стр. 159.

9 M. Covarrubias, ук. соч., стр. 199-200.

10 A.N.I. Th. à Th. Van Der Hoop, с p. 98, 142; F.A. Wagner, ук. соч., стр. 161.

11 V. Solc, ук. соч.,

12 F.A. Wagner, ук. соч., стр. 156-157.

13 V. Solc, ук. соч.

14 A.N. Th. à Th. Van Der Hoop, ук. соч., стр. 98.

15 F.A. Wagner, ук. соч., стр. 159.

16 Там же, стр. 161.

17 M. Оттен, А. Банса. Балийское волшебство, — "Вокруг света", 1972 № 4, стр. 26.

18 F.A. Wagner, ук. соч., стр. 159.

19 M. Covarrubias, ук. соч., стр. 198-204.

- 20 V.Sole, ук.соч.
- 21 М.Оттен, А.Банса, ук.соч., стр. 27.
- 22 V.Sole, ук.соч.
- 23 F.A.Wagner, ук.соч., стр. 161.
- 24 M.Covarrubias, ук.соч., стр. 201.
- 25 F.A.Wagner, ук.соч., стр. 159-161.
- M.Covarrubias, ук.соч., стр. 198-199.
- A.N.I. Th. à Th. Van Der Hoop, ук.соч., стр. 212.
- 26 M.Covarrubias, ук.соч., стр. 201.
- 27 A.N.I. Th. à Th. Van Der Hoop, ук.соч., стр. 110.
- 28 М.Оттен, А.Банса, ук.соч., стр. 27.
- 29 F.A.Wagner, ук.соч., стр. 159.
- 30 Там же.
- 31 Н.П.Чукина. Индонезийский теневой театр Ваянг-пурво, - "Сообщения ГМИНБ", вып. III, 1970, стр. 68.
- 32 A.N.I. Th. à Th. Van Der Hoop, ук.соч., стр. 282-260.
- 33 F.A.Wagner, ук.соч., стр. 159.

Т.Б.Шандицева

АТРИБУЦИЯ КАМЕННОЙ СКУЛЬПТУРЫ ИЗ СЬЕРРА-ЛЕОНЕ

В собрании произведений африканского искусства, хранящемся в ГМИНБ, заслуживает внимания небольшая каменная скульптурка, изображающая стоящую обнаженную женщину (инвентарный № 4514-П). Каменная скульптура встречается в Африке южнее Сахары в строго ограниченных ареалах: это - обширный район, тянущийся на восток от берегов Атлантического океана до Верхней Гвинеи и южных районов Республики Мали, район реки Эзие в Нигерии и район, расположенный на реке Уэлле в Республике Заир. В последних двух районах были сделаны, к сожалению, лишь единичные находки каменных скульптур, детировка которых весьма затруднена.

Скульптуры, находящиеся в перечисленных районах, являются произведениями различных культур, различных эпох и не имеют ни стилистических, ни иконографических общих черт. Однако их связывает то, что все они являются свидетельствами давно прошедших времен. Каменная скульптура в традиционном африканском искусстве представляет собой довольно редкое явление, так как основным материалом африканским скульпторам служило дерево.

Скульптура, хранящаяся в ГМИНБ, происходит из района, расположенного на юго-востоке Сьерра-Леоне, заселенного в настоящее время народом менде. Она была подарена как археологический раритет Делегации Верховного Совета СССР в Сьер-

ра-Леоне директором государственной средней школы в городе Бо. В ГМИИВ скульптура поступила из Музея подарков СССР.

Скульптура вырезана из очень мягкого светлого камня, зернистого на изломе — стеатита или жировика. Ее размеры: высота — 11 см, диаметр основания — 5 см. На поверхности скульптуры много царапин, мелких выбоин, сколов. Отломан и утерян край основания.

Женщина стоит на слегка согнутых ногах, длинные тонкие руки опущены вдоль туловища и плотно прижаты. Пропорции тела намеренно нарушены, укорочены: короткие толстые ноги, тяжелый торс, короткая шея, уплощенная сверху вниз голова. По сравнению с общими размерами скульптуры, голова непропорционально увеличена; вытянутый, долихокраний череп, круглое лицо с подчеркнуто негроидными чертами: низкий покатый лоб, крупный приплюснутый нос с четко моделированными крыльями и ноздрями в виде глубоко высверленных дырок, слегка намеченные толстые губы. Наиболее выразительной деталью являются глаза с очень большими, тяжелыми верхними веками овальной формы, выпуклая верхняя линия века заменяет брови; глазницы неглубокие, слегка намеченные. Лицо плавно закругляется книзу, подбородок очень маленький. Очень интересна трактовка ушей — дугообразные высокие валики с небольшим круглым углублением в центре. Волосы выполнены в виде широких параллельных полос, идущих ото лба к затылку.

Формы туловища мягкие, плавно круглящиеся. Короткая круглая шея переходит в выпуклую грудь и большой круглый живот. Линия спины прямая, резко скошена к талии; бедра и ягодицы сильно выдаются, как бы уравновешивая тяжелые объемы груди и живота; на спине и ягодицах — глубокая позвоночная впадина. Слегка согнутые в коленях ноги повторяют линии верхней части фигуры. Ступни ног не вырезаны, икры как бы уходят в глубь довольно толстого основания в форме неправильной окружности. Плечи прямые, руки длинные, тонкие, плотно прижатые к туловищу, кисти их почти сливаются с бедрами, напоминая по форме ласты.

Поверхность камня покрыта тонировкой черного цвета, по-видимому, недавно, так как тонировка очень непрочная, стирается при прикосновении, и, естественно, не могла сохра-

ниться в течение сколько-нибудь длительного времени.

Подобную мелкую каменную пластику находят при обработке полей или при каких-либо других земляных работах в саваннах Сьерра-Леоне и Верхней Гвинеи. Ее называют по имени живущих в этом районе племен — скульптурой Менде, или скульптурой Шербро, или Кисси — в зависимости от места нахождения, однако эти племена в настоящее время подобной скульптуры не делают, а их деревянная пластика стилистически сильно отличается от каменной. Считается несомненным, что каменная пластика является наследием культуры, созданной народом, населившим эту территорию до прихода современных обитателей. Несомненно, что авторы этих скульптур были негроидами, но неизвестно, к какой группе африканского населения они относились¹.

В.Фэгг называет создателями этих скульптур предков народа Шербро (Булом), живших в этих местах до вторжения в них мандеязычных племен Менде и Кисси².

Остается открытым также вопрос об их датировке. Д.Польм, рассматривая найденные скульптуры Кисси, находит в деталях их костюмов много общего с одеждой португальцев в XVI в.³ В.Фэгг находит много общих стилистических черт у скульптуры Менде и афро-португальской пластики — изделий из слоновой кости, делавшихся африканскими ремесленниками по заказу португальских торговцев, которые также датируются XV—XVI вв.⁴ Е.Лецигер считает эту скульптуру произведениями несколько более раннего времени, связывая ее с доисторическими каменными полированными топорами, которые находят в Западной Африке⁵. Во всяком случае, можно приблизительно определить верхнюю границу датировки "каменной Менде и Кисси". Как уже сказано выше, авторами этой скульптуры является население, жившее в этом районе до прихода Менде, Менде же появились здесь приблизительно четыре века назад⁶, то есть в XV—XVI вв.

В настоящее время Кисси делают подделки каменной скульптуры, но, как правило, не из камня, а из слегка обожженной глины, сильно уступающие по своим художественным достоинствам оригиналам⁷.

Подлинники же довольно многочисленны и хранятся во мно-

гих музеях мира. Это многофигурные композиции, или одиноко стоящие фигуры, коленопреклоненные, сидящие на скрещенных ногах, лежащие, с руками опущенными или поднятыми к голове и т.д. Не касаясь всего разнообразия стилистических особенностей, следует лишь отметить, что для скульптур Кисси характерна компактность формы, они напоминают каменные колонны, в пластике же Шербро и Менде скульптурные объемы образуют достаточно выразительный силуэт. Как видно из приведенного выше описания, эта стилистическая особенность характерна и для скульптуры, хранящейся в ГМИНВ.

При более тщательном сравнении скульптуры из ГМИНВ с опубликованной в различных изданиях пластикой Менде, Шербро и Кисси, нам не удалось найти точного аналога нашей скульптуры, что, впрочем, не удивительно; изучая различные публикации вещей, хранящихся в музеях разных стран, нам не удалось найти двух идентичных.

Следует отметить, что анализ стилистических аналогий часто затрудняет недостаточно высокое качество публикаций: как правило, скульптуры фотографированы или прорисованы лишь в одном ракурсе, реже в двух, что, естественно, не дает полного представления об их форме.

Попытаемся сравнить отдельные стилистические признаки скульптуры из ГМИНВ с опубликованными "камнями Менде и Кисси".

I. Скульптура Кисси из Музея человека в Париже, опубликованная в книге Ж.Лоде "Искусство черной Африки"⁸. Форма головы аналогична скульптуре из ГМИНВ. Черты лица — глаза с огромными выпуклыми веками, приплюснутый нос с широкими крыльями и ноздрями, выполненными в виде каплевидных углублений, маленький подбородок, прямая линия рта с чуть обозначенными губами — сходны с чертами лица скульптуры из ГМИНВ. Так же, как и у скульптуры из ГМИНВ, трактованы прическа (параллельные прямые линии, идущие ото лба к затылку) и форма ушей (в виде полукруглого валика). Одинакова форма основания — неправильный толстый круг, но резко отличается моделировка торса: в отличие от скульптуры из ГМИНВ объемы туловища у скульптуры из Музея человека едва намечены, моделированы весьма схематично, создав торс представляет собой

просто полуцилиндр, прорезанный продольными глубокими параллельными линиями.

У опубликованной Е.Лецингер⁹ скульптуры Менде из Берлинского музея народоведения трактовка глаз с тяжелыми, четко ограниченными веками близка к трактовке глаз у скульптуры из ГМИНВ, форма лба и прическа, в виде параллельных полос, такие же как у скульптуры из ГМИНВ; насколько можно судить по прорисовке, сходна форма головы. Однако, в отличие от нашей скульптуры, у скульптуры из Берлинского музея народоведения четко проработаны большой клювообразный острый нос и рот с толстыми выпяченными губами.

В трактовке туловища сходные черты можно увидеть и в короткой толстой шее, и в выступающем вперед округлом животе, и в прямоугольных плечах; однако из-за неудачного трехчетвертного ракурса, в котором изображена скульптура из Музея народоведения, трудно провести более подробный анализ сходных черт, тем более, что он затрудняется сложной позой этой статуи: человек сидит на согнутых в коленях и поджатых ногах, поднимая руки к ушам. Отметим лишь, что основание этой скульптуры выполнено так же, как и у скульптуры из ГМИНВ.

Со скульптурной композицией Кисси из трех стоящих человеческих фигур, хранящейся в Балтиморском музее искусств¹⁰, скульптуру из ГМИНВ сближает почти одинаковая форма головы, проработка глаз с преувеличенно тяжелыми верхними веками, форма шеи — короткой и круглой, плеч. Однако в целом скульптура из Балтиморского музея представляет собой грубую нерасчлененную скульптурную массу с почти не обозначенными объемами каждой из трех фигур.

Пожалуй, стилистически наиболее близка к скульптуре из ГМИНВ опубликованная В.Фэггом в книге "Африканское искусство" каменная скульптура из частного собрания, найденная в области обитания Шербро. Фигура лежит на плоской прямоугольной подставке, скрестив ноги и длинные вытянутые руки¹¹. Очень близка трактовка лица, круглого, с приплюснутым носом, с удлинёнными глазами с тяжелыми верхними веками, с маленьким подбородком, однако у скульптуры Шербро большой клювообразный рот с сильно выступающими вперед толстыми гу-

бами; подбородок заканчивается маленькой веерообразной бородкой. Формы тела также напоминают скульптуру из ГМНВ — короткая толстая шея, переходящая в прямые плечи, длинные тонкие руки, выдающаяся грудь и большой, мягко круглящийся живот. Однако в отличие от скульптуры ГМНВ у данной скульптуры четко смоделированы кисти рук со сжатыми в кулак пальцами и ступни коротких тонких ног.

Исходя из сравнительного анализа стилистических особенностей каменной скульптуры из ГМНВ и хранящихся в различных музеях мира скульптур Менде, Шербро и Кисси, мы можем считать, что скульптура из ГМНВ происходит из областей Менде или Шербро, то есть из юго-западного района обширного ареала на побережье Западной Африки, являющегося родиной подобных скульптур, и, возможно, является подлинным произведением древних африканских мастеров. Так как место, откуда она поступила — город Бо, расположено на территории, населенной племенем Менде, можно, по-видимому, отнести ее к так называемым "камням Менде".

Менде, насчитывающие около 600.000 человек, — земледельцы, основным занятием которых является выращивание риса. Когда при обработке рисовых полей они находят каменные скульптуры, то считают их воплощением демона Идонгбоисуи, от которого, в частности, зависит плодородие рисовых полей. При вскапывании земли крестьянин должен быть очень осторожен, чтобы не задеть, не оскорбить скульптуры, в сверхъестественном происхождении и магической силе которых он не сомневается. Скульптуры носят название "номори", во множественном числе — "номоли"¹². Их устанавливают на рисовых полях под защитой крыши из листьев, приносят им дары, прося об обильном урожае. Если желаемого результата не получается, если после посева риса долго нет дождя, то номоли наказывают ударами палки¹³.

