

СА-408

434

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА
НАРОДОВ ВОСТОКА

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

Выпуск VIII

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
Главная редакция восточной литературы
Москва 1975

СА-708

Н 34

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА
НАРОДОВ ВОСТОКА

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

Выпуск VIII



ИЗДАТЕЛЬСТВО НАУКА
Главная редакция восточной литературы
Москва 1975

ПЕЧАТАЕТСЯ ПО РЕШЕНИЮ
УЧЕНОГО СОВЕТА
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСКУССТВА
НАРОДОВ ВОСТОКА

Ответственный редактор
А.М.ВЫСОЦКИЙ

© Государственный музей
искусства народов Востока, 1975

Э.В.Ганевская

ОБ АТТРИБУЦИИ ТРЕХ ИНДИЙСКИХ БРОНЗОВЫХ
СКУЛЬПТУР ИЗ СОБРАНИЯ ГМИНВ¹⁾

ГМИНВ располагает довольно обширной коллекцией буддийской бронзовой скульптуры, происходящей из Индии, Непала, Тибета и Монголии. Большая часть коллекции поступила в ГМИНВ после расформирования Центрального музея народоведения, где ею занимался Б.А.Куфтин. Им была осуществлена первая публикация коллекции²⁾. Она была посвящена, в основном, иконографии и не касалась вопроса времени и места изготовления скульптур. Б.А.Куфтин отмечал, что по условиям своего поступления в Центральный музей народоведения коллекция была совершенно немой, и в целом рассматривал ее как собрание поздней тибетской и монгольской "бронзы".

В ГМИНВ коллекция поступила без каких-либо сопроводительных материалов и была очень приблизительно определена как коллекция тибетской и монгольской бронзовой скульптуры X—XIX вв. Между тем, даже простой осмотр коллекции выявляет в ней несколько групп "бронзы", отмеченных значительными стилистическими различиями, не говоря уже о технике изготовления и качестве металла, что заставляет предположить большее различие во времени и месте изготовления скульптур. На это обратил внимание С.Н.Рерих, которым в коллекции была выделена индийская и непальская скульптура. По предварительному заключению, в коллекции можно выделить группы "бронзы" Непала V—IX вв., Индии IX—XII вв., ряд скульптур Гималаев и Тибета XIV—XVI вв. В коллекции богато представлена бронзовая скульптура Непала, Тибета, Мон-

годы ХУП-ХІХ вв.

Настоящая статья посвящена трем скульптурам из собрания ГМИИВ: Авалокитешвара в позе лалита (инв. № 5143) (табл. I, I; П, I; Ш, I), Манджуваджра (инв. № 5173 I) (табл. I, 2; П, 2; Ш, 2) и Авалокитешвара в позе раджалила (инв. № 5144) (табл. I, 3; П, 3; Ш, 3), которые можно отнести к индийской группе "бронзы". Все три скульптуры отличаются общими стилистическими признаками, а также сходством отдельных элементов и чисто формальных особенностей, что позволяет предположить их принадлежность к одной и той же художественной школе.

Наиболее эффектная из всех трех скульптур — скульптура Авалокитешвары в позе лалита — отличается утонченным изяществом и ювелирной работой. Сходство с ней скульптуры Манджуваджры почти не требует доказательств. Однако скульптура Авалокитешвары в позе раджалила при первом взгляде обнаруживает видимое отличие. Плотная фигура бодисаттвы, сидящего в широкой вольной позе, с трудом умещается на лотосовом троне. Черты лица грубее, очерчены резче. Вся скульптура значительно экспрессивнее двух других.

Однако, подобное различие не исключает принадлежности всех трех скульптур к одной и той же художественной школе. При всем несхождении черт лица они сделаны по одной и той же схеме или воссоздают один и тот же антропологический тип с удлиненным овалом лица, со слегка сжатыми висками, невысоким лбом, срезанным прямой линией волос, полными щеками. При этом лица скульптур имеют высокие полукруглые брови, одинаковый изгиб верхнего века, сравнительно небольшой рот. В профиль видна одинаковая форма головы.

Черты сходства можно заметить и в трактовке тела. Особенно характерны широкие прямые плечи, довольно подробная проработка формы округлых рук с ясно намеченным локтевым сгибом и округлых ног с тщательно проработанной ступней: полной, с высоким подъемом, круглой пяткой и длинными изогнутыми пальцами.

Большое сходство видно в одежде и украшениях бодисаттв. К одному и тому же типу относятся короны бодисаттв: плоский подуобруч с тремя возвышениями или "лепестками", далеко отстоящими друг от друга. Короны скреплены пере-

вязью, пересекающей затылок, и имеют развевающиеся ленты около ушей. Различны только прически бодисаттв.

Убедительное доказательство в пользу общего происхождения всех трех скульптур дает вид фигур сзади, со спины. Эта сторона не предназначалась для осмотра. Лицевая более тщательной и в каждом случае индивидуальной проработки лицевой стороны, спина передает как бы чистую схему изображения, одну и ту же для всех трех скульптур. Одинаков способ завязывания пояса сзади.

Важным определяющим признаком является форма лотосовых тронов. В данном случае троны всех трех скульптур отличаются большой высотой и имеют два ряда двухслойных лепестков лотоса. Лепестки узкие, расположены почти вертикально. Линия, разделяющая два ряда лепестков, сильно углублена. Над лепестками поднимается высокий тычиночник с рядом крупных зерен по краю. Такой же ряд зерен расположен в нижней части тронов скульптур Авалокитешвары в позе лалита и Манджуваджры. В горизонтальном сечении троны обеих скульптур Авалокитешвары имеют одинаковую форму овала, весьма редкую в бронзовой буддийской скульптуре. Трон скульптуры Манджуваджры лишь незначительно отстает от формы овала из-за небольшого выступа сзади, что оправдано позой бодисаттвы — дхьянасаной.

С точки зрения техники исполнения для всех трех скульптур характерна изящная легкая гравировка, которая дополняет моделировку черт лица, а также передает складки и узор тканей. Обе скульптуры Авалокитешвары инкрустированы полудрагоценными камнями: бирюзой и лазуритом.

Итак, перечисленные выше черты сходства всех трех скульптур гораздо существеннее их различий, которые можно считать индивидуальными особенностями памятников, принадлежащих к одной и той же художественной школе.

Поэтому далее для атрибуции можно использовать в совокупности характерные признаки всех трех скульптур, что значительно увеличит возможность сопоставлений с точно атрибутированными памятниками.

Не нужно специально останавливаться на определении черт, отличающих три скульптуры из собрания ГМИИВ от брон-

зовой скульптуры Тибета и Монголии. Они достаточно ясно видны из простого сравнения, в частности с тибетской и монгольской "бронзой" из собрания ГМИНВ. Несомненно, труднее определить, в чем состоит отличие трех скульптур из собрания ГМИНВ от бронзовой скульптуры Непала и различных районов Индии, из которых нужно выбрать только один как место их изготовления. Однако чистота и определенность стиля скульптур из собрания ГМИНВ значительно упрощает задачу их соотношения с определенной художественной школой, а именно со скульптурой Восточной Индии — Бихара и Бенгалии периода Пала — Сена.

Именно в скульптуре Бихара и Бенгалии появляются эти измененные рафинированные лица и фигуры, в которых с особой убедительностью передаются мягкие ткани тела. В скульптуре периода Пала — Сена имеются наиболее близкие аналогии трем скульптурам из собрания ГМИНВ.

Одной из них может служить бронзовая скульптура четырехрукого Авалокитешвары из Куркихара в Бихаре. Известны две различные датировки этой скульптуры: IX³⁾ и XII⁴⁾ в. Изображение бодисаттвы почти полностью лишено углубленной созерцательности, оно носит не просто светский, но изысканно-придворный характер. Скульптура отличается виртуозной техникой изготовления и ювелирной обработкой поверхности, тщательно отшлифованной и украшенной изящной гравировкой. Эти качества в большей или меньшей степени присущи скульптуре Бихара и Бенгалии всего периода Пала — Сена. Наиболее характерными примерами подобного стиля являются изображения Чакрапурши — фрагмент каменной стеллы из Раджшахи в Северной Бенгалии IX в. (Раджшахи, музей)⁵⁾, изображение Садьбоджаты — каменная стелла из Северной Бенгалии середины XI в. (Раджшахи, музей)⁶⁾ и изображение Кхадираваны Тары — каменная стелла из Бихара конца XII в. (Калькутта, Индийский музей)⁷⁾.

Светская изысканность черт лица и фигуры, пышность декора сочных стеблей лотоса, ювелирная обработка поверхности — все эти черты присущи и трем скульптурам из собрания ГМИНВ. Отметив, таким образом, общее соответствие этих скульптур стилю Бихара и Бенгалии периода Пала — Сена,

можно перейти к анализу их отдельных деталей.

В кабинете спектрального анализа Института археологии АН СССР был произведен анализ сплава скульптуры Авалокитешвары в позе ладита. В результате обнаружилось, что сплав этой скульптуры в основном соответствует так называемому "сплаву восьми металлов", применявшемуся в Бихаре и Бенгалии в период Пала — Сена. Основным элементом сплава является медь, семь других металлов — свинец, олово, цинк, сурьма, железо, золото и серебро. Причем наличие золота и серебра не обязательно⁸⁾. Инкрустация полудрагоценными камнями также применялась в скульптуре Бихара и Бенгалии с периода поздних Пала⁹⁾. Таким образом, все, что касается техники изготовления трех скульптур из собрания ГМИНВ, не противоречит их отнесению к скульптуре Бихара и Бенгалии периода Пала — Сена.

Можно обратиться теперь к анализу корон, одежды, украшений и других деталей этих скульптур. Форма корон, венчающих головы бодисаттв, встречается без значительных изменений в скульптуре всего периода Пала — Сена: небольшие, далеко отстоящие друг от друга "лепестки" на плоском полуобруче, скрепленном на затылке перевязью. Аналогиями могут служить короны: изображения Сурьи — каменной стеллы из Северной Бенгалии начала IX в. (Раджшахи, музей)¹⁰⁾, изображения Тары — каменной стеллы из Восточной Бенгалии начала X в. (Дакка, музей)¹¹⁾ и изображения Ума-Махешвары — каменной стеллы из Южной Бенгалии XII в. (Дакка, музей)¹²⁾. Точно так же характерны для скульптуры всего периода Пала — Сена формы украшений и одежда бодисаттв. В равной степени находят аналогию в скульптуре всего периода Пала — Сена прически, различные у каждого из бодисаттв. Однако можно выделить черты, общие у трех скульптур из собрания ГМИНВ со скульптурой периода поздних Пала и ранних Сена.

Один из наиболее характерных признаков — форма тронов этих скульптур: высоких, с узкими вертикально стоящими двухслойными лепестками лотосов. Аналогичные троны имеют бронзовые скульптуры Авалокитешвары XII в.¹³⁾ и Хришикеши XII в.¹⁴⁾, а также изображение Кхадираваны Тары — каменная стелла из Бихара конца XII в. (Калькутта, Индийский му-

зей) 15). Эта форма тронов значительно отличается от более ранней: низкий, с широкими лепестками лотосов, переданных неглубоким рельефом.

Другой чрезвычайно характерный признак — редкая форма серег скульптуры Авалокитешвары в позе лалита: в виде цветущих веточек, продетых через мочку уха. Аналогиями могут служить серьги бронзовой скульптуры четырехрукого Авалокитешвары из Куркихара в Бихаре IX или XII в. 16), а также изображения Будды — каменной стеллы из Куркихара в Бихаре XII в. (Лейден, этнографический музей) 17).

Редкий случай полного совпадения представляет собой цветочный пояс скульптуры Авалокитешвары в позе лалита и бронзовой скульптуры Авалокитешвары XII в. 18), хотя вообще цветы на поясе изображались часто. Примером могут служить цветочные пояса: изображения Сурьи — каменной стеллы IX в. (Лондон, Южно-Кенсингтонский музей) 19), изображения Чакрапуруши — фрагме та каменной стеллы из Раджшахи в Северной Бенгалии IX в. (Гаджшахи, музей) 20) и каменной скульптуры Гаруды XII в. (Раджшахи, музей) 21).

В заключение анализа деталей трех скульптур из собрания ГМИИВ можно остановиться на форме лука и меча скульптуры Манджуваджры. Аналогичный меч имеет бронзовая скульптура Вагишвары из Викрампура X в. (Раджшахи, музей) 22). Рукоятка — с круглым навершием, а в месте присоединения к клинку последний имеет плоский треугольный срез, переходящий в продольную грань, идущую через весь клинок. Однако меч Манджуваджры более изящный, чем лук Вагишвары, удлиненной формы, что отвечает общему изысканному стилю скульптуры. Лук Манджуваджры также изящнее лука Вагишвары. Он представляет собой изогнутый стебель лотоса, два конца которого выходят из средней почки и завершаются также почками лотоса со слегка отогнутыми листьями. Аналогичный лук имеет изображение шиваистского божества — каменная стелла из Бенгалии конца XII в. (Раджшахи, музей) 23).

Как видно, анализ деталей трех скульптур из собрания ГМИИВ указывает на их принадлежность скульптуре Бихара и Бенгалии XII в., что соответствует и их стилистическим осо-

бенностям. При этом наиболее убедительным доказательством является та близкая аналогия, которую скульптура Авалокитешвары в позе лалита находит в бронзовой скульптуре Авалокитешвары XII в. 24) Еще более близкую аналогию находит скульптура Авалокитешвары в позе раджадхила в бронзовой скульптуре Хришикеши XII в. 25) Особенно характерна поза бодисаттв: мягкий изгиб колена правой ноги и то, как с трудом умещаются их фигуры на своих тронах. Аналогичны и формы шиньонов. Скульптура Манджуваджры, которой не было найдено столь близкой аналогии, может быть датирована также XII в. по ряду особенностей, отмеченных выше.