У Кисси эти скульптуры называются "помто" — "мертвые, изображения мертвых". Их можно встретить во всех деревнях на семейных алтарях; наиболее ценные спрятаны в хижинах. Каждая из них связывается с каким-либо предком и носит его имя — имя это устанавливает колдун во время гадания или его называют по имени предка, явившегося во сне хозяину

скульптуры. Скульптуры, имеющие имя, ценятся несравненно выше скульптур безымянных. Их обычно покрывает толстая корка крови, оставшаяся после жертвоприношений, и хранятся они обычно в небольшом сосуде вместе с другими амулетами. У номпо часто спрашивают совета: для этого, после совершенного жертвоприношения, скульптура устанавливается на маленькие носилки, которые ставит себе на голову колдун. Если носилки клонятся вправо, то ответ позитивный; если влево — негативный. Хозяин скульптуры, имеющей имя, очень дорожит своей номпо, считая ее олицетворением предка-покровителя. После его смерти скульптуру погребают вместе с ним¹⁴.

Таким образом, как у Менде, так и у Кисси, эти скульптуры получили вторичное религиозное значение, органично войдя в культуру этих народов.

Каменная скульптура из ГМНВ принадлежит к числу очень редких в СССР памятников древнего африканского искусства и представляет собой один из наиболее интересных экспонатов коллекции африканского искусства в Государственном музее искусства народов Востока.

¹ D.Paulme. *Le sculptures de l'Afrique Noire*. Paris, 1936, p. 48.

² W.Fagg, *Sculptures africaines*. Paris, 1967, p. 5.

³ D.Paulme, укр. соч., стр. 48.

⁴ W.Fagg, укр. соч., стр. 5.

⁵ E.Lezinger. *Afrique. L'art des peuples noirs*. Paris, 1962, p. 98.

⁶ K.L.Little. *The Mende of Sierra - Leone*. London, 1967, p. 26.

⁷ D.Paulme. *Les Gens du riz /Kissi/*. Paris, 1954, p.146.

⁸ J.Laude. *L'arts de l'Afrique Noire*. Paris, 1964, t.153.

⁹ E.Lezinger, укр. соч., стр. 90, рис. 33.

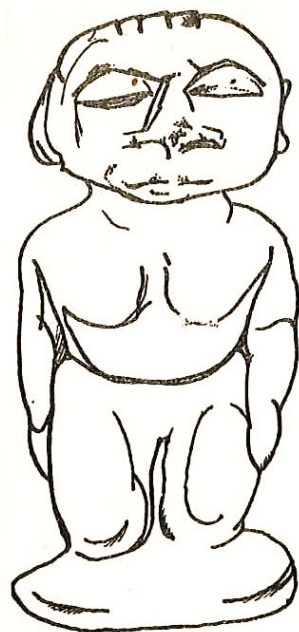
¹⁰ M.Trowell and H.Nevermann. *African and Oceanic art*. N.-Y. - London, 1968, p. 178.

¹¹ W.Fagg, укр. соч., стр. 6.

12 K.L.Little, ук.соч., стр. 223.

13 Там же, стр. 224.

14 D.Paulme. Les Gens du riz/Kissi/, p. 148.



Т.Б.Шандицева

КАТАЛОГ ГИРЕК АШАНТИ ДЛЯ ВЗВЕШИВАНИЯ ЗОЛОТОГО
ПЕСКА В СОБРАНИИ ГМИНВ

Культура, созданная народами, населяющими республику Гана, самобытна и многообразна, и одним из самых интересных ее памятников являются удивительные гирики для взвешивания золотого песка. Эти крохотные, выгравированные, полные экспрессии скульптуры, изображающие людей, животных, птиц, королевские регалии, оружие, предметы обихода и пр., различной формы пластины с нанесенными на них геометрическими узорами выполнены с высоким мастерством и представляют собой великолепные произведения африканского традиционного искусства.

Гирики для взвешивания золотого песка встречались у всех народов группы акан: ашанти, фанти, абе, бауле, эссума, но наиболее распространены они были у народа ашанти.

Народ ашанти, насчитывающий около 700.000 человек, живет в зоне влажных тропических лесов на плато Ашанти. По антропологическим признакам ашанти относятся к негроидной расе. Говорят ашанти на языке акан — одном из диалектов языка тви, относящегося к гвинейской группе суданских языков¹. В район своего нынешнего расселения предки современных ашанти пришли, предположительно, в XIV—XVI вв. откуда-то с севера, возможно, с территории древней империи Гана². Миграция шла несколькими волнами, и каждое племя образовывало в занятом районе самостоятельное военное государство — оман. Оман Ашанти в XIV — начале XV в. стал од-

ним из сильнейших и, одержав победы над племенами денкира, акии и аданси, превратился в сильную конфедерацию племен с верховным вождем (ашантихене) во главе³. Столицей государства стал город Кумаси, основанный в начале XV в. Государство ашанти состояло из нескольких небольших самоуправляющихся районов — оманов. В принципе это были территории расселения племен. Во главе каждого омана стоял вождь племени (оманхене) — лицо выборное, но только из членов династической семьи. Население омана состояло из нескольких родственных по материнской линии групп, на которые делился род.

По мнению советского ученого И.И.Потехина государство ашанти было раннефеодальным, с типичной иерархией от верховного правителя до вождей низших рангов, все члены которой были связаны отношениями зависимости по нисходящей линии, с сильными пережитками родового строя и с существовавшим рабством⁴.

В конце XIX в. страна ашанти была захвачена англичанами и включена в состав колонии "Золотой берег".

Народ ашанти создал высокую и своеобразную бесписьменную культуру, все элементы которой были слиты в сложный синкретичный комплекс. Одним из элементов этого комплекса были гирики для взвешивания золотого песка, имевшие множество применений и связанные почти со всеми областями жизни ашанти. Они использовались для отмеривания золотого песка, бывшего основным денежным эквивалентом в стране ашанти, во время торговли, при уплате налогов и штрафов, выкупов и пр. Хранители устных традиций и истории народа — гриоты, использовали их в качестве иллюстраций своих рассказов. Гирики являлись пластическими идеограммами пословиц и поговорок⁵. На некоторые гирики наносились пиктограммы, обозначающие различные религиозные понятия, зачастую весьма отвлеченные⁶.

Точная дата появления гирек у ашанти неизвестна, однако большинство ученых относят ее к XVI—XVII вв. В процессе использования гирек ашанти выработали чрезвычайно сложную систему весовых единиц, на которую наложили отпечаток сначала арабские, а затем европейские влияния⁷. Система эта была основана на весе одного пшеничного зерна "пуэссава" —

0,07 г, основной единицей в ней была "таку" - 0,219 г. Базу системы составляли 7 основных серий гирек: 3 серии по 3 гирьки и 4 серии по 4. Названия этих основных серий: "Ану", "Туа", "Банна", "Бенда", "Та", "Перегуан", "Ассан". Кроме того, существовала еще 21 промежуточная серия, образованная от главных⁸. Гирьки и главных и промежуточных серий делились на "слабые, женские" и "сильные, мужские". "Слабая" и "сильная" гирьки имели один стоимостный номинал, но вторая была гораздо тяжелее первой. "Слабые" гирьки служили для отмеривания выдаваемых золотым песком ссуд, займов и для продажи золотого песка. "Сильные" - для закупки золотого песка и уплаты долгов. Кредитор отмеривал заем гирькой "слабой", а для возвращения долга посылал должнику "сильную" гирьку, и тот должен был вернуть эквивалентное количество золота⁹.

Каждый глава большой семьи у ашанти обладал набором из нескольких десятков гирек, а также рычажными весами "н'сена", набором ложек - "свема" для накладки золотого песка и набором ящичков различной формы и размера для хранения золотого песка и самородков. Все эти предметы отливались из бронзы, меди или латуни техникой "потерянного воска", которая позволяла делать очень точные копии гирек и которой в совершенстве владели ашантийские ремесленники. Подобным же способом выполнены и гирьки, хранящиеся в нашем музее.

Коллекция музея насчитывает 47 гирек, приобретенных у советского ученого-африканиста Л.Д. Яблочкова в 1969 г. Они были собраны им в начале 60-х годов в г. Кумаси, столице области ашанти. По утверждению собирателя, гирьки по одной-две штуки привозились из близлежащих деревень, а затем через посредство торговца антиквариатом и сувенирами в г. Кумаси-Денте поступали к нему.

Изготовление гирек для взвешивания золота - в наше время искусство почти утерянное. Уже в 20-х гг. нашего века, по утверждению английского ученого-этнографа Р. Рэттрея, оно находилось в упадке и было почти забыто¹⁰. Гирьки изготовлялись в это время лишь как сувениры для продажи туристам, и их художественный уровень значительно уступал ве-

ликопным старым образцам. Этим, отчасти, объясняется немногочисленность коллекции - всего лишь около 50 штук, в то время как известно около 500 разнообразных сюжетов гирек. Многие музеи мира обладают значительными собраниями, например, Британский музей, Музей человека в Париже, Музей примитивного искусства в Нью-Йорке, музей Ритберг в Цюрихе и т.д. Многие из этих произведений опубликованы в работах, посвященных специально гирькам для взвешивания золотого песка, и в общих работах по искусству Африки. Как публикации, так и сведения этнографического характера были использованы автором при составлении настоящего каталога¹¹.

Каталог разделен на два крупных раздела: в первый, насчитывающий 29 предметов, входят гирьки изобразительных форм, во второй, состоящий из 18 предметов, - гирьки, имеющие геометрическую форму. Первый раздел подразделяется на четыре группы по сюжетам: гирьки, изображающие людей; гирьки, изображающие животных, птиц, рыб и насекомых; гирьки, изображающие растения; изображения различных королевских регалий, оружия и т.д.

Ко второму разделу относятся гирьки геометрических форм: плоские прямоугольные или треугольные пластины, пирамиды, кресты.

Внутри каждого из разделов гирьки помещены по хронологическому принципу, однако, весьма приблизительно, ибо датировка коллекции - вопрос очень сложный. Несомненно, что коллекция неоднородна, и гирьки сделаны в различное время. Временные границы колеблются приблизительно от начала-середины XIX в. до 20-30-х, а возможно и более поздних годов нашего века. Поскольку отливки выполнялись очень точно по старым моделям, и поскольку мы не имеем точно датированных аналогов, почти невозможно проследить стилистическую эволюцию в гирьках, выполненных в более раннее время. На них всех лежит отпечаток достаточно высокого художественного мастерства. В некоторых же гирьках бросается в глаза резкий упадок качества исполнения - грубость, непроработанность форм, небрежность в выполнении отливки, не отлитые части или, наоборот, остатки спекшегося литейного шлака. Подобные гирьки явно выполнены в позднейшее время, так как

в государстве ашанти очень следили за точностью веса каждой гири. Все вновь выполненные гири сверялись с эталонами, хранящимися при дворе оманкене и ашантикене. Точность же взвешивания при помощи гирек доходила до тысячных долей грамма¹², и естественно, крупные куски литейного шлака или нехватка каких-либо частей приводила к сильному отклонению от стоимости, и использоваться по своему прямому назначению такие гири не могли. Следовательно, они уже были выполнены не как предметы, имеющие утилитарное назначение, а просто как изящные сувениры.

Для датировки использовались и такие чисто внешние признаки, как степень истертости гири, патина и т.д.

Все гири во множественном числе носили название "мрамму". Гиря геометрической формы в единственном числе называлась "абрамму". Каждая гиря изобразительной формы в единственном числе имела два наименования: стоимостное и сюжетное¹³. В тех случаях, когда эти названия удалось установить, это указано в каталоге.

Вся коллекция гирек экспонировалась на выставке "Искусство Тропической Африки", состоявшейся в 1965 г. в Государственном музее искусства народов Востока и на выставке новых поступлений музея в 1972 г.

Некоторые гири были опубликованы Г.И.Черновой в альбоме "Искусство Западной и Тропической Африки в музеях СССР", М., 1968 г., что также указано в каталоге.

Несмотря на немногочисленность, коллекция гирек для взвешивания золота, хранящаяся в Государственном музее искусства народов Востока, представляет собой значительный интерес. Коллекция — единственная в СССР. Она знакомит нас с одной из замечательных сторон африканского искусства, столь прекрасной и экзотичной, открывая для нас сокровища создававшейся столетиями африканской культуры.

¹ Африка. Энциклопедический справочник. М., 1968, т. I, стр. 249.

² E. Meyrowits. Akan Traditions of Origin. London, 1968, p. 105.

³ E. Meyrowits. The Akan of Ghana. London, 1950, p. 12.

⁴ И.И.Потехин. Становление новой Ганы. М., 1965, стр. 29.

⁵ Подробнее о гирях-поговорках см.: Т.Б.Шандицева. Гири для взвешивания золотого песка, выполненные на сюжеты поговорок, — "Сообщения ГМИНВ", вып. V, 1972, стр. 89-99.

⁶ E. de Kolb. Ashanti Goldweights. N.-Y., s.d., p. 5.

⁷ Подробнее о происхождении гирек и весовой системы у ашанти см.: Т.Б.Шандицева. К вопросу о происхождении гирек для взвешивания золотого песка у ашанти, — "Сообщения ГМИНВ", вып. IV, 1971, стр. 77-85.

⁸ H. Abel. Poids à peser d'or en Côte d'Ivoire, — "Bulletin IFAN", t. 16, serie B, p. 57-59.

⁹ Там же, стр. 59.

¹⁰ R.S. Rattray. Religion and art in Ashanti. Oxford, 1927, p. 308.

¹¹ В каталоге даны в круглых скобках сноски на использованные работы; первая цифра обозначает порядковый номер работы в списке, помещенном в конце каталога.

¹² B. Holas. Arts de la Côte d'Ivoire. Paris, 1964, p. 45.

¹³ R.S. Rattray. Ashanti. Oxford, 1923, p. 308.

Раздел I

А. Изображения людей

В эту группу включены отдельные фигурки людей и композиции, включающие изображение человека. Эти гирьки имеют подставки в виде плоских прямоугольных пластин. Для них характерна своеобразная интерпретация человеческой фигуры, типичное для африканской пластики нарушение пропорций тела: крупная, как правило, лишенная волос голова, составляющая приблизительно 1/4 часть всей фигуры, уплощенное туловище, длинные руки и условно выполненные короткие ноги. Фигуры, как правило, почти обнаженные; костюм их составляет лишь набедренная повязка.

1. Королева-мать. Начало XIX в.

Латунь, литье; 6x1,2x2 см; вес 33,5 г.

Сидящая на табурете обнаженная женщина с поднятой правой рукой. Левая рука лежит на коленях. Голова с уложенными в пышную прическу волосами, откинута назад. На шее — четыре ряда бус. Основание табурета и ступни ног отломаны и утрачены. Возможно, изображение королевы-матери.

Инв. № 4847-П.

Публикация — (I, табл. 76). Аналогия — (6, стр. 19, № 109).

2. Деревенский мудрец. XIX в.

Бронза, литье; 1,4x1,4x4,2 см; вес 17 г.

Стоящий бородастый мужчина с согнутой в локте и поднятой до уровня глаз правой рукой. Левая рука лежит на поясе. Возможно, изображение профессионального оратора "кийянаме".

Инв. № 4843-П.

Публикация — (I, табл. 74).

3. Охотник и леопард. XIX в.

Бронза, литье; 4,8x2,3x1,3 см; вес 40,1 г.

Охотник в левой руке несет опущенное вниз прикладом ружье, сзади на него нападает леопард. Передними лапами леопард рвет кожу на спине охотника, а зубами перегрызает ему шею.

Гирька символизирует поговорку: "Лучше совсем не стрелять в леопарда, чем стрелять и промахнуться" — (7, стр. 49).

Инв. № 4848-П.

Публикация — (I, табл. 69). Аналогия — (7, стр. 50).

4. Мать с ребенком. XIX в.

Бронза, литье; 4,3x2,1x1,3 см; вес 27,5 г.

Полуобнаженная женщина, сидящая на табурете, кормит грудью ребенка.

Гирька символизирует поговорку: "Ребенок может любить своего отца, но он принадлежит матери и от нее наследует свое имя" (6, стр. 34).

Инв. № 4844-П.

Публикация — (I, табл. 74). Аналогия — (6, стр. 40, № 237; 12, стр. 312, № 119; 14, стр. 30, № 38).

5. Лежащий человек. XIX в.

Бронза, литье; 4x1,2x0,9 см; вес 12,85 г.

Мужчина, лежащий навзничь. Ноги скрещены; правая рука поднята, а кисть ее прижата к лицу; левая рука лежит на животе. Возможно, гирька символизирует поговорку: "Если будешь все время лежать, проспичь солнце" — (5, стр. 53).

Инв. № 4849-П.

Публикация — (I, табл. 80).

6. Человек с сосудом. XIX в.

Бронза, литье; 4,1x2,6x2,3 см; вес 25,55 г.

Сидящий на бревне мужчина. На его прямых вытянутых впереди ногах стоит сосуд в виде полусферы, который мужчина придерживает правой рукой. Левая рука отломана и утрачена.

Гирька символизирует поговорку: "Бедный родственник всегда найдет себе место для отдыха" — (7, стр. 48).

Инв. № 4845-П.

7. Колдун. XIX-XX вв.

Бронза, литье, чеканка, пайка; 3,5x1,3x1,7 см; вес 16,33 г.

Стоящий мужчина сдирает скребком кору с четырехпалестной пальмы в подставленный сосуд. Это — изображение колдуна,

собирающего кору со священного дерева "одом", из которой изготавливается яд, применяемый при испытании "судом божьим".

Гирька символизирует поговорку: "Когда ты скребешь дерево, то кора упадет на землю, если ты не подставишь сосуд", - т.е. "надо оказывать помощь тому, кто в ней нуждается" - (7, стр. 49).

Инв. № 4841-П.

Публикация - (I, табл. 71). Аналогии - (II, табл. 19; 13, стр. 310).

8. Палач. XX в.

Бронза, литье; 5,2x1,5x1,5 см; вес 37,3 г.

Стоящий мужчина в правой руке держит меч с широким плоским клинком, в левой - предмет, напоминающий человеческую голову. Изображение резко отличается стилистически от первых семи гирек: тело выполнено очень небрежно, схематично, голова круглая, плоская, с грубо намеченными прямыми волосами и нечетко моделированными чертами лица - круглыми глазами без бровей, сильно приплюснутым носом и слегка намеченным ртом. Гирька символизирует поговорку: "Если человеку отрубили голову, ему больше нечего бояться" - (II, подпись под табл. 17).

Инв. № 4852-П.

Аналогия - (II, табл. 17).

Б. Изображения животных и растений

В эту группу включены изображения флоры и фауны, выполненные с небольшой долей стилизации, но с сохранением черт, позволяющих легко узнавать прототип.

9. Жук. XIX в.

Бронза, литье; 5x1,8x2 см; вес 25,52 г.

Изображение жука, напоминающего скарабей, выполнено очень сложной и редкой техникой выжигаемой естественной модели.

Инв. № 4840-П.

10. Антилопа. Весовое название "Двоа". XIX в.

Бронза, литье; 3,7x2,3x0,8 см; вес 5,9 г.

Маленькая антилопа, с небольшим цилиндрическим туловищем, тонкими короткими ногами, длинным хвостом и крупной, треугольной формы, головой со стоящими ушами и очень длинными прямыми витыми рогами, которые касаются крупа.

Гирька символизирует поговорку: "Если бы я могла знать... (что происходит у меня за спиной)" - (10, стр. 62; 12, стр. 317).

Инв. № 4853-П.

Публикация - (I, табл. 79). Аналогии - (12, стр. 310, № 125; 10, стр. 62).

11. Антилопа. XIX-XX вв.

Бронза, литье; 3,5x3x0,9 см; вес 11 г.

Маленькая антилопа с небольшим, покрытым рельефным геометрическим узором, туловищем, с короткими толстыми ногами и большой головой, увенчанной круто изогнутыми витыми рогами.

Инв. № 4854-П.

Аналогия - (14, табл. 12, № 317).

12. Крокодилы. XIX - начало XX в.

Бронза, литье; 4x3,2x0,4 см; вес 16,54 г.

Два сросшихся туловищем крокодила с приподнятыми верхней головами, маленькими согнутыми лапами и хвостами, загибающимися плавными спиралями.

Гирька символизирует поговорку: "Если один ест, то другой тоже получит кусок" - (9, стр. 106; 12, стр. 309).

Инв. № 4837-П.

Публикация - (I, табл. 86). Аналогии - (12, стр. 310, № 126; 2, стр. 54).

13. Рыба. XIX - начало XX в.

Бронза, литье; 4,5x2,5x0,4 см; вес 10,73 г.

Свернувшаяся подковой рыба с большими хвостом и плавниками, покрытыми геометрическими узорами из плавно изогнутых линий. Голова большая, треугольной формы, окаймлена по бокам маленькими выступами.

Гирька символизирует поговорку: "Рыба никогда не про-

сит пить" - (5, стр. 44).

Инв. № 4857-П.

Аналогии - (II, табл. № 240; 7, стр. 51).

14. Обезьяна. XIX - XX вв.

Медь (?), литье, сварка; 3,5x2x1,5 см; вес 8,5 г.

Маленькая обезьяна с выполненным из проволоки тоненьким изогнутым туловищем с плотно сжатыми ногами и разведенными в разные стороны руками, с большой плоской головой со слегка намеченными глазами, носом и ртом и огромными круглыми ушами.

Гирька символизирует поговорку: "Назойливый нищий оскорбляет щедрость" - (7, стр. 53).

Инв. № 4851-П.

Публикация - (I, табл. 77). Аналогия - (6, стр. 23, № 129).

15. Петух. XIX-XX вв.

Латунь, литье, чеканка, сварка; 3,5x4,5x3,7 см; вес 16,45 г.

Петух с туловищем, выполненным из плоской овальной согнутой пластины; с длинной, украшенной кольцами шей; с большой головой с пышным гребнем, острым изогнутым клювом и длинной бородкой; с плоским, треугольной формы, хвостом.

Гирька символизирует поговорку: "Петух, не кричи слишком громко, твоя мать - всего лишь яйцо" - (4, стр. 46).

Инв. № 4855-П.

Публикация - (I, табл. 78). Аналогия - (I4, табл. 10, № 21).

16. Земляной орех (арахис). XIX-XX вв.

Бронза, литье; 3x1,5 см; вес 9 г.

Гирька выполнена в виде земляного ореха, пустотелая.

Инв. № 4859-П.

Аналогии - (8, рис. 387; II, табл. 295).

17. Птица и змея. XIX в.

Латунь, литье, чеканка; 3,8x3x2 см; вес 8,5 г.

Свернувшаяся кольцом змея с поднятой сверху головой,

на спине которой недалеко от головы сидит маленькая птица со сложенными крыльями. У птицы маленькая голова с острым длинным клювом, и большой, треугольной формы, хвост.

Инв. № 4856-П.

Аналогии - (13, стр. 314, № 118; I4, табл. 15, № 384).

18. Скорпион. Весовое название "Асвану". XX в.

Латунь, литье; 4,7x2,5x2 см; вес 17 г.

Скорпион с поднятым вверх хвостом и двумя короткими плоскими клешнями.

Скорпион - символ смерти, символ разрушительной силы верховного бога Ньяма - (6, стр. 11).

Гирька символизирует поговорку "Если скорпион тебя ужалит, ты должен его убить" - (9, стр. 106).

Инв. № 4839-П.

Аналогии - (2, рис. 53; 9, табл. 93).

19. Птица. Сюжетное название "Адветекн", весовое название "Бенне". XX в. Бронза (?), литье, сварка; 3,2x1,5 см; вес 15,2 г.

Фантастическая птица с туловищем, напоминающим по форме восьмерку, с маленькой, увенчанной гребнем головой, с небольшими крыльями и плоским хвостом трапециевидной формы. На крыльях птицы укреплены небольшие пушки, на спине - бочонок с порохом.

Гирька символизирует поговорку: "Птица "адветекн" так сильна, что только пушкой можно ее убить" - (12, стр. 311).

Инв. № 4858-П.

Аналогии - (12, стр. 313, № 116; 8, табл. 593).

20. Тыква. Весовое название "Перегуан". XX в.

Латунь, литье; 2,5x4,9 см; вес 52 г.

Маленькая круглая тыква с длинным стеблем.

Инв. № 4877-П.

Аналогия - (12, стр. 313, № 120).

В. Королевские регалии, оружие, предметы
домашнего обихода.

21. Королевские регалии. XIX в.

Бронза, литье, сварка; 1,9x2,1x4,1 см; вес 35,2 г.
На табурете прямоугольной формы с плоским сиденьем и с
основанием в виде четырехступенчатой пирамиды и витой
бочкообразной подставкой в центре лежат королевские ре-
галии: старинного образца корабельная пушка, ружье и
маленький прямоугольный штандарт с хамелеоном на древке.
Ружья в государстве ашанти носили в торжественных про-
цессиях, демонстрировавших королевские богатства. Они
считались регалиями, имеющими великую силу -- (II, под-
пись к табл. 56).
Пушки почитались как символ силы и мощи короля -- (II,
подпись к табл. 57).
Инв. № 4838-П.

22. Щит. Сюжетное название "Окуан", весовое название
"Окуане-Суру". XIX в.

Бронза, литье; 3,5x2,5x1,5 см; вес 22 г.
Ажурный каркас щита полуцилиндрической формы, украшен-
ный в центре и по периметру раздвоенными шариками; в
центре расположена круглая плоская пластина со спирале-
видным узором, от которой к краям щита отходят десять
толстых витых перекладин.
Гирька символизирует поговорку: "Когда щит сношен, ос-
тается каркас" -- "Человек умирает, но остаются его сло-
ва и дела" -- (7, стр. 47).
Инв. у № 4881-П.

Аналогии -- (6, № 91; II, № 2256).

23. Королевский рог. Сюжетное название "Абен". XIX в.

Латунь, литье; 5,3x0,9 см; вес 10,2 г.
Слегка изогнутый, расширяющийся к раструбу рог, укра-
шенный у раструба шестью зубчатыми выступами.
Гирька символизирует поговорку: "Когда слышишь королев-
ский рог, повинуйся зову короля" -- (5, стр. 46).
Инв. № 4883-П.

Аналогии -- (12, стр. 313, № 122; 6, № 130).

24. Меч. XX в.

Латунь, литье; 6x0,9 см; вес 9 г.
Церемониальный королевский меч с широким плоским одно-
лезвийным клинком, расширенным и загнутым к концу; в
центре клинка -- крестообразная прорезь. Эфес выполнен
в форме шара. Рукоять оканчивается шаровидным заверше-
нием.
Инв. № 4846-П.

Аналогии -- (12, стр. 313, № 121; II, табл. 103).

25. Меч. XX в.

Бронза, литье; 6,5x4,5x1 см; вес 20,25 г.
Церемониальный королевский меч -- двузубец с широкими
плоскими изогнутыми однолезвийными клинками. Эфес вы-
полнен в форме шара; рукоять длинная, цилиндрическая,
оканчивается шаровидным завершением. Меж лезвиями клинков,
под эфесом, выполнено изображение головы животного,
возможно, барана.
Инв. № 4842-П.

Аналогия -- (II, табл. 102).

26. Щит. XX в.

Бронза, литье; 4,5x3x0,4 см; вес 14,3 г.
Трапециевидной формы плоский щит, покрытый с внешней
стороны орнаментом, основные элементы которого напоми-
нают свастику; сверху вниз по центру расположено изобра-
жение змеи с раздвоенными туловищем.
Инв. № 4880-П.

27. Узел. XX в.