- 1) По материалам доклада на I Всесоюзной конференции индологов в Москве в 1970 г.
- 2) Б.А.Курфин, Краткий обзор пантеона северного буддизма в связи с историей учения. По коллекциям, выставленным в Центральном музее народоведения, М., 1927.
- 3) W.A.Smith, A History of Fine Art in India and Ceylon, 3 ed., Bombay, s.a., pl. 113, A.
- 4) G.Tucci, Die indische Skulptur in Bronze und Stein, Milan, s.a., Taf. 5.
- 5) S.Kramrisch, Pala and Sena Sculptures, — "Rupam", 1929, fig. 8.
- 6) Ibid., fig. 32.
- 7) Ibid., fig. 40.
- 8) H.K.Bhattachali, Iconography of Buddhist and Brahmanical Sculptures in Dacca Museum, Dacca, 1929, p. XX.
- 9) S.Kramrisch, Art of Nepal, New-York, 1964, p. 32.
- 10) Idem, Pala and Sena Sculptures..., fig. 7.
- 11) Ibid., fig. 19.
- 12) Ibid., fig. 53.
- 13) W.A.Smith, Op.cit., pl. 113, B.
- 14) C.Sivaramurti, Indian Bronzes, Bombay, 1962, No.14.

- 15) S.Kramrisch, Pala and Sena Sculptures..., fig.40.
 16) W.A.Smith, Op.cit., pl. 113, A; G.Tucci, Op.cit.,
 Taf. 5.
 17) The National Museum of Ethnology at Leiden, -
 "Art and Letters", vol. 36, No.1, 1963, фронтиспис.
 18) W.A.Smith, Op.cit., pl.113, B.
 19) S.Kramrisch, Pala and Sena Sculptures..., фронтиспис.
 20) Ibid., fig. 8.
 21) Ibid., fig. 47.
 22) Ibid., fig. 25.
 23) Ibid., fig. 38.
 24) W.A.Smith, Op.cit., pl. 113, B.
 25) C.Sivaramurti, Op.cit., No. 14.

О.Н.Глухарева

ОТКРЫТИЕ ГРОБНИЦЫ ТАКАМАЦУДЗУКА

21 марта 1972 г. около древней столицы Японии Нара, в районе Асука, сотрудниками Института археологии в Нара были произведены раскопки кургана Такамацудзука. Этот круглый курган, диаметром 18 м, поросший деревьями и достигавший высоты 5 м, давно привлекал внимание японских археологов. Раскопки открыли под курганом гробницу, сложенную из хорошо вытесанных каменных плит, относящуюся к VII-VIII вв., к периоду Асука (592-710).

Прямоугольная в плане гробница с южной стороны имела входную дверь. Внутри гробницы были обнаружены мужской скелет, фрагменты богато украшенного меча, а также бронзовое китайское зеркало и стеклянные бусы. Но наиболее ценным и значительным открытием в гробнице была живопись, относительно хорошо сохранившаяся на потолке и стенах I.

На потолке гробницы Такамацудзука находятся созвездия, написанные минеральными красками, солнце, исполненное золотом, и исполненная серебром луна.

На стенах изображены духи-хранители стран света в виде мифических животных. На западной стене в центре расположен "белый тигр". Его вытянутое в стремительном прыжке тело и поднятая голова с длинным вытянутым языком написаны с большим искусством. На восточной стене в центре изображен "синий дракон". На узкой северной стене против входа помещена "черепаха, обвитая змеей". На узкой южной стене, где обычно изображалась "красная птица", в гробнице Такамацудзука из-за дверного проема она отсутствует.

Наибольший интерес представляют четыре группы знатных мужчин и женщин на стенах, написанные с мягкой текучестью линий контура и свежестью сочных локальных красочных пятен, выступающих на светлом желтовато-сером фоне каменных стен. Каждая группа состоит из четырех персонажей, которые композиционно связаны между собой. Две женские группы располагаются на восточной и западной стенах, примыкая к узкой северной стене с двух сторон, а две мужские группы, находящиеся также на восточной и западной стенах, фланкируют дверной проем на узкой южной стороне.

Японские специалисты высказывают предположение, что все четыре группы, по-видимому, сюжетно не связаны с ритуалом похорон, а скорее с каким-то празднеством, что подчеркивается радостным звучанием парадных одежд мужчин и женщин.

Живопись сильно пострадала от времени. Осыпание красочного слоя, потеки и пятна сырости местами разрушили отдельные части композиций. Некоторые фигуры плохо различимы или почти исчезли.

Наиболее хорошо сохранилась женская группа на западной стене (табл. IV). Четыре женщины, медленно и торжественно идут влево. Эта группа объединена умелой расстановкой фигур на плоскости стены. Выделены фигуры переднего и заднего плана, что создает пространство в композиции. Женщина в центре изображена слегка повернутой вправо, как бы остановившейся и ожидающей идущую позади. Этот поворот фигуры, нарушая общий ритм шествия, в то же время оживляет его, подчеркивая динамику движения. Можно предположить, что из четырех женщин две, находящиеся на переднем плане, являются представительницами более высокого ранга, что отражено не только в их более парадных одеждах, но и в торжественных позах. Обе они в широких длинных кофтах, подпоясанных узкими лентами ниже талии и в длинных юбках из разноцветных полос со шлейфами. Две другие женщины тоже в свободных длинных кофтах, но в простых темносиних юбках. Удивительно тонко и гармонично построено сочетание цветных пятен нарядных одежд. Ярко-желтая золотистая кофта женщины, идущей впереди, и светло-зеленая, спокойного тона одежда второй, следующей за ней, хорошо выделяются благо-

даря разделяющей их красной спокойного тона кофте женщины, стоящей в центре. Нейтральная светлая одежда четвертой, почти сливаясь с фоном, не нарушает общей красочной гармонии.

Женская группа на противоположной восточной стене (табл. V) очень близка к первой как по композиции, так и по цвету, только фигуры расположены по-другому и шествие движется вправо. Как и в первой, фигуры также разделяются на два плана. Эта группа сохранилась значительно хуже, чем первая, а отдельные детали исчезли.

Плохо сохранилась мужская группа на восточной стене. Двое знатных мужчин в придворных костюмах стоят друг против друга и как бы беседуют между собой. Один из них изображен в профиль в темно-голубом халате и в белых шальварах, держащим в руке высокий тонкий предмет, завернутый в ткань, а второй — в желтой одежде с нагрудным знаком, указывающим его служебный ранг. Две другие фигуры слабо видны через густые потеки краски. Вверху можно также рассмотреть что-то вроде крыши парадного балдахина.

Мужская группа на противоположной западной стене тоже плохо сохранилась. Более ясно и отчетливо выступает фигура в темно-голубой одежде с большим желтым нагрудным знаком. Среди трех других плохо различимых фигур видна фигура слуги, держащего черный складной табурет.

Вся живопись в гробнице Такамацудзука выдержана в одной красочной гамме из шести цветов с различной тональностью отдельных красочных пятен.

В период Асука район Асука находился под властью знатного феодального рода Сога (до середины VII в.) и был политическим и культурным центром Японии. С середины VI в. из Китая и Кореи в район Асука приезжали многие деятели культуры. Из письменных источников известно, что в период Асука в строительстве и декорировании ранних буддийских храмов и дворцов Японии участвовали зодчие, живописцы и скульпторы из корейских государств Когурё и Пэкче.

Для определения характера живописи в гробнице Такамацудзука и ее техники в 1972 г. состоялся симпозиум, в котором принимали участие двенадцать известных японских специалистов во главе с профессором Насакиро из универси-

тета в Киото. На симпозиуме было вынесено определение, что живопись, отражающая влияния Китая периода Тан, была исполнена группой художников. Историк Иноуэ и археолог Акадзаки предположили, что высокий художественный уровень живописи позволяет утверждать, что над ее созданием работали ведущие мастера, находившиеся в императорском распоряжении.

У японских специалистов существует мнение, что строителями и декораторами гробницы Такамацудзука были корейские мастера, так как она сооружена из камня, подобно корейским, а изображения аналогичны по своему содержанию и стилю тем, которые встречаются в Корее. Созвездия, солнце и луна на потолке, духи-хранители, жанровые сцены на стенах — все это обычно встречается и в Корее. Изображения духов-хранителей очень близки корейским. Изображения женщин, их полные лица и одежды также напоминают корейские. Особенно близки они к изображению знатной женщины из сцены процессии в гробнице Ссанъёнчхон ("Двухколонной") VI в. Но возможно, что одежды женщин более близки к одеждам женщин не из Когурё, а из Пэкче, с которым у Японии с середины VI в. существовали тесные связи. Все эти предположения, вместе с тем, не отрицают и участие в создании живописи в гробнице Такамацудзука и японских мастеров, которые уже были знакомы с китайской и корейской живописью.

Гробница Такамацудзука является наиболее значительным открытием японских археологов в Японии в течение последних десятилетий, и, несомненно, в ближайшее время изучение живописи будет продолжено. Но в настоящее время Министерство образования Японии объявило гробницу Такамацудзука местом важного исторического значения и для того, чтобы предотвратить дальнейшее разрушение живописи, доступ в нее был закрыт и дверь опечатана.

I. См.: "Асахи", 1972, 29 марта, 3 мая, 4 мая; "Фото-Япония", 1973, № I (22).

Н.А. Каневская

У ИСТОКОВ ЯПОНСКОГО СЮРРЕАЛИЗМА

Японский модернизм восходит к началу XX в., но устойчивую позицию он занял в 30-х гг. после насильственной ликвидации пролетарского искусства. Утратив революционные идеалы, оппозиционное искусство приобрело оттенок программной асоциальности. Пассивное неприятие действительности стало для оппозиционных художников компромиссом, позволявшим стоять в стороне от националистической идеологии, не подвергаясь, как пролетарские художники, гонениям властей.

Атмосфера предвоенной Японии была проникнута настроениями глубокого пессимизма и гнетущего ожидания грядущих катастроф. Разгром демократических сил и установление фашистской диктатуры породили ощущение крайней враждебности действительности человеку.

Кризисные явления способствовали распространению в японской философии европейских субъективно-идеалистических течений: экзистенциализма, интуитивизма, фрейдизма. Возникло стремление к объединению этих течений с традиционными религиозно-философскими учениями, в частности, с дзэнбуддизмом, что нашло выражение, например, в работах Нисида Китаро.

Кризисные явления способствовали и распространению в японском искусстве таких европейских течений, как экспрессионизм и сюрреализм.

Сюрреализм проник в Японию из Франции в конце 20-х гг. Ему предшествовали дадаистические выступления, хотя и не

принявшие большого размаха. В своей эстетике он опирался на европейские субъективно-идеалистические течения (экзистенциализм, интуитивизм, фрейдизм), получившие распространение в японской философии.

В исторической обстановке предвоенной Японии распространение сюрреализма являлось закономерным: кризисные явления воспринимались сюрреализмом как нечто неизменное. Для японских художников он не был очередным веянием европейской художественной моды. Он привлек их в силу общей неустроенности капиталистического мира.

Сюрреализм не стал всеобъемлющим течением в японском искусстве. Ему активно противостояли течения, связанные с националистической идеологией. Но в сюрреализме отчетливо прозвучала тенденция ко все более решительному вовлечению японцев в процесс развития культуры капиталистического мира.

Сложность развития современной японской живописи заключалась в том, что ей нужно было преодолеть принципиальное различие японского и европейского мышления. Это были два разных отношения к миру, которые надо было совместить. Не учитывая характера мировоззрения японца и европейца, трудно ощутить до конца глубину той пропасти, через которую современным японским художникам надо было перейти.

Традиционная японская эстетика давала подходы к пониманию эстетики сюрреализма. Однако, несмотря на несомненную близость в определенных моментах, необходимо провести четкое разграничение этих принципиально различных по своей сути художественных систем.

Эстетика сюрреализма последовательно воплотила идеи иррационализма, свойственные европейским субъективно-идеалистическим течениям. Сюрреалисты объявили разум своим главным врагом. "Логика, порядок, истина, разум — мы обрекаем все это на забвение и смерть" ¹. Сюрреалисты верили, что за внешними формами предметов кроется истина бытия, постигнуть которую можно лишь путем глубокого вживания в объект изображения. За основу творческого метода сюрреализма был взят принцип "психологического автоматизма", освобождавший творческий процесс от контроля со стороны разу-

ма. Этот творческий метод "исключал... всякую эстетическую и моральную предвзятость" ². Двойственность сюрреализма состояла в том, что, будучи созданием разума, он пытался его опровергнуть.

Традиционной японской эстетике также был чужд рационализм, приоритет разума над чувством. В ней разум и чувство были неразделимы. Разум не отрицался, но неразрывно соединялся с чувством. Пантеизм направлял внимание художника на природу, считавшуюся обителью истины. В дзэнбуддизме можно также найти размышления о неадекватности внешних форм предметов их внутреннему содержанию, о необходимости максимального отстранения личности художника в творческом процессе. Он лишь медиум, передающий истину, "дао", уже существующую в природе. Творческий процесс, с точки зрения Басё ³, "есть процесс погружения художника в объект изображения до тех пор, пока не раскроется (его) внутренняя суть" ⁴. Истина не членится на части и не может быть постигнута постепенно, а озаряет человека во всей полноте в одно мгновение. В момент творческого озарения "сатори" художник сливается с природой, ощущая объект изображения своим продолжением. Тогда неясное становится ясным и постигается истина бытия.

Таким образом, орудием познания как сюрреалистов, так и средневековых японских художников, являлась интуиция.

Сюрреализм нашел почву для своего развития среди японских художников, создавших натуралистические картины на темы страшных средневековых легенд и на батальные темы. Сюрреализм был близок им своей скрупулезностью в изображении кошмаров.

Однако для сюрреалистов "свободный поток ассоциаций", хаос в размещении предметов на картине есть желание создать ощущение страха перед действительностью.

Для средневековых японских художников бессознательность в порыве вдохновения, произвольность композиции есть желание показать совершенство природы.

Сюрреализм перестал быть образительным искусством в традиционном понимании. Предметный мир был низведен до уровня "словаря", из которого художник черпает минимум

слов своего "языка". Переданные с натуралистической точностью, предметы не изображали самих себя, они были лишь элементами ирреального мира.

Традиционная японская живопись обладала минимумом изобразительности. Но предметный мир никогда не подвергался насильственному искажению и деформации.

У сюрреалистов внутренняя связь между предметами на картине умственно разрушена. Многие предметы как бы висят в безвоздушном пространстве ирреального мира. Они не объединены в декоративную систему.

У средневековых японских художников предметы на картине обладают предельной достоверностью. Незаполненное пространство картины это среда, где живут предметы, и которая как бы продолжается в окружающем пространстве.

Сюрреализм был лишен глубокой образности и тяготел к длинным названиям, к литературному контексту, к интеллектуальным концепциям.

Традиционная японская живопись отличалась глубокой образностью и апеллировала к ассоциативному мышлению зрителя.

Японские художники восприняли сюрреализм и как продукт их времени и как своеобразный аналог их традициям. Усвоив основные положения сюрреализма, они в чем-то интерпретировали его в соответствии со своими традициями.

Одним из предшественников японского сюрреализма, ищущим контактов с европейским мышлением, ощутившим необходимость подлинного сближения двух столь разных отношений к миру, был художник Цугидзи Фудзита (род. 1886)⁵. Фудзита сумел раскрыть сущность японского мышления средствами европейской масляной живописи.

Сняв военного сёгуна, Фудзита, окончив в 1910 г. Токийскую художественную школу по классу Курода Сэйки, уехал в 1913 г. в Париж, где единственный из всех японских художников добился признания и стал постоянным членом *Ecole de Paris*.

Образный мир Фудзита полон характерной для японцев мистики. Неодушевленные предметы кажутся подчас живыми существами. Каждый предмет обособлен, замкнут, но внутренняя связь между ними не нарушена. Достоверные на первый

взгляд пейзажи, интерьеры, натюрморты художника предельно тревожны. Работы Фудзита активны, притягательны. Влекомый художником, зритель проникает в созданный им образный мир. Фудзита заставляет зрителя ощутить единство с этим миром. Художник вносит в европейскую живопись дзэнбуддийское понимание природы с его верой во всеобщую одухотворенность.

Но в отличие от образного мира средневековых японских художников, образный мир Фудзита печален. Трагизм звучит в траурно-белом с сиреневыми и розовыми бликами фоне, в приоритете черного цвета, в путанице тонких линий.

Уже в ранних работах Фудзита ("Дары моря") появляется палитра кремово-белых и серых тонов, приверженность к тонкой нервной линии. Он декоративен, изящен, по-своему поэтичен.

Линейное богатство, свойственное традиционной японской живописи, блестяще представлено в более поздних работах художника ("В кафе", "Натюрморт с башмаком", "Кошки"). С годами линия Фудзита приобретает все более субъективный характер. Подвижная, изменчивая, пружинистая линия, напоминающая проволочные узоры, становится характерным знаком его творчества.

Постоянство в использовании изобразительных средств соответствует устойчивости образного мышления. Пессимизм пронизывает все работы Фудзита.

В мертвой тишине узкой без окон комнаты "Интерьера Dagdagne" (1940) как бы на мгновение застыли, готовые надвинуться на зрителя, предметы обстановки. Привычные предметы-стол, стул, лестница, часы, ружье приобрели зловещую окраску. Человек и предметы противопоставлены, враждебны друг другу, но могут существовать лишь во взаимодействии друг с другом.

Еще более явно пессимизм проступает в картине "Натюрморт с кошкой" (1939-1940). Прекрасная сочная природа убита. И чем достовернее детали, чем ярче краски, тем тяжелее гнетущее ощущение предопределенности. Золотистость груши, зелень лука, хрупкость яиц, трепетность рыбы - все это подавлено деревянной рамой, замирает и гаснет на фоне бездонного черного цвета. Безжизненным силуэтом смотрит на фоне этой зияющей черноты летящая птица и замершая в

неподвижности кошка.

Работы Фудзита иногда близки по теме и композиции работам постимпрессионистов, в особенности Ван Гога. Обоим художников роднит стремление выразить через мир предметов мир человеческих переживаний. В их работах природа проникнута мистическим началом, она кажется живым существом, страдающим и радующимся. Оба художника отказываются от иллюзорности пространства, стремясь к большей плоскостности.

Картина Фудзита "Натюрморт с чернильницей и курительной трубкой" полна той фантастичности образов, что сближает ее с сюрреализмом. Выполненная в виде башмака стеклянная чернильница полна подвижной синей жидкости, кремово-белая бумага скрывается и страдает от расплывшихся по ней влажных пятен чернил, курительная трубка в виде головы мужчины застыла в напряженной отстраненности от происходящего, равнодушно лежит школьная ручка.

Порой работы Фудзита имеют конкретный подтекст, и тогда фантастичность образов получает реальную основу. Полна гротеска сатирическая картина "Кошки" (1940), представляющая собой сатиру на художественные общества Японии, полные злобных раздоров. Она наполнена клубками яростно дерущихся кошек, царапающих друг друга и рвущих друг друга на части. И лишь один кот в углу, подразумевающий автора, кладнокровно смотрит на бурную ссору.

Если творчество Фудзита стоит где-то на грани с сюрреализмом, то творчество художника Кога Харуэ (1895-1933) можно целиком отнести к сюрреализму. Трезвая мистика Фудзита, изысканная декоративность, сохраняясь у Харуэ, объединяется с еще большей фантастичностью образов.

Сын буддийского священника, Харуэ в 20 лет сам принял сан буддийского священника, но вскоре отказался от него и снова вернулся к занятиям живописью, которой он увлекался еще в детстве и самостоятельно постигал ее законы.

Некоторое время художник увлекался кубизмом, который проник в Японию в начале 20-х гг. Отражением этого является картина "Похороны" (1921), раскрывающая один из эпизодов жизни буддийского храма, а также целый ряд этюдов с изображением памятников буддийской архитектуры.

Но Харуэ не остановился на кубизме, много экспериментировал. В 1926 г. он увлекся творчеством Пауля Клее, и его работы стали более поэтичными, все более важную роль в них начала играть фантазия.

Поэтическое настроение художника находит отражение в картине "Фейерверк". В фантастическом свете праздничных огней и карнавальных факелов неожиданно возникает фигура девочки с напряженным пристальным взглядом. Ей неудобно и боязно в ярком мареве огней. Ее заброшенность и никчемность раскрываются через холодное равнодушие и безжизненность ослепительных красок. Яркая выраженная декоративность характеризует и последний период творчества Харуэ.

Постепенно настроения тревоги, пессимизма выступали на первый план. В последний период творчества Харуэ полностью перешел на позиции сюрреализма. Как и многие другие японские сюрреалисты, художник остановился на первом, более раннем этапе сюрреализма, отмеченном условной, зашифрованной манерой изображения, фиксированием смутных отрывочных изображений, то реальных, то воображаемых предметов⁷.

В картине "Бытие" художник не отказывается полностью от изобразительности. Он соединяет натуралистическую точность с фантастичностью образов. На фоне тщательно выписанных многоэтажных домов и океанских кораблей неожиданно возникает уродливая фигура женщины с распростертыми руками и страшной гримасой на лице. Устойчивая внутренняя связь между предметами уступила место абсурду. Краски локальны, интенсивны, сочетания построены на обостренных, неестественно звучных контрастах, человеческий образ деформирован. Предметы — лишь визуальные знаки для передачи безжизненных интеллектуальных концепций. Тревога, пессимизм и, одновременно, рационализм характеризуют последний период творчества Харуэ.

Сюрреализм получил широкое распространение среди японских художников. Работы японских сюрреалистов (например, Койде Нарасигэ) неоднородны, не всегда адекватны европейским образцам сюрреализма. Многие японские художники, приемыкая к сюрреализму, не перешли полностью на его позиции.

Мотивы сюрреализма звучат в творчестве художника Койде Нарасигэ (1887-1981)⁸. Многочисленные пейзажи окрестностей Осака не создают реальный образ природы. Во имя субъективно трактованной выразительности нарушены реальные формы предметов, они становятся обтекаемыми, криволинейными.

Три огромных бревна в "Пейзаже с бревнами" (1930) имеют сходство с человеческими фигурами. Загадочная фигура, высоко усевшаяся на электрических проводах, усиливает ощущения кошмара, наваждения.

И все же творчество Нарасигэ нельзя в целом отнести к сюрреализму. Природа преобразена силой фантазии художника, но продолжает оставаться для него основной, отправной точкой.

Ранний этап японского сюрреализма отразил настроения в атмосфере предвоенной Японии, связанные с кризисными явлениями. Он характеризовался некоторой незрелостью художественной формы, мистицизмом, декоративизмом.

Японский сюрреализм получит новый взлет в послевоенной Японии, потрясенный ужасами Хиросимы. Но он примет уже другую, более классическую художественную форму. Он будет основываться уже не только на национальных традициях, сколько на космополитических образцах модернизма.

¹ Fantastic Art. Dada. Surrealism, New-York, 1936, p. 60.

² Т.Н.Робб-Джон-Гиббинг, *Monna Lisa's Mustache*, New-York, 1948, p. 9.

³ Выдающийся японский поэт ХУП в., один из основоположников дзенбуддистской поэзии.

⁴ Н. Григорьева, Читая Ясунари Кавабата, - "Иностранная литература", 1970, № 8.

⁵ О нем см.: Кавакита Митиаки, *Нихонга но нагарэ*, Токё, 1955; Ацуо Имаидзуми, Коити Фудзикава, *Киндай ёга но акми*, Токё, 1955.

⁶ О нем см.: Кавакита Митиаки, *Ук.соч.; Development*

of Japanese Surrealistic Painting. Catalogue, Tokyo, 1960.

⁷ О двух этапах сюрреализма см.: Т.Каптерева, *Предметный мир сюрреализма*, - "Искусство", 1971, № 10.

⁸ О нем см.: Torao Miyagawa, *Modern Japanese Painting, Tokyo-California, 1967.*

Н.К.Карпова

РОЛЬ ВИШНУИЗМА В РАЗВИТИИ ЖИВОПИСИ ПАХАРИ
(XII-XIX вв.) I

Живопись Пахари была тесно связана с религиозным оживлением X-XII вв. и вновь возродившимся почитанием Вишну. В среде пастушеских и земледельческих каст вишнуизм приобретает специфическую форму кришнаизма: здесь особо почитается Кришна, как одно из перевоплощений - аватар - Вишну².

В начале XX в., когда любители искусства впервые познакомились с живописью Пахари, они обратили внимание на то, что на очень многих миниатюрах был изображен юноша с синим или черным цветом кожи, одетый обычно в желтое джоти и корону из перьев павлина. Это Кришна - "наиболее популярный бог в Индии, ...одновременно божество и человек, ... бог любви и красоты"³.

Ранние сведения о Кришне носят весьма фрагментарный характер: первые упоминания о нем встречаются в "Чхандогья" - упанишаде в VI в. до н.э.⁴, а уже во II в. до н.э. существовал культ Кришны и ему поклонялись как одному из воплощений Вишну⁵. Затем упоминания о Кришне встречаются в "Махабхарате", где он является одним из действующих героев, и именно в "Махабхарате" имеется собрание всех преданий о Кришне, сохранившихся ко времени ее создания, "как о не-арийском герое, как о духовном учителе и как о божестве племени"⁶, именно здесь происходит процесс превращения Кришны в верховного бога. Очевидно процесс этот был достаточно сложным, ибо "даже сегодня мы имеем противоре-

чивые описания Кришны и как высшей духовной сущности, наделенной острой философской пронизательностью, и как популярного героя, не вполне рыцарственного в своем поведении"⁷.

В X-XII вв. история Кришны получила совершенно иную трактовку. Образ Кришны - принца и знатного воина - и его супруги Рукмини отошли на второй план, на первый выступает Кришна - возлюбленный, и появляется Радха - самая прекрасная из пастушек. И литература, и живопись, в частности живопись Пахари, настойчиво воспевают их любовь. Возникает вопрос - почему? Ведь Радха замужем за пастухом, а в раджпутском обществе были довольно суровые взгляды на мораль. В чем же тут дело?

Живопись Пахари отражала те изменения, которые произошли во взглядах раджпутского общества в связи с возрождением вишнуизма. "Вишнуистское верование использовало наиболее сокровенные человеческие отношения в качестве символов отношений человека и бога"⁸. Любовь считалась божественной идеей, и бога вишнуист рассматривал как свою возлюбленную. История Кришны теперь оправдывает любовь как символ союза человека с богом. Любовь Кришны и Радхи философия вишнуизма объясняет очень просто: это любовь бога к человеческой душе, их вечное стремление друг к другу. На примере любви Кришны и Радхи раскрывается одно из важнейших положений философии вишнуизма: любовь к богу превышает всего, и нет преград на ее пути⁹.

Начиная с XV в. появляются миниатюры на тему о Кришне¹⁰, и с тех пор создается великое множество произведений о любви Кришны и Радхи. Наиболее полное выражение эта тема получила в живописи Пахари: именно здесь с наибольшей глубиной был раскрыт образ Кришны - возлюбленного, именно здесь художники впервые так ярко и темпераментно рассказали языком живописи о сложнейшей философии вишнуизма.