Бронза, литье; 4,3x2,5 см; вес 10 г.
Две пары веревок свиты в сложный плоский узел, состоя-
щий из круглых завитков.
Гирька символизирует поговорку "Лишь мудрец может его
развязать" -- (5, стр. 40).
Инв. № 4850-П.
Аналогия -- (14, табл. 9, № 209).

28. Колокольчик. XX в. (?)

Бронза, литье; 3,1x2,5x2,1 см; вес 13,1 г.
Колокольчик в форме сплюснутого с боков шара; в центре, сверху вниз, идет широкая щель; наверху отлито кольцо для подвески.
Инв. № 4882-П.

29. Ложка "савама". ХХ в.
Латунь, литье, чеканка; 5,2x2 см; вес 3,3 г.
Ложка для отмеривания золотого песка, круглая, с ручкой крестообразной формы, покрытой узором из мелких точек.
Инв. № 4878-П.
Аналогия - (7, стр. 55).

Раздел II.

В этот раздел вошли гирьки, имеющие неизобразительные формы; в основном это - прямоугольники различных размеров, на которых с одной стороны отлит выпуклый геометрический рисунок. Наиболее часто повторяющимися элементами этих рисунков являются обрамляющие, как правило, две противоположных параллельных края пластин зубчики, незамкнутая ломаная зигзагообразная линия, волнистая линия. Некоторые элементы встречаются по одному разу: крест, вписанный в ромб, косая линия, заканчивающаяся с обеих сторон спиралью, солярный знак. Кроме прямоугольников, в коллекции ГМАНВ встречаются также пирамиды, кресты, пластины неправильной формы и т.д.

Гирьки геометрических форм являются по своему происхождению наиболее ранними, фигурные же гирьки появились позднее (2, стр. 4).

Узоры, нанесенные на эти гирьки, являются пиктограммами, имеющими двойное смысловое значение. Во-первых, как удалось доказать французскому ученому А.Абелю, они обозначают цифры, а во-вторых, по мнению многих исследователей они служат пиктографическими символами некоторых элементов сложных религиозных воззрений народа ашанти (6, стр. 9). Возможно, они происходят от таинственных криптограмм, чертившихся колдунами во время гадания на песке.

В тех случаях, когда удалось по имеющимся материалам

расшифровать эти пиктограммы, данные приводятся в каталоге.

30. Пластина. XIX-XX вв.
Латунь, литье; 5,2x0,5x0,5 см; вес 9 г.
Узкая длинная прямоугольная пластина с узором в виде волнообразной линии.
Волнообразная линия - символ воды; она также обозначает цифру 6 - (3, стр. 69).
Инв. № 4867-П.

31. Пластина. XIX - XX вв.
Бронза, литье, сварка; 5,5x1,2 см; вес 8,55 г.
Гирька состоит из четырех ромбовидных пластинок, соединенных между собой вершинами, на каждой из которых отлит солярный знак (на одной - десятилучевый, на двух - восьмилучевые и еще на одной - шестилучевый).
Восемилучевая звезда - символ соединения в божестве Ньяме мужской и женской силы, создающих жизнь - (6, стр. 73).
Инв. № 4874-П.

32. Пластина. XX в.
Бронза, литье; 3x1,5 см; вес 14,1 г.
Плоская прямоугольная пластина с узором, состоящим из восьми соединенных вершинами попарно дуг, отделенных друг от друга прямыми линиями.
Каждая дуга обозначает цифру 2, каждая прямая линия - цифру 1 (3, стр. 69).
Инв. № 4871-П.
Аналогия - (12, табл. 126, фиг. 55).

33. Пластина. XX в.
Латунь, литье; 3,2x0,7x0,5 см; вес 6,73 г.
Прямоугольная плоская пластина с узором в виде двух волнистых несимметричных линий, идущих вдоль пластины и разделенных прямой линией.
Цифровое значение гирьки - 13 - (3, стр. 69).
Инв. № 4873-П.

34. Пирамида. XX в.
Латунь, литье; 1,8x1,6x0,6 см; вес 16,3 г.

Двухступенчатая пирамида с основанием прямоугольной формы. На верхней плоскости отлит узор, состоящий из трех симметричных волнистых линий.
Инв. № 4865-П.

35. Треугольник. XX в.

Латунь, литье; 3,2x2,5x0,4 см; вес 12 г.
Плоская треугольная пластина с узором из восьми прямых параллельных полос, расположенных под углом к основанию треугольника.
Инв. № 4866-П.

36. Пластина. XX в.

Латунь, литье; 2,7x2,3x0,4 см; вес 19 г.
Плоская прямоугольная пластина с рисунком в виде идущей по диагонали прямой двойной линии, заворачивающейся в углах в спирали. Длинные стороны пластины окаймлены прямыми линиями, короткие - зубчиками, по восемь штук в каждом ряду.
Инв. № 4860-П.
Аналогия - (12, стр. 313, № 27).

37. Пластина. XX в.

Латунь, литье; 2,7x2x0,3 см; вес 18,7 г.
Плоская прямоугольная пластина с рисунком в виде идущей по центру вдоль нее ломаной зигзагообразной линии, заключенной между двумя параллельными прямыми. Длинные стороны пластины окаймлены прямыми линиями, короткие - зубчиками, по семь штук с каждой стороны.

Зигзагообразная линия символизирует огонь - (6, стр. 13).

Инв. № 4861-П.

38. Пластина. XX в.

Латунь, литье; 1,9x1,8x0,3 см; вес 9 г.
Плоская пластина трапециевидной формы с небрежно выполненным рисунком: зигзагообразная ломаная линия, идущая вдоль пластины, заключенная между двумя рядами зубчиков - с одной стороны расположено восемь зубчиков, с другой - девять.
Инв. № 4862-П.

Аналогии - (14, табл. 5; 4, № 70).

39. Пластина. XX в.

Латунь, литье; 2,3x1,2x0,2 см; вес 11 г.
Плоская прямоугольная пластина с рисунком в виде зигзагообразной ломаной линии, идущей вдоль пластины и заключенной между двумя рядами маленьких зубчиков - по семь штук в каждом ряду. На пластине - остатки спекшегося литейного шлака.
Инв. № 4863-П.

40. Пластина. XX в.

Плоская прямоугольная пластина с рисунком в виде прямоугольника со вписанным в него равнобедренным треугольником, разделенным надвое высотой; стороны треугольника соединены с углами прямоугольника отрезками прямой. Короткие края пластины окаймлены зубчиками, в одном ряду - 10, в другом - 9.
Инв. № 4864-П.

41. Пластина. XX в.

Бронза, литье; сварка; 2,2x1x0,2 см; вес 8,1 г.
Плоская прямоугольная пластина с плохо сохранившимся рисунком: по центру вдоль длинной стороны идет прямая линия, делящая плоскость пополам; с одной стороны ее отлита зигзагообразная ломаная линия; с другой - ряд из восьми зубчиков, расположенных перпендикулярно к ней.
Инв. № 4868-П.

42. Пластина. XX в.

Латунь, литье; 1,3x1x3,5 см; вес 7 г.
Небольшая толстая прямоугольная пластина с рисунком в виде прямого креста, вписанного в ромб.
Прямой крест - символ верховного божества Ньяма как светлого бога небес, солнечного бога - (6, стр. 13).
Инв. № 4869-П.

43. Пластина. XX в.

Бронза (?), литье; 1,4x1,1x0,5 см; вес 7,2 г.
Толстая небольшая прямоугольная пластина, на которой отлито четыре высоких раздвоенных выступа, загибающихся

к центру: два толстых по бокам, и два тонких - в середине.

Инв. № 4870-П.

44. Пластина. XX в.

Бронза, литье; 1,6x1,2x0,6 см; вес 7,3 г.

Толстая прямоугольная пластина, на которой отлита шестилучевая фигура: косой крест, пересеченный прямой линией.

Косой крест - символ верховного божества Ньяма как создателя всеобщего движения - (6, стр. 14).

Цифровое значение гирьки - 6 - (3, стр. 69).

Инв. № 4872-П.

45. Пирамида. XX в.

Латунь, литье; 1,3x1,3x1,2 см; вес 7,2 г.

Небольшая трехступенчатая пирамида с квадратным основанием; на вершине отлит полуцилиндрический раздвоенный выступ. Цифровое значение гирьки - 15 - (3, стр. 69).

Инв. № 4875-П.

Англология - (7, стр. 50; II, табл. 4, № 123).

46. Геометрическая фигура. XX в.

Латунь, литье; 1,6x1,8x1,6 см; вес 9,1 г.

Параллелепипед, от каждой грани которого отходит небольшая усеченная пирамида с прямоугольным основанием; верхние грани пирамид закруглены.

Инв. № 4879-П.

47. Пластина. XX в.

Бронза, литье; 4,5x2,1x0,2 см; вес 18 г.

Неправильной прямоугольной формы пластина с неровными сторонами, на которой отлит рисунок в виде стебля (?) с отходящими от него ветвями (?), заканчивающимися полусферическими маленькими раздвоенными выступами.

Инв. № 4879-П.

I Чернова, Г.А. Искусство Западной и Тропической Африки в музеях СССР. М., 1968.

² Abel H. Déchiffrement des poids à peser d'or en Côte d'Ivoire, - "Journal de la Société des africanistes", t.24, p. 1-33.

³ Abel H. Poids à peser d'or en Côte d'Ivoire, - "Bulletin d'IFAN", t. 16, serie B, p. 56-71.

⁴ Chauvet S. Objets d'or, de bronze et d'ivoire dans l'art Negre, - "Cahier d'art", 1930, n.1.

⁵ Holas B. L'art de la Côte d'Ivoire. Paris, 1964.

⁶ Kolb E., de Ashanti Goldweights. N.Y., s.d.

⁷ Kyermaten, A. Panoply of Ghana. Accra, 1964.

⁸ Laude J. L'art de l'Afrique Noire. Paris, 1966.

⁹ Leuzinger E. L'arts des peuples noirs. Paris, 1962.

¹⁰ Paulme D. Les sculptures de l'Afrique Noire. Paris, 1956.

¹¹ Plass M. African miniatures. The Goldweights of Ashanti. London, 1967.

¹² Rattray R.S. Ashanti. Oxford, 1923.

¹³ Rattray R.S. Religion and art in Ashanti. Oxford, 1927.

¹⁴ Zeller R. Die Goldgewichte von Asante. Leipzig und Berlin, 1912.

Х Р О Н И К А
1972 г.

- 2 января -
10 апреля
Выставка "Костюм зарубежного Востока" (из собрания ГМИНВ, МАЭ АН СССР и частных коллекций)
- 8 февраля
Выставка "Искусство Непала" (из собрания ГМИНВ)
- 20 марта -
30 апреля
Археологическая экспедиция в Узбекистан на Кара-тепе (р-н ст. Термеза) (совместно с Государственным Эрмитажем, Институтом Востоковедения АН СССР и ВЦИМЛКР) (начальник Ставиский Б.Я.)
- 22 марта
На Ученом совете состоялось обсуждение работ О.Н.Глухаревой "Искусство Кореи", Н.К.Карповой "Каталог индийской миниатюры в собрании ГМИНВ" и Н.П.Чукиной "Каталог произведений современного декоративно-прикладного искусства Индонезии в собрании ГМИНВ"
- 29 марта
Обсуждение выставки "Костюм зарубежного Востока"
- 27 апреля -
30 июля
Выставка "Керамика Японии" (из собрания ГМИНВ)
- 20 мая
Вечер, посвященный японскому искусству оранжировки цветов "икебана" с участием японских мастеров (совместно с клубом "икебана" при ВОИП)

- 14 июня
На Ученом совете утвержден проект тематико-экспозиционного плана музея (новое здание)
- 15 июня -
31 июля
Участие в археологической экспедиции Дагестанского филиала АН СССР (с.Верхнее Лабюмахи)
- 8 июля -
28 июля
Экспедиция в Таджикистан, по выявлению, отбору и закупке произведений искусства.
- 9 августа -
16 октября
Выставка "Народное и прикладное искусство республик Средней Азии и Закавказья. Новые поступления". К 50-летию образования СССР
- 7 сентября -
25 сентября
Выставка "Современное искусство КНДР" (КНДР)
- 25 сентября -
12 октября
Экспедиция в Киргизию по выявлению, отбору и закупке произведений искусства
- 8 октября -
13 ноября
Выставка работ скульптора Садашива Сатке (Индия)
- 4,5,10 октября
Вечера, посвященные искусству республики Туркмении и Азербайджана. К 50-летию образования СССР
- 11,13 октября
Встречи с индийскими скульпторами Садашива Сатке.
- 6 октября -
13 ноября
Выставка "Современное изобразительное искусство Египта" (АРЕ)
- 20 октября -
11 декабря
Выставка "Новые поступления отдела Дальнего Востока"
- 22 ноября -
18 декабря
Выставка "Новые поступления отдела Ближнего и Среднего Востока"
- 30 ноября
Выставка "Современное изобразительное искусство Афганистана" (Афганистан)
- Встреча с египетскими художниками - участниками выставки "Современное изобразительное искусство Египта" (совместно с обществом дружбы СССР - АРЕ)
- 1 декабря
Выставка "Плакаты выставок отдела Советского Востока". К 50-летию образования СССР
- 23 декабря
Выставка "Старейшие советские художники в Узбекистане и Туркмении. Живопись, графика" (Из собрания музея искусств Каракалпакской АССР)

ПОЛЕВЫЕ РАБОТЫ НА ХОЛМЕ КАРА-ТЕПЕ В 1972 ГОДУ.

Весной 1972 года совместная археологическая экспедиция Государственного Эрмитажа, Государственного музея искусства народов Востока, Института востоковедения АН СССР и Всесоюзной центральной научно-исследовательской лаборатории по реставрации и консервации Министерства культуры СССР проделала работы на холме Кара-тепе в Старом Термезе¹.