Вечная тема любви, являющаяся центральной в живописи Пахари, имеет два аспекта. Один аспект - священная любовь, изображенная символически в форме различных любовных ситуаций, где непременно присутствуют или подразумеваются двое влюбленных. Все любовные переживания, настроения возвышены до уровня священной любви, в которой Кришна симво-

лизировать бога, а Раджа — человеческую душу, стремящуюся к полному единению с ним. Ведь именно в этом вISHнуизме видел цель жизни каждого человека ¹¹, и именно в этом аспекте вISHнуизм трактует отношения Кришны и Раджи. Когда Кришна утащил одежды пастушек и требует, чтобы они пришли к нему обнаженными, он тем самым показывает ту непорочную чистоту, с какой человеческая душа должна прийти к богу ¹².

Одно из самых любимых развлечений Кришны — танец расалида: Кришна и Раджа в центре, а остальные пастушки вокруг, причем Кришна принимает много образов, и каждой пастушке кажется, что он танцует именно с ней. Этот танец имел символический смысл: Кришна, с одной стороны, говорил о земных удовольствиях, способных соблазнить человеческую душу, а с другой, о способности бога любить каждую человеческую душу, независимо от ее характера. С этой точки зрения пастушки в такой же степени человеческие души, как и Раджа, и чтобы показать всепроникающую любовь бога, Кришна должен любить не только Раджу, но и каждую пастушку. В круговом танце, заставляя каждую пастушку думать, что она и только она была его партнершей, Кришна показывает, что бог доступен всем ¹³. В композиционном отношении миниатюры на эту тему обнаруживают тесную связь с народным представлением расалида: на миниатюре одновременно может быть изображено несколько сцен или событий, связанных единством сюжета.

Другой аспект этой темы — мирская любовь героини — найики и героя — найяка. Поэт Кесавадас (XVI в.) в своей поэме "Расикаприйя", дал яркое определение этих типов героев ¹⁴, тем самым продолжив и углубив в некотором смысле те положения, которые мы встречаем уже в древнем трактате о театре "Натьяшастра" ¹⁵. Главная заслуга Кесавадаса в том, что он в образе найяка вывел Кришну, а в образе найики — Раджу. Кроме того, если в "Натьяшастре" детально разработана классификация мужчин, что было связано с особенностями драмы, в которой основные роли исполняли мужчины, то в "Расикаприйе" основное внимание уделено женщине. И главное значение "Расикаприйи" в том, что она утвердила культ Кришны и Раджи, который стал основой вISHнуизма.

Идеи вISHнуизма, идеи бхакти излагались чаще всего в

поэтической форме: взволнованно и в высшей степени эмоционально рассказывали поэты о путях познания бога, о человеческой душе, и легенда о любви Кришны и Раджи превратилась в источник вдохновения для сотен поэтов. У каждого из них любовная лирика строилась на кришнаистских мотивах, придававших ей столь нужный религиозный характер ¹⁶.

Таким образом, философия вISHнуизма сыграла немаловажную роль в развитии живописи Пахари, тесно связанной с бурным ростом литературы на местных языках. Хотя сюжеты живописи Пахари носят формально-религиозный характер, они с необыкновенной полнотой и выразительностью показывают повседневную жизнь, воспевают красоту человека, природу. Не случайно выдающееся значение в живописи Пахари приобрел пейзаж, изображение зверей, птиц, растений. Живопись Пахари отличается высоким мастерством, и все это вместе взятое ставит ее в ряд с лучшими достижениями мировой живописи.

В свете данной темы представляется интересным рассмотреть вопрос о том, какую роль играли правители и вISHнуистские храмы в развитии живописи Пахари. Известно, что местные правители поощряли строительство вISHнуистских храмов ¹⁷. Могольские правители, заинтересованные в утверждении и распространении в Пахари вISHнуизма, также оказывали вISHнуистским храмам всяческую поддержку. В 1621—1622 гг., на шестнадцатом году своего правления, император Джехангир посетил вISHнуистский храм в Пиндори ¹⁸ на обратном пути из Гулейра и Кангры ¹⁹, и сохранился документ с печатью императора Джехангира, удостоверяющий его земельный дар этому храму. Земельные дары были сделаны и другим индуистским храмам, например шиваистскому храму в Джакхбаре ²⁰. ВISHнуистские храмы, по-видимому, покровительствовали живописи, о чем свидетельствуют настенные росписи почти во всех вISHнуистских храмах ²¹ и коллекции миниатюр.

Весьма интересным и важным представляется вопрос о том, каково было положение художника в раджпутском обществе. Формально будучи свободным и обладая свободой передвижения, он за свою работу получал деньги, но чаще художники вместе со своими семьями жили при дворах правителей и в таком случае имели земельные наделы ²². Характер творче-

ства художников определялся, конечно, в основном вкусами и запросами правителей, ибо они же представляли храмам художников для выполнения определенных работ.

Живопись Пахари, занимающая столь значительное место в искусстве Индии, не может быть понята без исследования исторических причин этого явления и без глубокого изучения философии не только вишнуизма, но и тех религий, которые ему предшествовали. И, наконец, изучение художественных особенностей воплощения образа Кришны в живописи Пахари поможет в свою очередь глубже понять все особенности трактовки этого образа в философии вишнуизма.

¹ По материалам доклада на I Всесоюзной конференции индологов в Москве в 1970 г.

² С вишнуизмом было тесно связано учение об аватарах. Самыми почитаемыми из них были седьмая - Рама и восьмая - Кришна. Определение аватары и ее сущности см.: История Индии в средние века, М., 1968, стр.179, 194; см. также: С.Радхакришнан, Индийская философия, т.1, М., 1956, стр. 465.

³ С.Радхакришнан, Ук.соч., стр. 444.

⁴ На этот факт указывал еще У.Дж.Арчер (см.: W.G.Archer, *The Loves of Krishna in Indian Painting and Poetry*, London, 1957, p. 14).

⁵ Г.М.Бонгард-Левин считает, что в 106 г. до н.э. "Кришна Васудева был уже обожествлен" (см.: Г.М.Бонгард-Левин, Г.Ф.Ильин, Древняя Индия, М., 1969, стр.619-620).

⁶ С.Радхакришнан, Ук.соч., стр.421. На племенное происхождение Кришны указывает и Г.М.Бонгард-Левин (см.: Г.М.Бонгард-Левин, Г.Ф.Ильин, Ук.соч., стр. 617-618).

⁷ С.Радхакришнан, Ук.соч., стр.622. Все эти важные философские религиозные и этические проблемы решаются в "Бхагавад-Гите" - одном из вставных эпизодов "Махабхараты". Устами Кришны Бхагавад-Гита указывает путь к богу, который доступен каждому: это бхакти - любовь к богу.

⁸ Там же, стр. 422.

⁹ Произведением, отразившим изменившуюся концепцию вишнуизма, была поэма "Гита-Говинда" поэта Джаядеви (XII в.), рассказывающая о любви Кришны и Радхи.

¹⁰ Первые миниатюры, посвященные Кришне, были выполнены около 1450 г. в Западной Индии. См.: M.C.Mehta, *M.Chandra, The Golden Flute, New Delhi, 1962, pl.I, 1, 2.*

¹¹ Более подробно об этом см.: С.Радхакришнан, Индийская философия, т.1, М., 1956, стр.636-637; см. также: История Индии в средние века, стр. 299.

¹² Миниатюры на эту тему см.: M.Kaul, *Trends in Indian Painting, New Delhi, 1961, p. 89.*

¹³ Миниатюры на эту тему см.: "Marg", vol. 12, No.4, 1959, вклейка.

¹⁴ Подробную классификацию найяк и найик см.: M.B.Randhawa, *Kangra Paintings on Love, New Delhi, 1962, p. 36-40.*

¹⁵ О "Натъяшастре" см.: История Индии в средние века, стр.642.

¹⁶ О поэтах-бхактах см.: История Индии в средние века, стр. 594.

¹⁷ Хорошо известны тесные связи правителей Нурпура с храмом в Дамтхале (см.: J.Hutchinson, J.P.Vogel, *History of the Punjab Hill States, vol. 1, Lahor, 1933, p. 264*) или правителей Гулейра с храмом в Батху (см.: K.Goswamy, *The Bathu Shrine and the Rajas of Guler, - "Journal of Indian History", vol. 42, pt. 2, 1965, p. 17*).

¹⁸ О посещении этого места император Джехангир пишет в своих мемуарах (см.: Nur-ud Din Jahangir, *Tuzuk-i Jahangiri, vol. 2, London, 1914, p. 227*). Об этом см. также: J.Hutchinson, J.P.Vogel, *Op.cit.*, p. 169.

¹⁹ факт пребывания императора Джехангира в этих местах подтверждает и легенда о Нараянджи. О легенде и миниатюрах на эту тему см.: K.Goswamy, *The Vaishnava Legend of Jahangir-narayanji in History and Painting, New Delhi, 1967, p. 23-26.*

²⁰ K.Goswamy, *Op.cit.*, p. 28.

²¹ О настенных росписях Пахари см.: "Marg", vol. 17, No. 3, 1964.

22 Земельные наделы имела семья художника Никка в Раджауле, семья художника Басия в Устехаре. Более подробно об этом см.: B.N.Gowamy, *Rajahai Pairing. A Study in the Patronage of the Arts by the State, - The Medieval Indian State, Chandigarh, 1967, p. 5.*

Л.И.Кузьменко

ЖИВОПИСЬ ВОДЯНЫМИ КРАСКАМИ НА ШЕЛКЕ
ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ ВЬЕТНАМ
В СОБРАНИИ ГМИНВ

В СССР знакомство с современным вьетнамским искусством начинается сразу же после Освободительной войны 1946-1954 гг., когда организуются выставки искусства ДРВ. Примерно в это же время начинает складываться коллекция современного вьетнамского искусства в собрании ГМИНВ, охватывающая изобразительное и прикладное искусство, в которую входит и коллекция картин, написанных водяными красками на шелке.

С 1920-х гг. во Вьетнаме существовали определенные предпосылки, обусловившие мощный взлет современного вьетнамского изобразительного искусства. Прежде всего это старая художественная культура Вьетнама, развитие которой не останавливается даже при колониальном режиме.

Другой предпосылкой явилось создание французами в 1925 г. Высшей школы изящных искусств Индокитаия в Ханое, где получили образование многие современные вьетнамские художники. В ее стенах внимание уделялось преподаванию как традиционной живописи (водяными красками на шелке, лаковыми красками), так и европейской масляной живописи. Вьетнамские художники овладевали также умением рисовать непосредственно с натуры, законами перспективы. Освоив принципы европейской живописи, они могли затем многие из них перенести в традиционную.

Именно знакомство с принципами европейской живописи повисило интерес к традиционной, так как многие вьетнамские художники начали применять ее для создания станковых картин.

С 1920-х гг. развитие вьетнамской живописи шло по трем направлениям. Прежде всего это масляная живопись, появившаяся впервые в стенах Высшей школы изящных искусств Индокитая в Ханое. Несмотря на то, что ее преподавание проводилось без учета национальных традиций, многие вьетнамские художники усвоили самое ценное в ней: ее богатую по своим возможностям технику и основы реалистического рисунка.

Впервые в стенах Высшей школы изящных искусств в Ханое были сделаны попытки создания станковых картин, написанных лаковыми красками на основе традиции монументально-декоративной живописи I. Применение живописи лаковыми красками для создания станковых картин поставило перед вьетнамскими художниками не только задачу тщательного изучения ее сложной и трудоемкой техники, но и задачу ее обогащения.

К третьему направлению вьетнамской живописи относится живопись водяными красками на шелке, которая является ее наиболее старым традиционным видом, появившимся под влиянием Китая в XI в. На протяжении веков в живописи на шелке вьетнамские художники культивировали точность мазка, изящество рисунка, тонкость колористической гаммы. Самые ранние произведения, сохранившиеся до наших дней (в очень незначительном количестве), относятся к XIII-XIX вв. Чаще всего это свитки с изображением жанровых сцен, имеющие ярко выраженный лубочный характер, а также пейзажи. С 1920-х гг. в живописи на шелке происходят значительные изменения, связанные с проникновением в нее принципов европейской живописи, о чем упоминалось выше.

Современное произведение создается уже не в виде свитка, а в виде станковой картины, заключенной в раму. Расширяется круг сюжетов, так как вьетнамские художники стремятся отразить жизнь во всем ее многообразии. Находят отражение и городской и сельский быт, и повседневный труд вьетнамского народа, и пейзажи. Благодаря знакомству с

принципами европейской живописи, в современных произведениях видно умение писать непосредственно с натуры, передать объем, светотень. В то же время вьетнамские художники заимствуют у традиционной живописи на шелке самое главное — точность мазка, умение выявить суть явления при помощи ритмического чередования линии и цветового пятна.

Техника живописи на шелке остается во многом, хотя и не во всем, неизменной. Для картины выбирают специальное шелковое полотно и натягивают его на подрамник, закрепляя клеем (очень тонкий шелк предварительно наклеивают на бумагу), затем всю поверхность шелка покрывают клеем, сваренным из особого сорта клейкого риса, после чего сразу, без предварительного наброска, накладывают краски мягкой кистью. В последнее время вьетнамские художники охотно пользуются фабричными красками, но некоторые предпочитают краски, изготовленные по собственному рецепту. Применяются, в основном, минеральные краски, а также растительные, хорошо растворяющиеся в воде. Часто используют толченый перламутр, который смешивают с белой краской для придания ей особого блеска и мерцания. Иногда вьетнамские художники, заканчивая работу над картиной, погружают ее (причем неоднократно) на некоторое время в воду, чем добиваются особого размыва красок, когда одна проникает в другую.

Разумеется, все вышеперечисленные особенности не являются рамками, сковывающими творчество вьетнамских художников, каждый из них в результате экспериментов находит свой метод и стиль. Правда, несмотря на самые разнообразные направления и приемы, живопись на шелке имеет ряд своих закономерностей, исходящих из возможностей материала и техники. Картины отличаются, как правило, не очень сложной, но всегда четкой и логично продуманной композицией, в основе которой лежит демокративный эффект цветового пятна. Для колористической гаммы характерна особая изысканность, вследствие применения ограниченного количества красок.

В 1920-е гг. начинает создавать свои первые картины Нгуен Фан Тянь (род. 1891)², один из первых выпускников Высшей школы изящных искусств в Индокитае в Ханое. Его творчество можно отнести к тому стилистическому направле-

нию в живописи на шелке, которое основывается на традиции лубка с его упрощенным рисунком, любовью к контрастным цветовым сочетаниям.

Уже в студенческие годы художник создает свои картины, ставшие впоследствии знаменитыми: "Игры детей", "Богослужение", "Мальчик с птицей". Одной из лучших его картин является картина "Детские игры", созданная еще в 1982 г. (в ГМИИВ находится ее авторское повторение, выполненное в 1961 г.), где композиционная уравновешенность создает настроение спокойствия, задумчивости. На свободном светлом фоне художник ритмично располагает большие плоскости синего, белого, черного и самых разнообразных оттенков коричневого. Моделированию объемов он придает мало значения, его больше привлекает выразительность линий в сочетании с локальным цветовым пятном.

В 1950-е гг. в творчестве художника появляются некоторые новаторские приемы, говорящие о том, что художник пытается, хотя и робко, отойти от традиции лубка. В картине "Плетельщицы корзин" (1959) исчезает прежняя расплывчатость цветовых пятен, появляется яркая четкая линия, хотя колористическая гамма остается по-прежнему очень звучной и изысканной.

В той же стилистической манере работает Линь Чи. В его работе "Девушка с орхидеями" (1961) удачно соединяется нежная переливчатая поверхность с яркими насыщенными красками. Ярко-желтый фон доминирует и придает композиции нарочито-плоскостной характер. Изображение сидящей девушки уравновешивается изображением свисающих гроздьев цветов, которые прихотливым орнаментом заполняют свободное пространство. Ярко-желтая краска, наложенная на шелк перед нанесением на него рисунка, — черта, роднящая эту работу с лубком. Нежная и прозрачная краска не может заглушить интенсивный ярко-желтый фон, проступающий сквозь нее. Четкие локальные цветовые пятна очерчиваются без конца прерывающейся тончайшей линией, которая не может полностью сдерживать расплывающуюся краску, все время выходящую за пределы контурной линии. Художник хочет придать своей работе четкость, лаконизм, графичность и одновременно дает нашему

глазу насладиться тончайшими размывами красок, звучным колоритом. Его работа "Жительница Ханоя" несколько отличается от вышеупомянутой: линия здесь не такая четкая и лаконичная, а сильно расплывчатая.

И Нгуен Фан Тянь и Линь Чи работают в традиции лубка, для которой характерны условный, ничем не заполненный фон, плоскостность, максимальная обобщенность и выразительность.

Другое стилистическое направление в живописи на шелке связано с творчеством Чан Донг Лыонга (род. 1925), ученика прославленного живописца и графика То Нгок Вана³. Его техника основана на введении особого приема — погружении картины по окончании работы на некоторое время в воду, что иногда заменяется размывом влажной кистью. Характерной особенностью творчества художника является увлеченность эффектом размыва краски. Он избегает четко обрисованной линии контура, очень редко обращаясь к цветовому пятну, стараясь достичь наибольшей прозрачности тона.

В картине "Молодая девушка" (1959) композиция построена по принципу асимметрии: фигура девушки помещена в левой части на гладком белом фоне, лишь слегка тонированном прозрачными красками. Художник специально употребляет грубоватый шелк с редким переплетением, активно включая фактуру шелка в живописный язык картины. Такая поверхность позволяет создать изображение с сильными размывами и потеками краски, которые образуют своеобразный ореол вокруг фигуры. Колористическая гамма предельно скупа и изысканна: нежный золотисто-кремовый фон прекрасно гармонирует с черным и белым.

В картине "Молодость" (1959) художник стремится дать острую портретную характеристику образа, передать психологическую глубину характера. С этой целью он помещает фигуру девушки на первом плане, в центре композиции, все внимание сосредоточивая на ее лице. Как и вышеупомянутая, эта картина как бы концентрирует все наиболее известные приемы в технике живописи на шелке с целью усилить декоративный эффект. Сложный абрис фигуры, очерченный извивающейся линией, смягчен ореолом размыва, так как художник использует грубоватый шелк с редким переплетением. Колористическая

гамма строится на сочетании кремовато-белого, коричневого, тончайшего изумрудного и черного, обладающего поразительным обилием оттенков. Черный цвет можно назвать основным в картинах художника — в данном случае он основывается на традиции монохромной живописи (одной тушью с подцветкой одной или двумя красками). При наложении черной краски на шелк он идет не от светлого к темному, а наоборот, высветляя ее размывом влажной кистью. Оттенки черного контрастируют с белой краской, в которую добавлен толченый перламутр, отчего она становится более плотной и серебристой.

Большее стремление к полихромии видно в картинах художника "На демонстрацию" (1957), "У ручья", "Возвращение с работы" (1956). В последней картине композиция строится по диагонали и разделена на два плана. На первом плане изображена женщина в темно-синей крестьянской одежде, встречающая мула, возвращающегося с поля. Художнику близки и понятны переживания и чувства простых людей, которых он изображает с большой теплотой. Это произведение — о радости бытия, о радости мирной жизни, о возвращении людей к созидательному труду, поэтому простой незамысловатый на первый взгляд сюжет приобретает оттенок эпического обобщения. Очень нежный колорит усиливает впечатление умиротворенности, гармонии. На первом плане голубовато-фиолетовая колористическая гамма оживляется вкраплением яркого зеленого, желтого, фиолетового. На втором плане пейзаж выполнен в единой, синевато-голубоватой, колористической гамме очень нежными воздушными мазками.

В близкой стилистической манере работает Нанг Хиен. В ГМИНВ находятся две его работы: "Девушка народности Ман" и "У водопада" (1962). Последняя работа отличается нарочито-плоскостным характером. Фигурки женщины на первом плане изображены как на лубке, очень примитивно и обобщенно, но в то же время эту работу нельзя в полной мере сблизить с работами Нгуен Фан Тяня и Линь Чи, так как в основе ее живописного языка лежит не четкое локальное цветовое пятно, а тончайшие размывы красок. Краска, положенная на грубоватый шелк, образует мерцающую поверхность, напоминающую темный, переливающийся перламутр. Колористическая гамма

очень нежна и изысканна: тонкие незаметные переходы от холодного синеватого и серо-фиолетового к теплему зеленому и розовато-фиолетовому. Богатство цветовых оттенков сдерживается синевато-серой дымкой, окутывающей всю поверхность.

К еще одному стилистическому направлению в живописи на шелке можно отнести монохромные картины, выполненные одной тушью, преимущественно пейзажи, находящиеся в неразрывной связи с традицией пейзажной живописи. Правда, подобных картин создается сейчас во Вьетнаме очень немного.

Хочется выделить одно основное качество, присущее монохромным пейзажам: предельный лаконизм, немногословие, умение одной тушью создать поэтический рассказ о красоте и величии природы.

В ГМИНВ находится "Пейзаж" Май Куиня, выполненный в 1958 г. Это один из ярких примеров синтеза принципов традиционной и европейской живописи. Линия горизонта поднята не очень высоко, появляется глубина перспективы, что сочетается с плоскостностью и условностью в изображении отдельных предметов. Художник работает в технике "свободная кисть", требующей виртуозного мастерства. Он пишет то очень влажной кистью, обильно смоченной тушью, то настолько сухой, что она, скользя по шелку, оставляет незакрашенные участки. Поэтому художник, даже работая одной тушью, создает поразительное обилие оттенков — от белого до черного. Он максимально использует декоративный эффект тушевого пятна. Тушь, наложенная влажной кистью, тотчас расплывается, стекает вниз, образуя сильные потеки. И сразу же на это светлое серое тушевое пятно накладывается новая порция туши — и так художник повторяет несколько раз, добиваясь просвечивания одного слоя из-под другого. Усиливает декоративный эффект каллиграфическая подпись и красная авторская печать.

Произведения Нгуен Фан Тяня, Линь Чи, Чан Донг Лонга составляют ядро коллекции картин, написанных водяными красками на шелке (в коллекции современного вьетнамского искусства в собрании ГМИНВ), в которую входят около 50 работ. Не все они равноценны по своим художественным достоинствам, кроме того, творчество некоторых современных вьетнамских художников представлено единичными картинами.

Но коллекция интересна тем, что охватывает множество творческих индивидуальностей и стилистических направлений. Выше были рассмотрены лишь самые характерные произведения ведущих современных художников Вьетнама, созданные в 1950-х - начале 1960-х гг.

¹ Станковые картины, написанные лаковыми красками, начали создаваться в начале 1930-х гг.

² О нем см.: Нгуен Ван Ти, Картины на шелке Нгуен Фан Тяня, - "Вьетнам", 1961, № 7.

³ То Нгок Ван (1906-1954), выпускник Высшей школы изящных искусств Индокитая в Ханое, один из первых вьетнамских художников, начавший работать масляными красками. Много работал водяными красками на шелке. То Нгок Ван воспитал целое поколение современных вьетнамских художников.

В.И.Маркович

ДОЛЬМЕНИ - МОНОЛИТЫ СРЕДИ ДОЛЬМЕННЫХ СООРУЖЕНИЙ СЕВЕРО-ЗАПАДНОГО КАВКАЗА

В северо-западной части Кавказа в числе дольменных памятников известна крайне редкая категория сооружений, которая носит название дольменов-монолитов. Л.И.Лавров данную группу памятников относит к четвертому типу дольменных построек, в отличие от других типов - плиточных, корытообразных и составных сооружений ¹. На сегодняшний день известно всего пять пунктов, в которых были обнаружены дольмены - монолиты.

1. Станица Колмская. В 7 км от нее вниз по реке Хабль на правом ее берегу, в конце XIX в. возвышался дольмен "из цельного камня, с отверстием" ². К сожалению, этот дольмен, упомянутый В.М.Сысоевым, научно не описан. Л.И.Лавров в своем списке дольменов также не дает конкретного определения его типа ³. Возникает сомнение, не являлся ли этот дольмен корытообразным сооружением.

2. Город Геленджик. У въезда в город, по сведениям П.С.Уваровой, стоял дольмен - монолит. Еще в XIX в. его взорвали ⁴.

3. Село Береговое. Во дворе местного жителя стоял дольмен-монолит. Е.Д.Фелицын дает следующее его описание: "в передней части этого дольмена сделана ниша и круглое отверстие; а внутри имеется квадратное помещение с гладко стесанными стенами. Длина дольмена 2,10 м, ширина задней стены 1,49 м, передней 1,60 м и высота 1,40 м. Дольмен

иссечен из монолита мелкозернистого песчаника; окно обращено на юго-запад" ⁵. К сожалению, неизвестно, относятся ли данные автором цифры к габаритам камеры или к величине всего монолита. Судя по фотографии, приложенной к работе Е.Д.Фелицына, дольмен имел массивные порталные выступы, а небольшая ровная площадка у отверстия и слегка нависающий карниз дополняли обрамление фасада (Табл. УІ, 1) ⁶. Данный дольмен широко известен в научной литературе ⁷.

4. Село Архипо-Осиповка. В 5 км от него в ущелье реки Вулан (Чексия) П.С.Уварова видела дольмен из "цельной глыбы" ⁸.

5. Село Волконка. На левом берегу реки Годлик, возле минерального источника, расположен дольмен-монолит, высеченный в огромной скале серого песчаника. Это сооружение осматривалось многими археологами и краеведами, однако полные обмеры памятника не производились, опубликованы лишь его детали и общий вид ⁹. В 1969 г. дольмен был обмерен (табл. УІ, 2; УІІ, 1-3). Ниже дано краткое описание этого уникального памятника ¹⁰.

Скала с дольменом простирается в длину более чем на 15-17 м, ширина ее - 7,40 м, высота - 6 м. На высоте 2,80 м от основания скалы в толще песчаника высечена сравнительно небольшая камера неправильной округлой формы со сводчатым потолком (1,60 x 1,90 x 0,94 м). Камера ориентирована с северо-запада на юго-восток. С юго-восточной стороны камеры к portalу ведет суживающееся отверстие круглой формы (его наружный диаметр - 0,45 м, внутренний диаметр - 0,56 м).

Портальная часть дольмена очень массивна. Вся передняя часть сглажена на высоту в 1,90 м, при длине в 5,10 м. Вокруг отверстия выбита слегка наклоненная ниша трапецевидной формы. Размеры ниши: 2,50-2,89 x 1,70 м при глубине в 0,25 м. Края совершенно ровной порталной площадки имеют неправильные очертания. Наибольшая ширина площадки - 2,85 м. В северо-восточной части, рядом с порталной нишей устроено нечто вроде седалища, с противоположной стороны - возвышение. Портальная площадка находится над основанием скалы на высоте 2,75 м. Над порталом проходит желоб шириной в 0,35 м и глубиной в 0,18-0,15 м. Нижняя часть скалы

не обработана.

Как видно из нашего обзора, дольмены-монолиты почти не изучены. Однако распространение сооружений данного типа (исключая дольмен у станицы Холмская как сомнительный) вдоль побережья Черного моря указывает на их узкую локализацию. В горных районах Краснодарского края и Абхазии они не найдены ¹¹.

Дольмены-монолиты, судя по двум хорошим их образцам у села Береговое и села Волконка, близки корытообразным дольменам, т.е. сооружениям также высеченным в целой скале, но перекрытых отдельной плитой. В ней иногда сделаны специальные пазы, которые плотно пригонялись к краям камеры.