Основные раскопные работы велись в комплексе "В" второй группы помещений, расположенных на северном склоне холма. Раскопки этой группы начались еще в 1971 г. и открыли вход в пещерное помещение, расположенное в восточной части комплекса "В". На этом работы 1971 г. были приостановлены.

В результате полевого сезона 1972 г. на северном склоне холма Кара-тепе были вскрыты еще четыре входа в пещерные помещения. Было выяснено, что все пять помещений параллельны друг другу и вытянуты в направлении С-Ю. Каждое из них имело отдельный вход со сводчатым перекрытием. Перед входом в помещение располагался сводчатый айван. Пяту свода подчеркивал ступенчатый ганчевый карниз (полочка), который хорошо прослеживается не только в айване первого помещения, но и в айване второго и третьего помещений. В айване второго помещения верх карниза составляли уложенные в ряд плашмя сырцовые кирпичи прямоугольной формы размером 30-34х30-34х5-7 см. В айване третьего помещения на карнизе поверх белого гача была обнаружена надпись, выполненная кушанским письмом. Стены айванов также были покрыты ганчем, поверх которого наносилась роспись геометрического характера. В западной и восточной стенах айванов в каждом помещении были вскрыты ниши. Вход из айвана в пещерное помещение был оформлен в виде ступеньки. В первом, втором и третьем помещениях входы были заложены сырцовым кирпичом. На трех кирпичях из закладки входы второго помещения были обнаружены прочерченные по сырой глине клейма в виде круга, круга, с отходящими от него радиусами и диагональной линии. Размеры кирпичей 29-31х29-31х12 см.

Основными находками как в пещерных помещениях, так и в айванах, была керамика, представленная в большинстве слу-

чаев фрагментарно. Большая часть фрагментов сосудов покрыта красным или коричневато-красным ангобом. Есть и неангобированная посуда. Из учтенных 319 фрагментов 169 покрыты красным ангобом. Поверх красного ангоба стенки сосудов покрывались сетчатым (2 фрагмента), арозным (8 фрагментов) и ромбическим (12 фрагментов) лощением. На 6 фрагментах отмечен крупный зернистый штамп. Все восстанавливающиеся формы известны по раскопкам Кара-тепе предыдущих лет. Это тагоры, одноручные и двуручные кувшины, тарелочки, миски, ойнокое, сосуды с носиками. Большую часть находок составляют целые светильники и их фрагменты (5 целых форм и 39 фрагментов).

Из индивидуальных находок следует отметить найденный в завале первого пещерного помещения фрагмент сосуда, покрытого красно-коричневым ангобом с оттиском штампа в виде стоящей (мужской?) фигуры. Насколько нам известно это первая находка с подобным изображением на керамике².

Вторая индивидуальная находка из завала этого же помещения представляет собой керамический зонтик от ступа, покрытый росписью. На сохранившейся части хорошо видна фигура сидящего Будды. Судя по диаметру этой части на зонтике было, по-видимому, семь таких фигур.

Кроме этого в завалах айванов и пещерных помещениях были найдены мелкие фрагменты битой ганчевой скульптуры, часть крышки реликвария, керамическая втулка от зонтика.

Параллельно с работами в комплексе "В" продолжались раскопки лестницы, ведущей из комплекса "В" на вершину холма, по-видимому, в помещения второго этажа, из которых пока обнаружено только одно.

Основными находками здесь также была керамика, по набору и отделке наружной поверхности идентичная керамика из завалов и пещерных помещений комплекса "В".

Из целых форм следует отметить красноангобированный кувшин и красноангобированную миску с оттисками цветочного штампа. Здесь же был найден одноручный кувшин, покрытый красным ангобом с надписью на плечиках, выполненной кушанским письмом.

В целом весь керамический материал укладывается в хронологические рамки, не выходящие за пределы II-IV вв. н.э.³

¹ В работах экспедиции 1972 г. принимали участие от Государственного Эрмитажа В.Дончик и Л.Сергеева, сотрудник Государственного музея искусства народов Востока Э.Ганзевская, В.Сычев, Н.Сычева, сотрудник Института востоковедения АН СССР Ф.Ваславская, сотрудник БЦИЛКРА Б.Ставицкий, В.Егоров и лаборант О.Семеновко.

² В Северной Бактрии керамика с оттисками штампа в виде человеческого лица хорошо известна по материалу Явана. В материалах Сурхандарьи такой штамп неизвестен. По-видимому, изображение стоящей в рост человеческой фигуры было взято мастером-керамистом с монет и гемм и перенесено на керамику. Аналогичные изображения хорошо известны на монетах Каникии. См. например, Г.А.Пугаченкова, Халчаян, Ташкент, 1966, стр. 105, рис. 71.

³ Подробный отчет о раскопках 1972 г. см. в очередных выпусках "Кара-тепе".

Н.Сычева

АРХЕОЛОГИЧЕСКАЯ ЭКСПЕДИЦИЯ ДАГЕСТАНСКОГО
ФИЛИАЛА АН СССР
(с. Верхнее Лабкомахи)

С 15 июня по 31 июля этого года сотрудник нашего музея В.И.Нечушкина была прикомандирована к одной из археологических экспедиций Дагестанского филиала АН СССР. Отряд вел раскопки Верхнелабкомахинского городища, на котором местным краеведом была найдена небольшая табличка с албанским алфавитом (государство Кавказской Албании существовало с I в. до н. э. по IV в. н. э. на территории современных Северного Азербайджана и южного Дагестана). Жители современного дартинского аула Верхний Лабкомахи (на территории которого расположено древнее городище и именем которого оно названо) неоднократно сообщали о находках камней с какими-то "странными" буквами. К сожалению, все эти камни были заложены в стены современных домов (местные жители вплоть до этого го-

да добывали камень для своих домов с городища), поэтому все попытки найти и посмотреть их ни к чему не привели.

Но находка таблички и сообщения жителей дали возможность надеяться, что при планомерных раскопках городища могут быть найдены еще письменные памятники этого времени, что в свою очередь позволит решить проблему албанского письма, не говоря уже о множестве других проблем, стоящих перед исследователями Кавказской Албании.

Поэтому Дагестанским филиалом АН СССР было принято решение начать с этого года планомерные и систематические раскопки Верхнелабкомахинского городища.

В задачи экспедиции входило исследование этого многослойного поселения, нижние слои которого относятся еще к скифской эпохе, а верхние датируются 3 в. н. э., т.е. временем Кавказской Албании, одним из городов которой по-видимому и являлось Верхнелабкомахинское городище.

А поскольку на этом памятнике никогда раньше раскопок не производилось, то главной задачей отряда было выяснение его точной стратиграфии и топографии.

С целью выяснения глубины культурного слоя, а также количества строительных периодов был заложен раскоп на цитадели городища, на самой вершине холма.

В результате раскопок удалось выяснить, что мощность культурного слоя на цитадели достигает более трех метров, а за время существования крепости в ней сменилось по крайней мере 5 строительных периодов.

Два других раскопа были заложены в нижней части холма, на окраине города, для выяснения системы укрепления.

Интересен и вещевой материал городища. Очень любопытно скульптурное изображение головы быка из песчаника, которое, по всей видимости, служило украшением здания.

Эта находка интересна с двух точек зрения: во-первых, это первое произведение круглой скульптуры, найденное на территории Кавказской Албании, что открывает новую страницу в истории древнего искусства народов Кавказа, а во-вторых, на голове изображены различные астральные знаки, что представляет несомненный интерес для дальнейшего изучения духовной культуры албанцев и их религиозных представлений. Были най-

дены и еще две головы быка, но без астральных знаков и худшей сохранности. Кроме таких ярких произведений было обнаружено и большое количество массового материала: керамики, бус, бронзовых изделий.

Э. Нечушкина

ВЫСТАВКА НОВЫХ ПОСТУПЛЕНИЙ ОТДЕЛА СОВЕТСКОГО ВОСТОКА

В августе-октябре 1972 года в музее впервые за последнее десятилетие была организована выставка новых поступлений отдела Советского Востока, на которой были представлены произведения народного прикладного искусства республик Средней Азии и Кавказа. Эта выставка явилась результатом работы отдела по пополнению музейных коллекций за последние 5 лет.

Выявление и отбор на закупочную комиссию произведений искусства у московских любителей и коллекционеров, отбор и приобретение произведений современного искусства с различных выставок не удовлетворяет полностью потребности музея.

В фондах музея имеются большие лакуны по многим видам искусства и по многим республикам. Так, например, еще в 20-30-ые годы в музее сложилась значительная коллекция туркменских ковров и почти совсем не было туркменских ювелирных изделий и вышивок. Коллекции киргизского прикладного искусства практически не существовало, как и коллекций армянских и грузинских ковров и ковровых изделий.

В музее издавна существовала традиция экспедиционных выездов в республики. Несколько разведывательно-закупочных экспедиций было организовано музеем в 1930-1940-е годы.

В 1931 г. в Азербайджане были произведены закупки живописи сотрудниками музея В.Н.Чепелевым и Л.И.Ремпелем. В 1935 г. Н.В.Черкасова и М.Н.Засыпкина с целью закупок побывали в Киргизии. В 1937 г. научным сотрудником музея Б.И.Денинке была предпринята разведывательная поездка в Термез и Бухару.

В 1946 г. музеем была организована экспедиция в Узбеки-

стан в составе Б.В.Веймарна, Г.Л.Чепелевецкой, С.Б.Волосович и М.Н.Засыпкина. В 1945-1946 гг. Г.Л.Чепелевецкая объездила и обошла пешком весь Крым, собрав для музея большое количество вышивок и серебрянных изделий крымских татар. В 1947 г. она же побывала в Грузии и привезла оттуда большую коллекцию мелких вышивок (кисеты, налобные повязки, сумочки, фрагменты костюма).

Эта старая музейная традиция выездов на места была возобновлена в 1960-е годы.

Экспедиционные закупочные поездки очень важное и нужное дело.

Музей (его экспозиции, выставочные залы и запасники) - единственное место, где произведения искусства общедоступны, где их изучают, реставрируют, экспонируют и делают все для того, чтобы старинные народные произведения искусства жили как можно дольше. Многие из них уходят из быта, отмирают; ювелирное серебро переплавляется для изготовления современных изделий. И такие потери невозможны.

Поэтому одной из главных задач нашего музея является выявление, собирание и приобретение произведений народного искусства в республиках Средней Азии и Кавказа.

В 1967-1969 гг. были предприняты разведывательные поездки по Дагестану. Сотрудники отдела Советского Востока обследовали также старинные районы народных промыслов, как Балхары, Кубачи, районы Аварии.

С 1969 г. состоялась экспедиция в Таджикистан и Туркмению (М.Б.Мясина и Н.М.Ямпольская).

В следующем, 1970 г. были предприняты две поездки: Северная и Юго-Восточная Туркмения (С.М.Ерлашова и М.Б.Мясина) и Нахичеванская АССР (Н.М.Ямпольская и Э.И.Нечушкина). В 1971 г. - также две экспедиции: Южная Туркмения (Л.Г.Береснева и Н.С.Сычева) и Армения - районы Закавказья (С.М.Ерлашова и М.Б.Мясина); и, наконец, в 1972 г. состоялись экспедиции в горные районы Таджикистана (М.Б.Мясина и С.М.Ерлашова) и в Киргизию (Н.С.Сычева и Л.Г.Береснева).

Выставка новых поступлений открывалась разделом археологии Средней Азии и Кавказа.

В нем были представлены керамика и терракоты кушанского

времени, поступившие в музей в результате ежегодных археологических экспедиций в Среднюю Азию (экспедиции на Кара-Тепе с 1966 по 1972 гг.). Здесь же экспонировались коллекции А.Н.Смирнова и Г.А.Федорова-Давыдова, полученные музеем в дар и содержащие металл, стекло, терракоты, изразцы и ювелирные изделия, начиная от II в. до н.э. по XIX-XX вв.

Археологические материалы по Кавказу включали армянскую керамику от II тыс. до н.э. до позднесредневековой, приобретенную сотрудниками музея в экспедиции по Армении 1971 года; аланскую керамику, золото и бронзу IУ-IХ вв. н.э.; коллекцию керамики, металла, бус, амулетов, относящихся к энеолитической дольменной культуре.

Была представлена также очень интересная дагестанская бронзовая фигурка середины I тыс. до н.э., полученная в дар сотрудниками музея в экспедиции по Дагестану и уникальное скифское бронзовое навершие UI-UII вв., полученное музеем от института археологии АН СССР.

Остальная часть выставки знакомила с коллекциями народного декоративно-прикладного искусства, сложившимися в результате поездок сотрудников отдела на места.

Интересная по художественным достоинствам и разнообразию изделий коллекция дагестанского серебра состоит, в основном, из женских ювелирных украшений, оружия, мужских и женских поясов, женской одежды.

Раздел Туркмении включал коллекции ювелирных изделий, женской вышитой одежды (курте и чырпы) и несколько туркменских ковров, в числе которых текинское энси I половины XIX в. и большой беширский ковер конца XUII - начала XIX в.

В последние два-три года были закуплены в экспедиционных поездках армянские ковры и ковровые изделия конца XIX в., большая коллекция азербайджанских ковров и ковровых изделий, в их числе большой "семейный" наметлык, группа мафрашей (ковровых сумок для постели) XUII-XIX вв.

Л.Г.Береснева.

ВЫСТАВКА "СТАРЕЙШИЕ СОВЕТСКИЕ ХУДОЖНИКИ В УЗБЕКИСТАНЕ И ТУРКМЕНИИ. ЖИВОПИСЬ, ГРАФИКА".

(Из собрания Государственного музея искусств Каракалпакской АССР)

С 22 декабря 1972 г. в залах Государственного музея искусства народов Востока второй раз после 1968 г. показывал свои коллекции Государственный музей искусств Каракалпакской АССР.