Для нашей темы очень важна декорировка передней части дольменов.

Корытообразные дольмены по оформлению портала (фасада) разделяются на два варианта:

А. Портальная часть украшена четко выделенными слегка наклоненными выступами, которые как бы зажимают гладкую переднюю стену дольмена (она имеет трапецевидную форму). Под отверстием, которое пробито в стене, устроена небольшая площадка (Табл. УІ, 3).

Б. Портальная часть оформлена в виде ниши. Портальные выступы не выделены, они сливаются со скалой. Площадка перед отверстием тщательно обработана. Стена, снабженная отверстием, также имеет трапецевидную форму (Табл. УІ, 4) ¹².

Второй вариант внешнего оформления корытообразных дольменов /Б/ несомненно восходит к первому, основному варианту /А/, являясь его переосмыслением: ведь, как уже сказано, передняя стена ниши сохраняет традиционную форму трапеции, а ее боковые стены скошены кверху, что характерно для порталных выступов.

Корытообразные сооружения конструктивными особенностями в декорировке фасада, а на более ранние из них пропорциями и внутренней конфигурацией камеры, близки самому распространенному, плиточному, типу дольменов, т.е. дольменам, сложенным из крупных каменных плит. Их устройство довольно простое: между боковыми плитами с помощью пазов зажаты передняя и задняя стены и созданное таким образом

помещение сверху перекрыто еще одной плитой ¹³. При такой конструкции, естественно, с фасада и с задней стороны выступают части боковых плит, причем передние их концы тщательно обработаны, образуя порталные выступы, а пяточный камень, подложенный под переднюю плиту, несколько выступая, дает порталную площадку. Ясно, что в корытообразных сооружениях имитируются детали, конструктивно вполне оправданные у плиточных дольменов. Заметим также, что создатели корытообразных дольменов, изменяя форму камеры от усеченной четырехгранной пирамиды до кувшинообразной, всегда сохраняли традиционно-неизменным внешний вид своих построек.

Оформление порталных частей дольменов — монолитов конструктивно близко внешнему оформлению корытообразных сооружений. Дольмен у села Береговое декорирован порталными выступами, а фасад дольмена у села Волконка устроен в виде ниши слегка трапециевидной формы. Можно сказать, что старая теория о возникновении дольменов в подражание пещерам и пещерным склепам ¹⁴ на кавказском материале никакого подтверждения не находит. Наоборот, в основе устройства всех разновидностей дольменов (составные, корытообразные, монолиты) лежат конструкции их плиточных прототипов.

Дольмены-монолиты по оформлению фасада также имитируют порталы плиточных конструкций. Однако новейшие исследования позволили открыть, помимо отмеченной выше общей закономерности в происхождении различных дольменных типов от плиточных сооружений, непосредственные генетические связи между корытообразными и монолитными постройками, так как обнаружены дольмены, занимающие промежуточное положение между ними. Пока обнаружено всего два сооружения такого переходного типа.

В 1967 г. напротив села Адигналово, на склоне Кодловой балки, у правого берега реки Псинеф (Пшенахо) — притока реки Туапсе, был обнаружен дольмен, лежавший на склоне (табл. УП, 4-5) ¹⁵. Снаружи скала серого песчаника, в которой высечена камера, имеет форму неправильного куба. Верхняя часть монолита скошена, южная сторона его закруглена, а северная, угловатая сторона, ограничена с одного бока небольшим выступом. Внешние размеры монолита: длина —

2,30 м, ширина — 2,10 м, высота — 2 м. Камера дольмена овальной формы — 1,58x1,38 м, потолок у нее закруглен, высота камеры — 1 м. Отверстие дольмена правильной цилиндрической формы (диаметр его 0,32 м) расположено на высоте 0,55 м от верхнего края сооружения, обращено на восток. Толщина стен дольмена неравномерна: от 0,18 м до 0,55 м (в южной части). Полom дольмена служила плита, обломки которой найдены тут же (толщина до 0,32 м).

Второй дольмен был обнаружен в 1970 г. в 2 км от села Красноалександровский аул I на юго-восточном склоне горы Хунагет, в долине реки Аше в каштановом лесу (табл. УП, I-5). Дольмен высечен в скале серо-желтого песчаника, имеющей неправильную подпрямоугольную форму (2,75x2,30x2,07). Портал дольмена обращен на восток. В плане камера сооружения трапециевидная, однако к потолку она расширяется и теряет свою правильность. Поперечное и продольное сечения камеры также имеют форму трапеции, причем вверху задней части камера суживается, образуя острый угол. Длина камеры по полу — 1,65 м, вверху (по потолку) — 2 м, ширина камеры в передней части у пола — 1,30 м, у потолка — 1,70 м, ширина камеры в задней части у пола — 1,05 м, у потолка — 1,35 м. Высота камеры у входа — 1,40 м, в задней части — 1,15 м. В передней стене монолита выбито отверстие круглой формы диаметром в 0,40 м, края его закруглены. Оно возвышается над полом дольмена на 0,78 м. У дольмена четко выделен портал с выступами и нависающим карнизом, внизу лежали удлиненные плитки твердого песчаника, образуя порталную площадку глубиной в 0,20 м.

Нижняя часть дольмена выдолблена в материке, поэтому естественного пола в нем не было, вместо него обнаружены аккуратно уложенные известняковые плиты, на которых расчищены отдельные обломки человеческих костей и фрагменты керамики.

Среди керамики, помимо обломков двух донн (их диаметры — 5,5 и 12 см), найдены части тонкостенного сосуда с сильно отогнутым и утолщенным венчиком (диаметр устья — 9-10 см), поверхность его покрыта ногтевыми вдавлениями; венчик небольшого сосуда, украшенный вмятинами, и обломки венчика сосуда, украшенного тонким слоем жидкой обмазки.

Научная ценность описанных сооружений заключается не только в их единичности. Дольмены у села Адигналово и у села Красноалександровский аул I указывают пути перехода от корытообразных построек к монолитным. Они, по сути дела, являются почти теми же корытообразными дольменами, но с камерой, высеченной в камне не сверху, в виде корыта, а таким образом, что она образует подобие купола. Эти дольмены являются своеобразными сооружениями корытообразного типа, но камеры их обращены устьем вниз, к земле. Возможно, при изготовлении таких "полумонолитных" дольменов камеру в скале долбили сверху или сбоку, а затем уже устанавливали скальную глыбу в нужном положении. Позже дольмены-монолиты уже полностью высекали в скалах, и тогда все работы производились через отверстие. Однако строители монолитных дольменов сохраняли по традиции их внешнее сходство с далекими прототипами — плиточными сооружениями.

Наблюдения над конструкциями различных дольменов позволяют наметить три хронологических периода в их строительстве.

В первый, древнейший период, в основном воздвигали дольмены из крупных плит со слегка трапециевидными камерами удлиненных пропорций. Тогда же появляются первые составные дольмены — сложенные из отдельных блоков и плит.

Во второй период, эпоху расцвета дольменной культуры, плиточные сооружения получают еще более широкое распространение. Трапециевидные камеры их становятся более укороченными. В это время появляются первые корытообразные дольмены, детали и пропорции камеры которых полностью имитируют плиточные сооружения. Можно думать, что к концу данного периода относятся круглые и многогранные составные дольмены, являющиеся переходными к монолитным сооружениям ("полумонолиты" типа описанных у села Адигналово и у села Красноалександровский аул I).

Поздний период в строительстве дольменов знаменуется их деградацией. В это время появляются составные дольмены с ложными сводами (у села Гузерипль и на реке Кизинка), корытообразные дольмены с ложными фасадами и дольмены-монолиты.

Если сооружения первого периода можно датировать, исходя из времени бытования древностей станицы Новосвободной, которые, по А.А.Иессену, О.М.Джапаридзе и А.А.Формозову,¹⁶ относятся ко времени, начиная от 2500—2400 гг. до н.э. ¹⁶, то начало второго периода мы бы отнесли к рубежу III—II тыс. до н.э. Этот период мог длиться несколько столетий (три-четыре столетия), почти до середины II тыс. до н.э. Третий период приходится на середину и завершается в третьей четверти II тыс. до н.э. Такая датировка намеченных строительных периодов подтверждается материалами, происходящими из дольменов у села Эшери ¹⁷, и нашими находками из целого ряда дольменов, самые поздние из них сделаны в одном из корытообразных дольменов у села Солоники ¹⁸. Кстати, этот дольмен, имеющий кувшинообразную камеру, именно формой камеры (если отсечь ее устьевую часть) напоминает камеру дольмена-монолита у села Волконка.

Дольмены-монолиты знаменуют закат дольменной культуры. В их устройстве заметна полная конструктивная деградация, которая ярко выражена в несоответствии небольшой по размеру камеры с массивностью порталной части. Дольмены-монолиты, очевидно, строились мало, иначе эти грандиозные сооружения, высеченные в скалах, сохранились бы в большом количестве. Возможно, в тех приморских районах, в которых они обнаружены, традиции в создании дольменных построек сохранялись дольше, чем в глубинных горных районах Западного Кавказа, где строители дольменов несколько раньше полностью растворились среди инокультурного населения края.

Уточнение поставленных вопросов возможно лишь при дальнейшем изучении величественных памятников дольменной культуры.

¹ Л.И.Лавров, Дольмены Северо-Западного Кавказа, — "Труды Абхазского института языка, литературы и истории", т.31, 1960, стр. 102.

² В.М.Сисоев, Археологическая экскурсия по Закубанью в 1892 г., — МАК, т.9, 1904, стр. 105.

³ Л.И.Лавров, Ук.соч., стр. 139.

⁴ П.С.Уварова, Несколько дополнительных сведения по вопросу о кавказских дольменах, - МАК, т.9, 1904, стр.171; Л.И.Давров, Ук.соч., стр. 147, № 901.

⁵ Е.Д.Фелицын, Западно-кавказские дольмены, - МАК, т.9, 1904, стр. 25.

⁶ Там же, табл. 9, 18. См. также: архив: Ленинградского отделения Института археологии АН СССР, ф.1, д.16 за 1886 г., л. 236.

⁷ Литературу см.: Л.И.Давров, Ук.соч., стр.154, № 982.

⁸ П.С.Уварова, Несколько дополнительных сведений..., стр. 171; Ее же, Кавказ. Абхазия, Аджария, Шавшетия, Посховский участок, ч.2, М., 1891, стр. 47.

⁹ А.А.Миллер, Разведки на Черноморском побережье Кавказа в 1907 г., - ИАК, вып. 33, 1909, стр.84-86, рис.3; А.А.Спицын, Разведки памятников материальной культуры; Л., 1927, рис. 80,3; А.М.Tallgren, Dolmens of North Caucasia, - "Antiquity", vol. 7, No. 26, 1933, fig. 2, 1; Л.И.Давров, Ук.соч., стр.159, № 1067; А.И.Шамотульский, Дольмены Черноморского побережья Кавказа, - "Туапсе и Туапсинский район", Краснодар, 1967, стр. 165, рис.

¹⁰ Обмеры производились автором и Н.Г.Полихрониди.

¹¹ В Абхазии обнаружены лишь плиточные дольмены. См.: Ю.Н.Воронов, Археологическая карта Абхазии, Сухуми, 1969, стр.19 сл.

¹² Корытообразные дольмены обнаружены на реках Туапсе, Шахе, Цуквадже, Аше, Дедеркой, Лаура, Кизинка и др. Среди корытообразных сооружений известны отдельные постройки с ложным фасадом: между порталными в выступах имитируется отверстие, закрытое втулкой (в виде выпуклости); настоящее отверстие находится в задней или боковой стене. В данной статье эта категория памятников не рассматривается. См.: В.И.Марковин, Ложнопортальные дольмены Причерноморья, - "Кавказ и Восточная Европа в древности", М.,1973, стр. 90-97.

¹³ Камеры плиточных дольменов в плане и сечениях имеют трапециевидную форму, откуда общая конфигурация сооружений напоминает усеченную пирамиду. Особенно это характерно для построек эпохи расцвета дольменной культуры.

¹⁴ E.A.Martel, Côte d'Azur russe, Paris, 1904, p. 84; C.Schuchhardt, Alteuropa, Berlin-Leipzig, 1926, S. 58; Д.Н.Анучин, Дольмены, - "Энциклопедический словарь (Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона)", т.Х^а, Спб., 1893, стр.934; C.Zervos, La civilisation de la Sardaigne, Paris, 1954, p. 246; М.М.Ивашенко, Исследование архаических памятников материальной культуры в Абхазии, Известия НИИ кавказоведения, вып. 3, 1935, стр. 9.

¹⁵ Дольмен обнаружен с помощью учителя Н.А.Лазаренко и пасечника Ф.А.Грейзик.

¹⁶ А.А.Иессен, Хронология кавказских культур эпохи энеолита и бронзы, - "Тезисы докладов на заседаниях, посвященных итогам полевых исследований 1961 г.", М., 1962, стр. 19, 20; О.М.Джапаридзе, К истории грузинских племен на ранней стадии медно-бронзовой культуры, Тбилиси, 1961, стр. 217, 238; А.А.Формозов, Каменный век и энеолит Прикубанья, М., 1963, стр. 145.

¹⁷ Б.А.Куфтин, Материалы к археологии Колхиды, т.1, Тбилиси, 1949, стр.290 сл.; О.М.Джапаридзе, Ук.соч., стр. 227 сл.

¹⁸ В.И. Марковин, Раскопки дольменов в бассейнах рек Кизинки, Дегуак и Цуквадже, - АО - 1969, стр. 91,92.