Этот музей был создан в 1966 г. в Нукусе - столице Каракалпакской автономной республики, расположенной в низовьях Аму-Дарьи на землях древнего Хорезма. Музей возник на основе богатейшей и уникальной коллекции народного искусства каракалпачков и сразу же начал усиленно комплектовать разделы русского, западно-европейского и советского искусства. Особо большое внимание уделялось собиранию произведений художников, активно формировавших молодое изобразительное искусство народов Средней Азии.

Музей завоевал авторитет не только в своей республике, но и за ее пределами. Сейчас уже невозможно составить полного представления об истории изобразительного искусства Средней Азии, о творчестве таких художников, как А.Н.Волков, А.В.Николаев (Усто-Мумин), У.Тансыкбаев, М.И.Курзин, Н.Г.Карахан, Р.М.Мазель без знакомства с собранием музея Нукуса. Более того, для широкого и всестороннего изучения всего советского многонационального искусства в целом сегодня уже нельзя обойтись без коллекции этого музея.

В 1968 г. на первой выставке в Москве зрители и специалисты впервые открыли для себя школу изобразительного искусства Узбекистана 1920-х и начала 1930-х годов. Настоящая выставка расширила представление об этой школе. Она впервые ввела в научный обиход имена таких художников, как А.С.Ермоленко, В.П.Меркова и дала более полное представление об уже известных художниках - Н.Г.Карахане, М.И.Курзине, Р.М.Мазеле.

Почти все произведения экспонировались в Москве впервые. Данный каталог является первой попыткой систематизации и датировки этих произведений.

КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ

Ермоленко Александр Силыч. Род. 1889 г.

А.С.Ермоленко родился на Украине в крестьянской семье (село Ново-Троицкое Бердянского уезда). Интерес к изобразительному искусству возник у него в гимназические годы. Но получить профессиональное художественное образование ему удалось только в зрелые годы, уже после окончания Землеустроительных курсов в Симферополе и участия в Гражданской войне. Из Красной Армии Ермоленко был откомандирован в Военно-художественную студию (1920-1921). В 1922 г. он поступил на второй курс Киевского художественного института, который окончил в 1926 г. по классу профессора Ф.Г.Кричевского.

В феврале 1927 г., путешествуя по Средней Азии, художник приезжает в Самарканд и навсегда остается здесь. Он сразу же включается в художественную жизнь Самарканда, где в эти годы уже работала большая группа русских художников. Позже Ермоленко стал одним из организаторов местного Союза художников.

В живописных произведениях конца 1920-1930-х годов мастер последовательно развивал и обогащал художественные принципы школы Ф.Кричевского. Он добивался чистоты, конкретности и светоносности цвета, стремился воссоздать материальность и вещественность мира природы, интенсивность яркого азиатского солнца.

Художник уделял большое внимание пластичности живописной поверхности холста, экспериментировал над фактурой. Многие работы исполнены мастехином.

Плодотворны были поиски художника и в области станковой графики. Едва ли не первым среди русских художников он виртуозно овладел техникой тушевого рисунка каламом, — особо отточенной тростниковой палочкой. Примечательно, что художник часто прибегал к помощи калама и в своих живописных произведениях.

Ж и в о п и с ь

1. Фабрика "Хурджум"	1930	х.м.	33,4 x 50
2. Кишлак Тегирманчи на Сиабе	1932	х.м., калам	33,5 x 47,8
3. Карагачи в цвету	1932	х.м., мастехин	42,5 x 34
4. У хауза в старом Самарканде	1932-1935	х.м., калам	34,3 x 42,5
5. По арыку Сиаб.У Самарканда	1934	х.м.	34,5 x 49,7
6. Окраина Самарканда	1935	х.м.	71 x 50,5

Г р а ф и к а

7. Тутовник по дороге в Ходжа-Архар	1933	б., тушь, калам	53,5 x 43,5
8. Открытая чайхана. Самарканд	1934	б., тушь, калам	52,7 x 43,5
9. У стен Афрасиаба	1934	б., тушь, бистр, калам	52,2 x 42,9
10. Шелкомотальная фабрика	1935	б., акв.	37,5 x 47
11. Ночевка на берегу Аму-Дарьи в Хорезме	1939	б., тушь, калам	43,8 x 63,7

Карахан Николай Георгиевич. 1900-1970.
Народный художник Узбекской ССР.

Н.Г.Карахан родился в Нагорном Карабахе. Художественное образование получил в Ташкенте, где учился в Туркестанской краевой художественной школе (1918-1921). Именно с этого времени до конца своей жизни художник работает в Узбекистане.

Во многом он является учеником А.Н.Волкова, с которым был тесно творчески связан в течение почти 20 лет. Так же как и Волков, Карахан с самого начала стремился связать свою живопись с традиционным народным искусством, именно оттуда черпал непосредственность выражения. Особенно ясно эта связь проявляется в изображении человека в произведе-

ниях 1920-1930-х годов. Некоторая "лубочность" и упрощенность образов как бы исходит из глубин народного творчества. Одновременно уже в ранних работах Карахана появляется повышенная декоративность цветового строя картин, которую художник сохраняет в своих произведениях на протяжении многих лет. Художник очень индивидуально почувствовал и воплотил особую световую, цветовую и пространственную среду природы Средней Азии.

Творчество Карахана сыграло значительную роль в становлении изобразительного искусства Узбекистана.

Современному зрителю лучше знакомо искусство Карахана последних 20 лет. Работы, показанные на этой выставке, представляют начальную пору - сложение художника - на фоне художественных поисков тех лет.

Ж и в о п и с ь

12. Аул в горах	1921	х., м.	31,5 x 41,2
13. Кетменшики	1922-1923	фанера, м.	42 x 56
14. Керамист	1922-1923	х., фанера, м.	32,7 x 48,5
15. Узбек под деревом	1924	к., м.	23,6 x 16,2
16. Три дерева во дворе	1924	к., м.	23,6 x 16,2
17. Круглое дерево и тополя	1924	к., м.	18,8 x 18,8
18. Переправа	1925-1926	фанера, м.	29,4 x 39,2
19. Базарчик в Бухаре	1925-1926	фанера, м.	29,5 x 38,5
20. Обработка поля	1925-1926	х., м.	51 x 66,8
21. Розовый вечер	1926-1927	фанера, м.	29,2 x 39,2
22. Дорога вдоль рынка	1926-1927	х., м.	46,5 x 61
23. Мельница	1926-1927	фанера, м.	31,9 x 41,9
24. Дом у рынка	1926-1927	х., м.	29,9 x 40
25. Дворик. Осень	1926-1927	х., м.	30 x 39,1

26. Чайхана у ворот	1928	фанера, х., м.	28 x 37
27. Вечер. Медресе	1928	фанера, м.	23 x 20,1
28. Дворик. Сбор винограда	1929	х., м.	32,8 x 45,4
29. Чтение письма в горном аулсовете	1929	к., м.	28,1 x 35,6
30. Поселок на обрыве	1929	к., м.	18,7 x 30,8
31. Старая городская стена	1929	к., м.	28,7 x 40,5
32. Сумерки на кладбище	1929	к., м.	28,1 x 40
33. Островерхий мазар	1929	к., м.	28,4 x 40,4
34. Гробницы и мавзолей	1929	к., м.	28,5 x 40,5
35. Дом среди холмов	1929	к., м.	28,1 x 40
36. Торговец фруктами	1929	х., м.	54,6 x 60,5
37. У водопоя	1929	х., м.	71,5 x 84
38. Караван-сарай	1929	х., м.	58,5 x 62,8
39. Продажа пряжи	1929	х., м.	41 x 58
40. Вейгель	1929	х., м.	32 x 40
41. Возвращение жнецов	1929	х., м.	28,2 x 40,3
42. Две девушки у хауза	1930-1931	х., м.	100 x 105
43. Красное дерево	1930-1931	к., м.	27 x 23,8
44. Розовое облако	1930-1931	х., м.	26,6 x 33,7
45. Кирпичный завод	1930-1931	х., м.	40 x 28
46. Яркая зелень	1930-1931	б., м.	28,5 x 30,2
47. У рынка. Облачный день	1931-1932	х., м.	28,7 x 32,6
48. Тенистая улица	1931-1932	х., м.	32,8 x 41
49. Шлюз	1932	к., м.	46,5 x 63
50. Отдых поливальщиков	1932	к., м.	21,6 x 40,1
51. Два поливальщика	1932	к., м.	32,9 x 44,2
52. Вечер. Сборщик винограда	1932	фанера, м.	31 x 43,4
53. Солнечная дорога. Четыре дерева	1932	фанера, м.	29,4 x 38,4
54. Розовая гора	1932	к., м.	28,1 x 40,1
55. Красные холмы	1933-1934	к., м.	34 x 49
56. Предместье. Речка	1933-1934	к., м.	34,5 x 49

57. Предместье. Деревья	1933-1934	к., м.	34,6 x 45,2
58. Весна в ауле	1933-1934	к., м.	31,2 x 34,8
59. На работу	1934	к., м.	37,5 x 34
60. Выход на работу	1934	к., м.	99,5 x 118
61. Поливальщики	1934	к., м.	66 x 75
62. Прокладка водопровода	1934-1935	к., м.	88,5 x 120
63. Музыканты	1935	фанера, м.	59 x 39
64. Портрет девушки с тюльпаном	1936	к., м.	60,8 x 48
65. Гидростанция в Бричмулде	1936	к., м.	70,5 x 53,3
66. Осень	1936	к., м.	20,5 x 29,4
67. Ветер	1936-1938	к., м.	40,5 x 28,7

Г р а ф и к а

68. У ручья	1920	б., кар.	14,8 x 20,5
69. Улица	1920	б., кар.	14,8 x 20,5
70. У городской стены. Бухара	1929	б., кар.	18,1 x 27
71. Чайхана под деревьями	1929	б., кар.	18,1 x 27
72. Улица в Бухаре	1929	б., кар.	18 x 27
73. Женщина в платке	1920-е гг.	б., кар.	20 x 14,5
74. Девушка	1920-е гг.	б., кар.	22,7 x 17,2
75. Репейник в горах	1920-е гг.	б., акв.	12,7 x 20,4
76. Весна	1920-е гг.	б., акв.	13,7 x 18
77. Отдых у водоема	1920-е гг.	б., акв.	15,7 x 21,7
78. Полдень	1920-е гг.	б., акв.	17 x 21
79. Лето	1920-е гг.	б., акв.	18 x 25,7
80. Виноградник у мавзолея. Вечер	1920-е гг.	б., клеевая краска	20,5 x 30,2
81. Базар в Бухаре	1920-е гг.	к., гуашь	28,5 x 40,3
82. Виноградники	кон. 1920-х гг.	б., тушь	26,5 x 36,5
83. Танец	1932-1933	б., тушь	31 x 22

Курзин Михаил Иванович. 1888-1957.

М.М. Курзин родился в Барнауле. Учился в Казанской художественной школе (1904-1907), в Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве (1908-1912), у К. Коровина и в частных студиях в Петербурге (1912). В середине 1920-х годов приезжает в Ташкент, где остается на всю жизнь.

До конца 1930-х годов он создал огромное количество произведений, большая часть которых безвозвратно утрачена. Но и те, которые удалось собрать Нукусскому музею, дают представление о ярком своеобразном художнике.

В начале 1920-х годов после поездки в Пекин художник создает островыразительную серию "Китайский театр", выполненную приемом - автотрафарета.

Гуашь является излюбленным материалом художника в 1930-е годы. Вероятно, Курзин работал в гуаши и раньше, т.к. произведения 30-х годов отличаются высоким мастерством, свободной выразительностью мазка, строгой отработанностью цвета.

Большинство работ 30-х годов стилистически решены, как гротеск и сатира, мишенью для которых служит новое мещанство и цепки карикатурки феодального быта и отношений. Но это лишь одна сторона творчества художника тех лет. Другие работы почти не сохранились.

С 1936 г. длительное время (до 1946 г.) Курзин не работал. Однако произведения 1948 г. говорят о сохранившемся темпераменте и мастерстве, об углублении пластического языка художника.

В последние годы жизни (1955-1957) была написана большая серия натюрмортов и портретов, трагических и жизнеутверждающих, насыщенных материальной красотой мира, подчеркивающих важность и осмысленность самого бытия.

Курзин - художник еще ждущий признания, малоизвестный зрителям и даже специалистам, но, несомненно, внесший значительный вклад в искусство Узбекистана.

Ж и в о п и с ь

84. Улица в старом Ташкенте 1932 к., м. 75 x 42,5

85. Виза в Ташкенте. (Молочная улица)	1933	х., м.	100 x 106
86. Аллегория. На тему произведения А. Толстого	1948	х., м.	44,5 x 73,5
87. Дорога на базар. (Дон Кихот и Санчо Панса)	1948	х., м.	40 x 74
88. Пельмени	1956	х., м.	95 x 143
89. Натюрморт с лицом	1956	к., м.	44 x 63,5
90. Сирень	1957	х., м.	88 x 100
91. У зеркала	1957	х., м.	60 x 80

Г р а ф и к а

92-107. Серия "Героический театр. Китай"	1920-1922	Автографарет, б., гуашь	
Театр			36 x 27
Музыканты			35,5 x 27
Герой (3 варианта)			35 x 27; 37,5 x 32; 58 x 42,6
Героини			35,5 x 27
Отец			34 x 25,5
Сцена в кумирне			32,5 x 26,6
Любовник (2 варианта)			34,5 x 26,6; 43,7 x 31
Сцена казни			35 x 26,3
Сцена встречи			34,5 x 26
Мандарин			34,5 x 26
Мерзавец			32,7 x 25,2
Костюм			32,9 x 20,2
Манджурка			35,4 x 32,2
108. Автопортрет	1914	б., офорт	23,5 x 19,4
109. Портрет сестры	1916	к., темпера	26 x 35
110. Полевая баня	1916	б., кар., акв.	21,3 x 27
111. Лепешечник	1928	б., автографарет, гуашь	28,3 x 21,4
112. Старое	1928	б., автографарет, гуашь	24 x 20,3
113. Ташкент. Улица в старом городе	1930	б. на картоне, гуашь	72 x 55

114. Натюрморт с гранатами	1930	б. на картоне, гуашь	87,5x62,5
115. Разговор	1930	к., гуашь	44,5 x 21
116. Ташкент. Анхор	1930	б., кар.	36 x 27
117. В гости. Старое и новое	1932	б. на картоне, гуашь	73,2x101,5
118. Бай агитирует	1932	б. на картоне, гуашь	72 x 99,5
119. Актеры в Бухаре	1932	б. на картоне, гуашь	64 x 68
120. Портрет Борисова	1934-1935	б., кар.	36 x 27
121. Конюх	1936	б. на картоне, кар.	30,5 x 25
122. Дерево-джида	1946	б., акв.	31,8x43,5
123. Дворик	1948	б. на картоне, гуашь	59 x 76
124. Серый день	1948	б. на картоне, гуашь	74 x 61
125. Кухня. Натюрморт	1948	б. на картоне, гуашь	62,5 x 75

Мазель Рувим (Илья) Моисеевич. 1890-1967.

Мазель родился в Витебске, в семье служащего. Здесь он начал посещать мастерскую известного педагога Ю.М. Пана. В 1907 г. Мазель поступил в подготовительный класс Школы "Общества поощрения художеств" в Петербурге, где учился у Дюховского. Свое художественное образование Мазель завершил в Мюнхенской Академии под руководством профессора П.Хольма (1910-1914). Он занимался рисунком, офортом, брал частные уроки живописи. Занятия в Академии были прерваны Первой мировой войной. Мазель возвратился на родину и был мобилизован. Вместе с военной частью в 1915 г. попал в Туркмению, в Ашхабад. Туркмения поразила воображение художника необычностью природы и быта. Мазель делал зарисовки караван-сараяв, кофеен, уличных сценок, древних руин. Так появилась серия рисунков, воссоздающая Ашхабад и Красноводск тех лет.

Тематически и художественно близки этим ранним рисункам и акварели 1916-1918 гг., на основании которых создан альбом

"Песни персидского города". В 1918 г. Мазель совместно с художниками А.Владычуком и М.Либаковым организовал первую в Туркмении художественную студию в Ашхабаде, переименованную в 1922 г. в Ударную школу искусств Востока. Он был учителем первого туркменского художника Бяшима Нурали.

В 1920-е годы, после более глубокого и основательного знакомства с Туркменией, в творчестве Мазеля начинается новый период. Он опирается в своих графических работах на художественные достижения традиционного народного искусства Туркмении, в частности, на колорит и орнамент ковров.

В 1923 г. Мазель из-за болезни вынужден был покинуть Ашхабад и навсегда поселиться в Москве. С этого времени он бывал в Туркмении лишь наездами. Но творческие связи с ней остаются по-прежнему крепкими. Во второй половине 1920-х и в 1930-е годы Мазель создает многочисленные серии акварелей, рисунков карандашом и пером тушью ("Степь говорит", "Туркменский аул", "Шахсей-вахсей", "На тему туркменского ковра" и "На тему библейских легенд"), посвященные образам Туркмении.

Живописные произведения, связанные с Туркменией, Мазель создавал вплоть до смерти.

Настоящая выставка — это первая попытка широко познакомить москвичей с творчеством художника.

Ж и в о п и с ь

126. Музыка в кибитке	1927	к., гуашь	48,5 x 45
127. Невеста	1928	линолиум, м.	24,5 x 19
128. Грузчик	1928	линолиум, м.	10 x 20
129. Ночью	1928	к., м.	35 x 20
130. Туркменка с девочкой	1928-1929	к., м.	17 x 22,5
131. Пекут лепешки	1928-1929	к., м.	32 x 32
132. Музыкант	1928-1929	к., м.	62,5 x 54,5
133. Качели	1929	к., м.	56 x 31
134. Арычники	1930	к., м.	47 x 38

135. Перекачевка	1931	к., м.	80,6 x 124
136. Добровольные натурщики	1957	к., м.	52 x 72
137. Чайхана	1961	к., м.	66,5 x 54
138. Караван-сарай	1962	к., м.	60 x 77
139. Ковровщицы	1963	к., м.	55,2 x 40,8

Г р а ф и к а

140-166. Из альбома "Узоры персидского города"	1916-1918	б., акв., кар. тушь	
Титульный лист			19,8 x 15,6
Дверь чайханы			6,1 x 8
Туркмен			6,4 x 5,1
Продавец-ковров			10 x 9,9
Базар в Лехобаде			9,2 x 12,5
Лавочки			10,1 x 12,3
Чайханщик			9,8 x 10
Амбал (носильщик) на пристани			8,8 x 9,9
Красноводск			5,1 x 12,6
Пристань в Красноводске			2,9 x 5
Чайхана. Балкон			13,2 x 7,5
дверь чайханы			8,1 x 6,5
Голова верблюда			5,3 x 6,6
Туркмены в чайхане			6 x 5,5
Амбал			4,8 x 5,3
Отдыхающие амбалы			5,3 x 11,6
Большая чайхана			12,8 x 10,3
Караван-сарай			8,8 x 13,7
Амбал			7 x 6,3
Персы			6 x 8
Персидский двор			9,2 x 12,7
Колонна мечети			10 x 2,5
Колонна мечети			5,4 x 2,9
Шашлык			7,5 x 8,8
Писец			6,6 x 3,7
Ворота караван-сарая			10,2 x 8,5
Ишак			9 x 8,3

167-171. Из серии "Шахсей-вахсей"	1921-1923	
Дом пророка	б., акв., гуашь	11,2 x 18,7
Барабан	б., тушь, перо	9,6 x 14,6
Дом пророка	б., тушь, перо	9,6 x 14,1
Голые стены	б., тушь, перо	10,2 x 14,6
Факел	б., тушь, перо	9,8 x 14
172-185. Альбом "Туркменский аул"	1923-1924	б., тушь, перо
Вечер в ауле		5,9 x 7,5
Музыкант		6,1 x 6,1
Сбор кибитки		4,1 x 11,4
Чурек		7,3 x 6,2
Дети		8 x 3,3
Зеленый чай		5,8 x 4,5
С поля		6,3 x 8,1
Бараны		6,3 x 7,2
Маслобойка		5,7 x 6,7
В кибитке		6,2 x 5,7
Туркменская чайхана		5,2 x 7,2
Девушка с кувшином		8,8 x 3,3
Дети		9,3 x 4,4
У тандыра		7,2 x 5,1
186-201. Из серии "На тему туркменского ковра"	1924-1925	
Заставка	б., тушь, гуашь	7,2 x 12,2
Заставка	б., тушь, белила	6,8 x 10,8
Заставка	б., тушь	6,8 x 10,8
Концовка	б., тушь	3,2 x 9,6
Бараны	б., тушь, белила	10,1 x 12,2
Возвращение с набега	б., тушь, гуашь, акв.	7,9 x 20,1
Невеста. (2 варианта)	б., тушь, акв., белила	17,4 x 21,4 18 x 25
Дикий конь	б., тушь, акв., белила	21,9 x 13,4
Туркмения	б., тушь, акв.	13,7 x 13,3
Базар у гор	б., тушь, акв., белила	13,9 x 12,6

В Туркмении	б., тушь, акв., белила	18,6 x 19
Стойбище	б., тушь	11,2 x 27,9
Дорога к морю	б., тушь, акв.	28,8 x 15,6
В кибитке	б., тушь	13,7 x 13,1
Иомуд	б., тушь	14,8 x 14
202-210. Альбом "Степь говорит". Композиции на темы туркменской жизни	1925-1926 б., акв.	7,1 x 17,2
211-223. Серия "На тему библейских легенд"	1930-1932	
У юрты	б., кар.	31,2 x 32,4
Падающий воин (Сраженный Галияф)	б., ит., кар.	28,5 x 22
Под деревом	б., уголь	17,3 x 22,2
Поклонение отроку	б., кар.	24,3 x 21,3
Пастухи и женщина	б., тушь, перо	12,1 x 11,9
Пастухи и идущая женщина	б., тушь, перо	14,3 x 13
Изгнание	б., тушь, перо	14,6 x 14,6
Старцы	б., тушь, перо	16,2 x 16,1
Исаак и Яков	б., кар.	8,8 x 17,1
Каин и Авель	б., кар.	16,7 x 19,3
Каин и Авель	б., акв., кар.	19,7 x 18,8
Аарон	б., кар.	21,3 x 18,1
Пейзаж с верблюдами и людьми	б., тушь, перо	9,2 x 22
224-232. Иллюстрации к книге Р. Киплинга "Джунгли"	1923 б., акв., тушь	
Обложка		18,3 x 12,7
Маугли вытаскивает занозу у волка		7,1 x 6,7
Маугли и Багира		5,6 x 13,2
Тигр		9,3 x 9,2
Маугли с медведем на дереве		10 x 7,4
Маугли с медведем		7 x 7,8
233-235. Иллюстрации к книге Э. Грея "Черные мстители"	1924 б., тушь	
У старца		10,1 x 13,9
Вниз по канату		15,9 x 13,7

	Мальчик с собакой		10	х	12,9
236-243.	Иллюстрации к роману Л. Рейснер "Афганистан"	б., тушь, перо, 1925			
	Преследователи		9,6	х	8,6
	Задержали		13	х	12,5
	Джентельмены		10,7	х	7
	Хозяин		12,2	х	8,5
	Контрасты		6,5	х	13,5
	Папа		12,5	х	11
	Улица		12,4	х	9
	Чайхана у портала		11	х	8
244-246.	Иллюстрации к роману Сервантеса "Дон-Кихот"	б., тушь, кар., перо, 1926			
	Сцена с котами		19	х	20,5
	Санчо Панса и Дон-Кихот		16,6	х	22,5
	Горожане качают Санчо Панса		16	х	20
253-264.	Иллюстрации к собственной сказке "Али-Баба"	б., акв., 1926	21	х	18,5
	Титул				
	Обложка				
	Обложка. Оборот				
	Концовка				
	"Али-Баба с чайником"				
	"Эй, слуга, Али-Баба"...				
	"Разбитый чайник"				
	"Волшебная монета"				
	"Бежит Али отчаянно..."				
	"Бегут к нему насмешники..."				
	"Покупка чайника"				
	"Отъезд Али-Баба"				
265-273.	Иллюстрации к собственной книге для детей "Два мальчика"	б., акв., кар., 1926	9	х	14,5;
			18,5	х	14,5
	Заставка				
	"Проснулись утром..."				
	"Сидели тихо..."				
	"Верблюды - хлоп..."				

	"В качели - прыг..."				
	"Кувырк - и в сад..."				
	"Бабай сердитый..."				
	"Мальчишек - цоп!"				
	"В кибитку - гоп!"				
	"Пришли домой на коврик свой..."				
274-279.	Иллюстрации к собственной книге для детей "Бай-лентяй"	б., акв., тушь, гуашь, 1926	19	х	14,5;
			18,6	х	29
	Обложка				
	К ночи лишь оделся бай...				
	Утром для него готов...				
	Бай-богач лежит весь день				
	Белая папаха, красная рубаха...				
	Концовка				
280-284.	Иллюстрации к собственной книге для детей "Мерет-тек - туркменский мальчик"	б., гуашь, тушь, 1926	21,2	х	24,4
	Обложка				
	Обложка. Оборот				
	"В круглом домике живет мальчик"				
	"Но барашек всех милей..."				
	"Летом в горы все уходят..."				
285.	Каменотес	1914 б., офорт	17,6	х	12,6
286.	Перс в красной феске	1916 б., кар., акв.	13,7	х	12,8
287.	Юрта	1916-1917 б., кар.	15,4	х	21,7
288.	Чайхана. Самовар	1916-1917 б., кар.	17,5	х	21,9
289.	Чувичники	1916-1917 б., кар.	10	х	20,1
290.	Кесяная посуда. Сумка. Натюрморт	1916-1917 б., кар.	18,3	х	17,6
291.	Натюрморт	1916-1917 б., кар.	11,7	х	22,6

292. Кузнец	1916- б., кар. 1917	16,5 x 13,8
293. Завязывает чулок	1916- б., кар. 1917	15,1 x 10,9
294. Парикмахер	1916- б., кар. 1917	16,7 x 18,2
295. Сидящий туркмен	1916- б., кар. 1917	15,7 x 13,5
296. Мальчик в феске	1916- б., кар. 1917	21,5 x 9,6
297. Грузчики. Наброски	1916- б., кар. 1917	15,6 x 21,6
298. Босоногий	1916- б., кар. 1917	12,5 x 15,5
299. Двое стоящих юношей	1916- б., кар. 1917	14,6 x 9,5
300. Горбоносый с ложкой	1916- б., кар. 1917	13 x 7,1
301. Сводчатый вход	1916- б., кар. 1917	17,4 x 21,6
302. У причала	1916- б., кар. 1917	16,3 x 21
303. Сидящие грузчики	1916- б., кар. 1917	7,1 x 15,8
304. Двор с фонарем. Караван-сарай	1916- б., кар. 1917	17,6 x 22
305. Подбоченившийся мужчина	1916- б., кар. 1917	14,1 x 9,7
306. Улица с двумя деревьями	1916- б., кар. 1917	17,5 x 21,7
307. Сидящий туркмен, шапки и лошади. Наброски	1916- б., тушь 1917	11,6 x 15
308. Сцена в чайхане	1916- б., кар. 1917	19 x 16,1
309. Спящая курица	1916- б., кар. 1917	4,4 x 6,3
310. Чайхана	1916- б., кар. 1917	21 x 17,5
311. Кузня	1916- б., кар. 1917	17,6 x 22
312. Трое в чайхане	1916- б., кар. 1917	17,6 x 21,6
313. Тоильщик и сидящий мужчина	1916- б., кар. 1917	18,6 x 15,7
314. Туркмен	1916- б., кар. 1917	13 x 7,4