Т.В.Сергеева

ЖИВОПИСЬ МОНГОЛЬСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
(К ПЯТИДЕСЯТИЛЕТИЮ СО ДНЯ ПРОВОЗГЛАШЕНИЯ
МОНГОЛЬСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ)

В 1974 г. исполнилось пятьдесят лет со дня провозглашения Монгольской Народной Республики. 8 ноября 1924 г. в столице Монголии — Урге, переименованной в Город Красно-го Богатыря — Улан-Батор-Хото, в торжественной обстановке начал работу I Великий народный хурал — верховный орган правления. Он подвел итоги революционных преобразований: уничтожения крепостного права, феодальных привилегий светской и духовной знати, ликвидации монархии. Делегаты I Великого народного хурала, представители народа, высказались за установление республики. 26 ноября 1924 г. была принята конституция, закрепившая все революционные преобразования и оформившая новое государственное устройство.

Монголия получила тяжелое наследие: расстроенное хозяйство, нищету, болезни, почти поголовную неграмотность, власть религии над сознанием народа, веками воспитывавшегося в духе "непротивления злу насильем". В этих условиях одной из актуальнейших становилась задача проведения культурной революции. Ликвидация неграмотности среди взрослых, обучение подрастающего поколения — только так можно было приобщить широкие народные массы к новой жизни. Активную роль в культурно-просветительной и политико-пропагандистской работе должна была сыграть печать.

В первые послереволюционные годы в Монголии выпуска-

лось большое количество плакатов. Это было не случайно. Художники, обращаясь к широким народным массам, почти поголовно неграмотным, воссоздавали знакомые фольклорные образы, наполняя их новым содержанием. Персонажи народных сказок и притч получали необычную политическую заостренность, донося до глубин сознания народа сложные вопросы действительности. Используя чрезвычайную мобильность плаката, художники прибегали к аллегории и гиперболизации, совмещали реальное и нереальное, предмет и символ. Яркие, красочные, изобилующие смелыми совмещениями планов плакаты посвящались самым злободневным темам: борьбе с контрреволюцией, феодальными пережитками.

Представление о плакатах тех лет могут дать плакаты из собрания Музея антропологии и этнографии в Ленинграде¹, например плакат на тему сказки о старике Монголе и трех его сыновьях. Сюжет сказки отражает события прошлого и настоящего: завоевание Монголии Китаем в XVII в. из-за постоянной вражды светской и духовной знати, не сумевшей дать завоевателям должного отпора, и освобождение страны Народно-революционной армией. Образно-ассоциативный язык плаката был понятен широким народным массам.

К сожалению, имена многих художников тех лет неизвестны. Но среди них был выдающийся художник Шарав Балдуугийн (1869—1939)², творчество которого как в фокусе сконцентрировалось в себе черты кризиса и поиска новых путей в монгольской живописи на рубеже XIX—XX вв.³

Шарав мальчиком был отдан родителями в монастырь, где овладел искусством живописи, благодаря редкой одаренности и живой фантазии. Он писал иконы в традициях национальной живописи для крупнейших монастырей, его ценили в кругах высшей знати. Но из-за дерзкого нрава и неуемного темперамента Шарав стал бродячим монахом-художником, прозванным Марзан — шутник.

Шарав создавал не только иконы и миниатюры на религиозные темы, бродя по стране, он делал множество рисунков, карикатур, писал по заказу портреты светской и духовной знати, применяя для большего сходства фотографии и вводя перспективу и объем. В начале XX в. создал одну из самых выдающихся своих картин — "Один день Монголии" (Улан-Батор,

МИИ МНР), которую можно назвать живописной энциклопедией старой Монголии. Необычайной была демократическая направленность сюжета — жизнь народа. Традиции национальной живописи сочетались с новыми изобразительными приемами. Эту картину характеризует соединение декоративного начала с почти фотографической точностью и подробностью в изображении людей и предметов, превалирующее значение линии над цветом, идущее от миниатюры, отнимающее у цвета его пространственную функцию. Эта картина явилась творческой программой, поиском новых путей в монгольской живописи, начавшимся на рубеже XIX—XX вв. и получившим свое завершение после революции.

После народной революции творчество Шарав отмечено необычайным подъемом и разносторонностью. Он делает рисунки, карикатуры, эскизы для первых почтовых марок и денежных знаков, иллюстрирует газеты, журналы, книги. В 1922 г. по личной просьбе Суха-Батора, с которым Шарав был лично знаком, он пишет свою картину "Непобедимое ленинское учение" (Улан-Батор, МИИ МНР) — портрет В.И.Ленина на фоне земного шара в обрамлении алых знамен. Эта картина определяет в дальнейшем пути развития национальной живописи.

В июне 1924 г. начала издаваться газета "Уриа" ("Призыв") орган ЦК МНРП и Правительства МНР. Первые номера этой газеты иллюстрируются Шаравом и двумя другими художниками — Ядсараем и Ширчином.

В конце жизни Шарав обратился к иллюстрированию книг. Он выполняет обложку в книге Дамдинсуреана "Отвергнутая девушка" и иллюстрации к книге Д.Дефо "Робинзон Крузо". В этих иллюстрациях подкупает детская непосредственность, глубокая ассоциативность образов. Художник как бы переносит действие с далекого необжитого острова на просторы родной Монголии. Это способствовало большой доходчивости книги для широких народных масс.

В 1930-х гг. в Монголии начали издаваться иллюстрированные журналы, вокруг которых сплотились писатели, поэты, художники. Это были журнал "Красная заря" и сменивший его журнал "Путь национальной культуры монгольского народа", в котором сотрудничали такие художники, как Бавасан, Сөёлтой, Чойдог. В этих журналах появлялись рисунки и ка-

рикатуры различного художественного достоинства, творческой индивидуальности. Их объединяла одна тема — новая жизнь народа. Художники не пренебрегали ни одной стороной действительности, все казалось важным, нужным и... удивительным. Будь то старинный народный праздник — наадом, во время которого в небе пролетает самолет, или дети, спешащие в школу, или всадник с развернутым знаменем, мчащийся по степи как символ новой жизни⁴.

Художники осваивают новые изобразительные приемы: линейную перспективу, светотеневую моделировку объема. Этому способствовала публикация произведений советской живописи. К сожалению, намечается и другая тенденция: сознательный отказ от лучших традиций национальной живописи, ее изобразительных приемов, техники, материалов. Лишь к началу 1950-х гг. эта тенденция была преодолена.

Несмотря на целый ряд трудностей, испытываемых страной, ЦК МНРП и Правительство МНР делали все возможное для успешного проведения и завершения культурной революции. Помимо редакций иллюстрированных журналов, в дело воспитания молодых художников большой вклад внес Государственный народный театр в Улан-Баторе. В нем работали К.Померанцев и другие советские художники⁵. Учеба в театре под руководством опытных педагогов давала возможность молодым художникам овладеть живописью маслом, почти неизвестной в старой Монголии. Там закладывались основы мастерства, без которых невозможно профессиональное искусство. Многие впоследствии художники получили в театре путевку в профессиональное искусство. Одним из них был художник Гава.

1930—1940-е гг. были в истории монгольского искусства важным периодом формирования и появления новых видов и жанров живописи, музыки, театра, литературы. Художники совершенствуют живописное мастерство, особенно мастерство живописи маслом. В работах художников тех лет заметны черты подражания советской живописи.

Итог достигнутым художниками успехам был подведен выставкой, состоявшейся в Улан-Баторе в 1941 г., посвященной двадцатилетию Народной революции. На выставке были представлены работы Намхайцэрэна, Цэвэгжава, Ядамсуреана и других художников. Для многих работ на этой выставке была

свойственна назидательная иллюстративность, отсутствие психологического раскрытия образов, невнимание к чисто живописным вопросам. И тем не менее эта выставка явилась знаменательным событием в культурной жизни всей страны.

Становилось очевидным, что для успешной творческой деятельности художникам требуется направляющий центр, который сплотил бы вокруг себя художников всей страны. Первоначально таким центром явилось творческое объединение художников при Комитете по делам искусства в Улан-Баторе "Монголизо", возникшее в 1943 г. и просуществовавшее до 1954 г. "Монголизо" объединило в своих рядах около 40 художников. Возглавил его работу художник Чойдог. Под руководством "Монголизо" устраиваются выставки не только в столице, Улан-Баторе, но и, что особенно важно, в центрах аймаков, благодаря чему к искусству приобщаются широкие народные массы. Для повышения уровня живописного мастерства художников при "Монголизо" создаются курсы. Возглавляет работу курсов художник Ядамсурэн Уржингийн (род. 1905), человек необычайно широких интересов, совмещающий общественную и художественную деятельность.

Ядамсурэн мальчиком был отдан родителями в монастырь, где обучался искусству живописи у художника Чойдаша и овладел различными видами прикладного искусства: аппликацией, художественной обработкой дерева и металла. После Народной Революции перед ним открываются большие возможности, но на первых порах он отдает много сил и энергии общественной деятельности. Ядамсурэн едет в СССР на учебу в Коммунистический университет трудящихся Востока. Вернувшись на родину, он занимается партийной работой, связанной с частыми поездками по стране, во время которых он делает массу зарисовок, собирает произведения народного искусства⁶. Ядамсурэна все больше и больше увлекает задача создать образы людей, с которыми он встречался, передать их радости и заботы, труд и отдых. Но для этого нужно овладеть всеми секретами живописного мастерства. С этой целью Ядамсурэн в 1939 г. снова едет в СССР на учебу в Московский Художественный институт. Живописью маслом он овладевает под руководством И. Грабаря и С. Герасимова. Великая Отечественная война прервала его занятия. Он возвращается на ро-

дину. Возглавив работу курсов при "Монголизо", он не только учит молодых художников, но и сам много работает.

В 1947 г. Ядамсурэн пишет "Портрет девушки" (ГМИНВ) в технике живописи маслом. Это технически грамотная, но совершенно лишенная какой-либо индивидуальности картина. Тем более удивительным становится большой качественный скачок, сделанный художником при создании своей картины "Хурчин" ("Сказитель", 1956, ГМИНВ), которая явилась первой вполне законченной картиной в духе новой национальной живописи, своеобразной творческой программой.

Ядамсурэн не был одинок. Новая национальная живопись — "монгол даурат" характеризуется большой декоративностью: прихотливым движением линий, чистым звучанием красок. В ней присутствует элемент аппликации, большое внимание уделяется орнаментальности. Новая национальная живопись, у истоков которой стояли художники Шарав, Манибадар, в последние годы получает все большее и большее число сторонников и последователей среди художников среднего и молодого поколения, являясь закономерным завершением поиска новых путей в монгольской живописи.

Почти одновременно с Ядамсурэном в духе новой национальной живописи начинает работать художник Сэнгэцохио Адъяагийн (род. 1927)⁷, создающий замечательные портретно-картины: "Марзан Шарав" (1962, ГМИНВ) и "Поэт Нацагдорж" (1967, Улан-Батор, МИИ МНР). Сэнгэцохио — художник, интереснейшими своими попытками возродить старые полузабытые техники национальной живописи. Так, свою картину "Орхонокий водопад" (1962, ГМИНВ) он пишет в технике национальной живописи "натган": по черному фону делает контурные прорисовки золотой и серебряной краской, сочетая их с немногочисленными приглушенными цветовыми пятнами.

С середины 1950-х гг. в монгольском искусстве наступает период большой творческой активности. В октябре 1955 г. состоялся I съезд монгольских художников, на котором было принято постановление об организации Союза монгольских художников и принят устав. В состав руководства были избраны такие художники, как Гава, Одон, Цултэм, Ядамсурэн.

Произошли изменения и в самом монгольском искусстве. Закончился период ученичества. Изменениям способствовала и

более высокая профессиональная подготовка молодых художников, которые обучались у себя на родине в открывшихся Полиграфическом училище и Педагогическом институте. Многие молодые художники после обучения у себя на родине посылались на стажировку в СССР, в Московский художественный институт и Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры, в страны народной демократии.

С конца 1940-х гг. работы монгольских художников экспонируются не только на родине, но и за рубежом, на выставках, состоявшихся во время I и II Международных фестивалей молодежи и студентов в Праге и Будапеште. С 1956 г. выставки монгольских художников периодически устраиваются в СССР, (в 1956, 1959, 1964, 1968, 1971 гг.). С каждым разом все разнообразнее и интереснее представлена монгольская живопись. Наряду с работами уже известных художников на выставках экспонируются работы еще неизвестных. Показывая как растет живописное мастерство художников, сколь разнообразны темы их работ, отражающие различные стороны жизни страны, эти выставки дают возможность проследить развитие монгольской живописи.

В последние годы художники в своем творчестве, все чаще обращаются к революционному прошлому. Одним из центральных эпизодов Народной революции была встреча монгольской делегации, в составе которой был Сухэ-Батор, с В.И. Лениным в ноябре 1921 г., сыгравшая значительную роль в истории Монголии, в деле установления дружественных связей с СССР. Этот эпизод запечатлен в работах Гомбосурэна, Дэлэгняма, Сэнгэдохио, Цултэма, Чогсома. Это и момент встречи: обмен рукопожатиями, вручение традиционного подарка — шелкового полотна — хадака и чашки с кумысом — аяги, и дружеская беседа Сухэ-Батора с В.И. Лениным.

Неисчерпаема тема революционной борьбы. Но если художники старшего поколения трактовали эту тему в историко-бытовом плане, то художники среднего и младшего поколения трактуют ее в плане живописно-образном. Очень интересна в этом отношении картина художника Мягмара Очирына (род. 1930) ⁸ "Конец" (1967, Улан-Батор, МИИ МНР), посвященная одному из эпизодов революционной борьбы — разгрому бело-

гвардейских банд и пленению их главаря барона Унгерна. Горизонтальный формат как бы вырывает часть длинной унылой процессии. Везут связанного барона Унгерна на деревянной телеге. Его скорченная фигура и горящие ненавистью глаза противопоставлены уверенным лицам русских и монгольских солдат революции. Смысловую нагрузку несет и колорит картины: степь залита ослепительным солнцем. После боя наступила разрядка, когда можно услышать тишину, почувствовать тепло солнечных лучей и ощутить опьяняющую радость жизни.