315. Арабы. Караван-сарай	1916- б., акв. 1917	27,5 x 35
316. Усач в тибетейке	1916- б., кар. 1917	7,4 x 5,6
317. Отдых в караван-сарая	1916- б., кар. 1917	16,8 x 15,2
318. Портрет художника Владычука	1917 б., кар.	29,8 x 18
319. Портрет небритого (Владычук)	1917 б., кар.	15,6 x 15
320. Красновидово	1917 б., кар.	16,2 x 20,2
321. Молодые екации	1917- б., черная 1918 акв.	16,8 x 20
322. Амазия	1917- б., тушь 1918	12,9 x 16,1
323. Двор с пртеми	1918 б., кар.	10,4 x 14,2
324. Портрет Кондратьева	1919 б., кар.	10,7 x 9,5
325. Портрет молодой женщины	1920 б., кар.	14 x 18
326. Мужской портрет	1920 б., кар.	14,4 x 12,2
327. Портрет Индалиева	1920 б., кар.	11,7 x 10,5
328. Портрет Попова	1920- б., кар. 1921	10,6 x 8,8
329. Персианки	1921 б., тушь, перо	8,1 x 12,1
330. Жена	1921- б., акв. 1922	12,3 x 12,5
331. Муж	1921- б., акв. 1922	12,4 x 12,7
332. Сборка юрты	1921- б., гуашь 1922	31 x 28,5
333. Мальчик с дудкой и козел	1922 б., тушь, перо	7,7 x 6
334. Пахарь	1922 б., тушь, перо	16,8 x 19,5
335. Туркменки	1922 б., тушь, перо	12,8 x 8
336. Сидящий туркмен	1922 б., кар.	17,4 x 11
337. Портрет Махтумкули	1922 б., кар.	20,2 x 15,8
338. Портрет Нурали	1922 б., кар.	20,1 x 17,8
339. Джигит	1922 б., акв.	21,8 x 16,7
340. Караван	1922 б., акв., кар.	11,9 x 23,2
341. Пахарь	1922 б., акв., белила	8,4 x 8

342. Портрет Мозер	1922- 1923	б., кар.	10,8 x 13,2
343. Молодой туркмен	1923	б., тушь, перо	9,9 x 5,6
344. Портрет Сорокина	1923	б., кар.	15,9 x 14,1
345. Автопортрет	1923	б., акв.	25,8 x 18,2
346. Портрет Аталайна	1923	б., акв.	24,8 x 14,7
347. Портрет Гаршмана	1923	б., кар.	21,7 x 20,5
348. Портрет Саруханова	1923	б., кар.	16 x 15,5
349. Девушка	1923	б., кар.	11,3 x 10,6
350. Восточный сюжет	1923	б., гуашь	29,4 x 36,3
351. Туркмен на фоне чувала	1924	б., акв., гуашь	7,2 x 6,7
352. Махтумкули	1924	б., акв., гуашь	11,6 x 12
353. Дутарист	1924	б., акв., гуашь	16,8 x 13,2
354. Ладьи	1924	б., тушь	14,5 x 13
355. Портрет женщины в крас- ном платье	1924- 1925	б., акв.	14 x 15
356. Спящая женщина	1924- 1925	б., кар.	15,5 x 16,6
357. Маленькая невеста	1924- 1925	б., акв.	16,3 x 13,8
358. Дом и горы на фоне гор	1925	б., акв., гуашь	6 x 12,8
359. В чайхане	1925	б., тушь, гуашь	9,8 x 10,4
360. Скачки	1925	б., акв., гуашь	5 x 14
361. Голова туркмена	1925	б., акв., тушь, гуашь	66,2 x 12,3
362. Старуха	1925	б., акв., тушь, гуашь	8 x 4,7
363. Женщины туркменки	1925	б., акв., тушь, гуашь	8,4 x 4,5
364. Чайхана	1925- 1926	б., акв.	18,7 x 15,2
365. Фантазия	1925- 1926	б., акв., гуашь	18,1 x 19,7
366. Порт	1925- 1926	б., акв.	21,8 x 12,1
367. Туркмен в красной рубашке	1925- 1926	б., акв., гуашь	19,8 x 18,3

368. Песни о туркменах. Об- ложка	1925- 1926	б., акв.	7,8 x 12,4
369. Воин туркмен	1925- 1926	б., акв., тушь	14,2 x 6
370. Дворик	1926	б., акв., белы- ла	13,5 x 13,5
371. Чайханщик	1926	б., акв.	18,7 x 15,3
372. Женщины идут в баню	1926	б., тушь	11 x 17
373. Женщины идут в баню. Вариант	1926	б., тушь	13,5 x 21
374. Портрет Павловой Д.Д.	1928	б., кар.	11 x 8,5
375. Хозяин из Осташкова	1928	б., кар.	12,6 x 13
376. Портрет мужчины из Осташкова	1928	б., кар.	12 x 11,3
377. Сцена в юрте	1928	б., тушь, пе- ро, кар.	31 x 21
378. В ауле	1928	б., акв.	10,4 x 14,7
379. Старик в тибетейке	1928	б., кар.	14,1 x 10,3
380. Туркменка с кувшином	1928	б., кар.	33,7 x 26,2
381. Музыканты	1928	б., кар.	26,2 x 34,1
382. Девушка	1928	б., кар.	34,4 x 26,2
383. Старуха	1928	б., кар.	10,6 x 10,6
384. Музыкант	1928	б., кар.	12 x 11,6
385. Старик в высокой шапке	1928	б., кар.	13,6 x 12,2
386. Женщины	1928	б., кар.	23,7 x 26
387. Три женщины за руко- делием	1928	б., кар.	26,2 x 34,3
388. Качели	1929	б., кар.	43,6 x 33,3
389. Под покрывалом	1928	б., тушь, перо	25,3 x 21,7
390. Мужчина, сидящий на стуле	1928	б., тушь, перо	22,7 x 15,4
391. Аул	II пол. 1920-х гг.	б., гуашь	37 x 48
392. В юрте	II пол. 1920-х гг.	б., гуашь	30 x 34,5
393. Курильщик опиума	1930	б., акв., гуашь	7,8 x 14,6
394. Группа туркмен	1930	б., гуашь	10,2 x 8
395. Сцены из жизни туркмен	1930	б., гуашь	18,2 x 25,2
396. Курды и туркмены	1930	б., кар.	35,7 x 28,2

397. У мазара	1931	б., акв.	8 x 26,1
398. Караван	1931	б., тушь, акв.	5 x 24,7
399. Караван вечером	1931	б., акв.	4 x 25,4
400. Портрет дяди художника	1931	б., кар.	16,5 x 14,7
401. Сельский учитель	1932	б., кар., акв.	29,6 x 33
402. Улья под яблоней	1932	б., акв.	15,9 x 22
403. Ковровщицы	1934	б., гуашь	5,8 x 7
404. В чайхане	1934	б., кар.	21,6 x 31
405. Носильщик	1937	б., цв. кар.	49,5 x 36,5
406. Колхозник	1938	б., гуашь	19,5 x 15,1
407. Портрет	1930-е гг.	б., тушь, гуашь, кар.	13,1 x 12
408. Молодой человек в профиль	1930-е гг.	б., кар.	20,8 x 17
409. Портрет Петровского	кон. 1930-х гг.	б., кар.	11,7 x 9,9
410. В чайхане	1940	б., акв., лак	15,1 x 14,5
411. Портрет девушки. (Дочь Васнева)	1944	б., кар., цв. кар.	29,5 x 22,2
412. Праздник	1945	б., гуашь	14,8 x 18,1
413. Портрет старика с палкой	1948	б., кар.	31,5 x 23,5
414. Раздумье	1948	б., кар.	16 x 13
415. В кофейне. Ашхабад	1954	б., акв.	21 x 21,9
416. Караван-сарай	1960	б., акв.	33,9 x 25

Маркова Валентина Петровна. 1907-1941.

Маркова родилась в Алтайском крае на Егорьевском золотом прииске, в семье горного инженера.

В 1920-1922 годах она училась у Е.Л.Коровой и Надольской в Барнауле.

В 1925 г. Маркова приехала в Ташкент вслед за обособившимися там Е.Л.Коровой и М.И.Курзиным и проработала здесь до 1936 г. Затем вплоть до трагической кончины во время бомбардировки в 1941 г. художница жила в Ленинграде.

В первые годы творчества в Ташкенте Маркова испытывает сильное влияние искусства своих учителей. Особенно это ощу-

щается в многочисленных рисунках 1926-1927 гг., созданных во время поездок по Узбекистану. Позднее Маркова увлекается искусством Возрождения. Ее живопись приобретает изысканную тонченность полутонов, несколько условную цветовую гамму ("Венчание лаврами", "Аллегория искусства"). В 1930-е гг. появляются произведения, навеянные образами Узбекистана ("Автопортрет с кумганом", "Натюрморт на фоне сузани", "Цинии"). В этих работах заметно стремление сочетать материальность трактовки предметного мира с яркой выразительностью цвета.

Значительно обогащается живописная фактура картин художницы. Портреты и автопортреты того времени подчеркнута романтичны ("Портрет Чернявского", "Автопортрет в зеленой шляпе").

Жизнь В.П.Марковой оборвалась рано. И хотя творческое наследие ее сравнительно невелико, оно, несомненно, является ценным вкладом в искусство советского Узбекистана.

Ж и в о п и с ь

417. Художник и муза	1930-1932	х.м.	36,3 x 52
418. Аллегория искусства	1932	х.м.	65,3 x 52
419. Автопортрет с кумганом	1932	х.м.	77 x 52
420. Натюрморт с арбузом	1933	х.м.	61 x 67,5
421. Табунщики	1933-1934	х.м.	47 x 60
422. Горная дорога с табунщиком	1933-1934	х.м.	38 x 51,5
423. Портрет Е.А.Чернявского	1934	х.м.	96 x 66
424. Автопортрет в зеленой шляпе	1935	х.м.	70 x 51
425. Натюрморт на фоне сузани	1936	х.м.	38 x 54,5
426. Натюрморт. Цинии	1936	х.м.	40,5 x 55,5
427. Девочка в белом платке	1938-1939	х.м.	35,5 x 33
428. Портрет	1940	фенера, м.	60 x 50

Г р а ф и к а

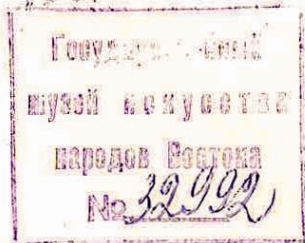
429. Вечерний отдых у чайханы	1926	б., кар.	22,5 x 18
430. Старый платан в Ходженте	1926	б., кар.	22,5 x 18
431. Гробница под деревьями	1926	б., кар.	22,5 x 18
432. Кладбище в Коканде	1926	б., кар.	22,5 x 18
433. Медресе	1926-1927	б., кар.	22,5 x 18
434. Зима	1927	б., тушь	22,7 x 18
435. У реки	1927	б., тушь	22,7 x 18
436. Розы	1927	б., кар.	23,5 x 17,7
437. Мастерская с мольбертом	1927	б., кар.	22,5 x 18
438. Мастерская со столбом и тремя котами	1927	б., кар.	18 x 22,5
439. Угол кухни	1927	б., кар.	22,5 x 18
440. Двор с циновкой "чиём"	1927	б., кар.	22,5 x 18
441. Собака Мушка	1927	б., кар.	22,5 x 18
442. В комнате	1927	б., кар.	22,5 x 18
443. Узбекские домики	1927	б., кар.	22,5 x 17,7
444. Борьба с басмачами. Вариант	1934	б., тушь, акв.	23,2 x 45,5
445. Борьба с басмачами. Вариант	1934	б., тушь	22,1 x 45,1

Сокращения: х. - холст; м. - масло; б. - бумага; к. - картон; кар. - карандаш; акв. - акварель; ит. кар. - итальянский карандаш; цв. кар. - цветные карандаши; кон. - конец; пол. - половина.

Авторы-составители: С.Ерлашова
М.Мясина
В.Панжинская
И.Савицкий

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Н.А.Каневская. Творчество Умэхага Рюдзабуро - представителя японского фовизма.	3
Э.И.Нечушкина. Женская скульптурка из селения Корода	13
С.П.Масленицына. Специфика стиля иранской керамики XVIII - XIX вв.	24
М.Б.Мясина. Атрибуция сузани из коллекции ГМИНВ. . .	41
Н.П.Чукина. Индонезийские крысы.	50
Т.Б.Шандицева. Атрибуция каменной скульптуры из Сьерра-Леоне	67
Т.Б.Шандицева. Каталог гирек ашанти для взвешивания золотого песка в собрании ГМИНВ	76
Х р о н и к а. 1972 г.	96
Полевые работы на холме Кара-тепе в 1972 году. . . .	98
Археологическая экспедиция Дагестанского филиала АН СССР (с.Верхнее Лабкомаки)	100
Выставка новых поступлений отдела Советского Востока	102
Выставка "Старейшие советские художники в Узбекистане и Туркмении. Живопись, графика" (из собрания Государственного музея искусств Кара-калпакской АССР).	105
К а т а л о г выставки	106



Подписано к печати 4/УП-1973 г.
А-06840 Объем 8 п.л. Тир. 600 экз.
Зак. 391 Цена 75 коп.

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

1784

Цена 75 коп.

1784