Картина художника Гавы Лувсангийн (род. 1920) ⁹ "Передай, Сухэ" (1967, Улан-Батор, МИИ МНР) — это также один из эпизодов революционной борьбы, в которой есть и радость побед и горечь неудач. Два революционера — русский и монгол — в контрреволюционном застенке. Одного из них ожидает смерть, и на ее пороге только одно важно — передать товарищам, что он до последнего мгновения верен общему делу. Этот трагический эпизод художник передает скупными средствами, что подчеркивает суровое мужество революционеров. Прямоугольный формат, выхватывающий два лица, темный колорит картины, контраст светлого лица русского и темного профиля монгола, яркая голубизна неба, кусочек которого виден в тюремное окно, резкие мазки несут единую смысловую нагрузку. Эта картина интересна еще и потому, что ее автор — одновременно ведущий театральный художник и пейзажист, первый из художников награжденный Государственной премией МНР (в 1948 г.).

Одной из основных тем монгольской живописи является тема труда. Картина художника Цэвэгжава Очирына (род. 1916) "Укрощение коня" (1963, Улан-Батор, МИИ МНР) интересна своим чисто живописным мастерством и тем, что в ней запечатлен собирательный образ народного богатыря. Это — гимн силе, ловкости, отваге.

Эпической значимостью отмечен и образ, созданный художником Дондогом Сумьяжавыном (род. 1935) в картине "Табунщик" (Улан-Батор, МИИ МНР). Необычна композиция асимметричного кадра с высоким горизонтом. На первом плане — изображение полуфигуры человека с непокрытой головой, опирающегося на шест — ургу. На заднем плане стеной поднимается к высокому горизонту степь, по которой мчится табун.

Одной из основных тем монгольской живописи является тема Родины. Ее раскрытию посвящено творчество такого художника как Амгалан Дагдангийн (род. 1933)¹⁰. "Утро нашей Родины" (ГМИНВ) — так называется серия линогравюр, созданная в 1962 г. В первых работах Амгалана только угадывались черты художника-монументалиста, которыми отмечены его работы последних лет. Одна за другой создаются им серии картин: диптих "Минуя капитализм" (1966, ГМИНВ), триптих "Благопожелание" (1967, Улан-Батор, МИИ МНР), триптих "Культурная революция" (Улан-Батор, МИИ МНР). Стремление к обобщенной поэтизации образа, его эпической интерпретации привело художника к созданию не только монументальных картин, но и плакатов. Широкой популярностью пользуется его плакат "Минуя капитализм". Амгалан не только художник, творчество которого устремлено в настоящее, но и тонкий знаток национальной живописи. Однако сюжеты и живописные приемы национальной живописи в его творчестве не сводятся к простому заимствованию, а претерпевают сложную трансформацию. Примером этого могут служить картины диптиха "Минуя капитализм" — "Вера" и "Молитва", в которых художник использует прием наложения нескольких контурных рисунков один на другой, свойственный национальной живописи.

Тема Родины — главная тема в творчестве трех художников: Сандагдоржа Дэндэвийна (род. 1933), Нацагдоржа Дандинсүрэнгийн (род. 1935) и Батсуха Ламживына (род. 1934). Они работают в станковой графике под одним псевдонимом "Саналбат"¹¹. Одной из лучших их работ является цикл иллюстраций к поэме Нацагдоржа "Моя Родина". Художники создали по две иллюстрации к каждому четверостишию поэмы. Для достижения большей выразительности они используют различные техники: вырезку из бумаги, разные виды гравюры и шелкографии. Их станковые гравюры насыщены контрастами локальных цветов, сочетающихся с четким графическим контуром, напоминая подчас живопись.

В современной монгольской живописи работает много самобытных и талантливых художников, для творчества которых характерен постоянный поиск новых образов, новых изобразительных средств, а это свойственно только искусству создающему, искусству, устремленному в будущее.

¹ Об этом см.: К.В.Вяткина, Монгольские революционные плакаты, — СМАЭ, т.16, 1955.

² О нем см.: Сономцэрэн, Художник Шарав, — "Монголия", 1969, № II.

³ Об этом см.: Его же, Традиции монгольского искусства, — ДИ, 1971, № II.

⁴ Об этом см.: Г.И.Михайлов, Культурное строительство в МНР. Исторический очерк, М., 1957, стр. 100-101.

⁵ Об этом см.: И.Ф.Ломакина, Изобразительное искусство современной Монголии, Улан-Батор, 1970, стр. 27.

⁶ Об этом см.: Н.В.Кочешков, Коллекция по этнографии и народному искусству монголов в собрании Ядамсурана, — "Советская этнография", 1966, № 4.

⁷ О нем см.: О.Н.Обольсина, Монгольское искусство в Москве, — "Искусство", 1972, № 6.

⁸ О нем см.: И.Ф.Ломакина, Изобразительное искусство современной Монголии..., стр. 65.

⁹ О нем см.: Его же, Призвание и влюбленность, — "Книга братства", М.—Улан-Батор, 1971.

¹⁰ О нем см.: Энхэ, Искания и свершения, — "Монголия", 1970, № I.

¹¹ О них см.: Н.В.Кочешков, Графическое искусство Монголии, — "Искусство", 1971, № 6; Улзийсайхан, Песнь о "Саналбат", — "Монголия", 1973, № 9.

В. И. Шляхова

БРОНЗОВАЯ СКУЛЬПТУРКА ИЗ ВОСТОЧНОГО
КАЗАХСТАНА В СОБРАНИИ ГМИНВ

В 1973 г. в ГМИНВ поступила бронзовая скульптурка, случайно найденная в Алма-Атинской области в 26 км от города Талды-Курган в каменной насыпи в карьере возле совхоза имени Абая в окрестностях станции Уштобе¹.

Скульптурка (табл. IX-XI) высотой 21,5 см представляет собой объемное двухстороннее изображение человеческой фигуры в рост. Пропорции фигуры нарушены: крупная голова неправильной формы посажена на короткую широкую шею, туловище узкое и длинное. Скульптурку отличает отсутствие детальной проработки, пластичность, мягкость форм: округлая голова несколько уплощена книзу, покатые плечи плавно переходят в расставленные в стороны асимметрично расположенные короткие руки-отростки, прямое вытянутое туловище расширяется книзу, заканчиваясь округлыми коротко обломанными ногами. Голова увенчана двухзубчатым навершием, чуть сдвинутым от центра в сторону. На обеих сторонах скульптурки на туловище имеются две низкие выпуклости конусообразной формы: на одной стороне в области живота, на другой - в области груди. Половые признаки на обеих сторонах не выделены. На голове и на бедрах с боков на одном и том же уровне расположены правильной квадратной формы отверстия. Овальное отверстие есть и на выпуклости в области груди. Черты обоих ликов идентичны: монголоидные, с опущенными книзу уголками крупных глаз, широкими скула-

ми, приплюснутым, продолжающим линию лба остро срезанным носом, ртом овальной формы, как бы широко открытым. На одном лице глаза и рот прорезаны насквозь, на другом - лишь обозначены выемками со следами процарапываний и вдавливаний. Скульптурка литая, полая, с подтеками бронзы внутри. Местами видны следы подправки литья резьбой. Бронза потемневшая, на поверхности встречаются шербины с патиной.

Уштобская скульптурка имеет, несомненно, культовое назначение. Она объединяет в себе два образа. Культовым назначением объясняется и стилизация, при которой акцент делается на передачу черт-атрибутов: навершия, выпуклостей на туловище. Ноги у скульптурки, видимо, продолжались, будучи раздвинутыми в стороны, что принято связывать с позой всадника, характерной для культовой пластики (всадники на конях, медведях, волках и других животных). Отверстия с боков служили, вероятно, для укрепления самой скульптурки или для подвешивания украшений и атрибутов на ней.

Скульптурки, аналогичные уштобской, известны среди широкого круга мелкой культовой пластики, тяготеющей к западной части степей Евразии². Это бронзовые и медные литые полые фигурки высотой 15-20 см, датируемые различными исследователями по-разному в широких хронологических пределах от последних веков до н.э. до золотоординского времени и связываемые ими с разными этническими группами. Они представляют собой, за исключением одного фрагмента³, случайные находки, не связанные с каким-либо археологическим памятником. Среди них нас прежде всего интересуют двухсторонние фигурки.

Близкие аналогии уштобской скульптурке встречаются среди "медных уродцев", опубликованных А.А.Спицыным и определенных им как "гермафродиты"⁴. Это двухсторонние, мужские и женские, фигурки из Рязанской области⁵, из села Билярск Татарской АССР⁶, фрагмент из села Грязнуха Пензенской области⁷. Родственна "медным уродцам" двухсторонняя фигурка из села Змиево Городище Татарской АССР⁸. Все эти фигурки близки уштобской скульптурке и объемностью изображений, и отверстиями с боков, и монголоидно-

стью диков. Однако, в противоположность уштобской скульптурке, все эти фигурки отличается более детальной проработка, у них длиннее руки и ноги-отростки, иные навершия — остроконечные или усеченноконические, выделены половые признаки, иные черты-атрибуты: человеческие головы на груди и руках, "косы" вдоль шеи. А.А.Спицын считал "медных уродцев" онгонами — шаманистскими вместилищами духов, применявшимися в семейном культе⁹. Однако датировка их золотоордынским временем и мнение о принадлежности их монголам¹⁰ в настоящее время опровергнуты, так как известные по археологическим находкам в Поволжье монгольские онгоны XIII-XIV вв. отличны от них¹¹ и, кроме того, прищипые монголы концентрировались лишь в Поволжье¹².

Самую близкую аналогию уштобской скульптурке представляет собой двухсторонняя, мужская и женская, фигурка с Труханова острова в Киеве, опубликованная Д.Я.Телегиным¹³. Она отличается лишь формой навершия — остроконечной — и большим размером выпуклостей на туловище. Д.Я.Телегин считает ее онгоном, связывает, на основании близости монументальной каменной культовой пластике степей Европейской части СССР, с печенегами и половцами и датирует концом I — первой четвертью II тыс. н.э.¹⁴

Сходство с уштобской скульптуркой обнаруживают и четырехсторонние фигурки: фрагмент из Болгара¹⁵, фрагмент из Старой Рязани, опубликованный А.Д.Монгайтом¹⁶. В отличие от всех остальных, аналогичных уштобской скульптурке, фрагмент из Старой Рязани найден при археологических раскопках: в славянском языческом святилище, просуществовавшем до середины XII в.¹⁷ А.Д.Монгайт считает этот фрагмент порождением славянского язычества и связывает с влиянием угрофинского шаманизма, который на Оке и Волге позднее исчез, но за Уралом сохранялся до XIX в.¹⁸

Случайный характер скульптурок, аналогичных уштобской, и недостаток материала по мелкой культовой пластике кочевников оставляют открытым вопрос о точной дате и этнической принадлежности уштобской скульптурки. Приведенные выше аналогии позволяют связать ее скорее всего с кочевниками западной части степей Евразии конца I — первой четверти II тыс. н.э.

Уштобская скульптурка не находит прямых аналогий в этнографическом материале. Однако отдельные черты-атрибуты, в частности двухзубчатое навершие, представляющее собой ее отличительную особенность, сходны с чертами-атрибутами онгонов Сибири и Дальнего Востока. Двухзубчатое навершие, известное по археологическим находкам в сибирских шаманистских личинах¹⁹, имеется у женского образа — одного из двух антиподально расположенных образов сибирских онгонов, символизирующих соединение двух противоположных начал²⁰. Двухзубчатое навершие присутствует и в женском онгоне — одном из двух онгонов-супругов у гольдов²¹.

Возможно, что уштобская скульптурка представляет собой онгон, применявшийся в семейном культе и объединивший в себе две различные функции одного и того же женского образа. В таком случае выпуклости на туловище следует считать характерными чертами женского образа, символизирующими идеи рождения, продолжения жизни. Возможно и другое толкование уштобской скульптурки. Аналогичные ей скульптурки считают и медицинскими онгонами²². (В медицинском онгоне выделялись больные части тела. Дух, вселившийся в него, почувствовав на себе тяжесть болезни, должен был помочь больному. Передача болезни медицинскому онгону осуществлялась различными способами; его могли надеть на больную часть тела или на пояс больного или поставить рядом с ним.) В таком случае выпуклости на туловище следует считать изображающими больные части женского тела.

Поступившая в ГМИНВ бронзовая скульптурка принадлежит к числу редких памятников древнего искусства. Это — первый образец культовой пластике с территории Казахской ССР в собрании ГМИНВ.

¹ Более точно условия находки установить не удалось.

² См.: А.Н.Островский, Об уродцах из Биллярская и села Змиева Чистопольского уезда, Казань, 1896; А.А.Спицын, Уродливые медные статуэтки, — ИАК, вып. 29, 1909, стр.142-152; его же, Несколько статуэток, — ИАК, вып. 53, 1914, стр.126-134; А.С.Федоровский, Две бронзовые статуэтки

Харьковского археологического музея, - "Наука на Украине", 1922, № 4; А.Ф.Лихачев, Археологический атлас, Казань, 1923, табл. 30,2; О.Федоровский, Инструкції та програми для развідок і реєстрації пам'яток археологічних, Харків, 1924, стр. 83, рис. 81; А.Д.Монгайт, Бронзовая статуэтка из Старой Рязани, - КСИИМК, вып. 41, 1951, стр.130-133; Г.А.Пугаченкова, Л.И.Ремпель, История искусств Узбекистана, М., 1965, илл. 135-137; Д.Я.Телегин, Бронзовый идол, найденный на Трухановом острове в Киеве, - А0-1966, стр.250-252; Л.М.Левина, К вопросу об антропоморфных изображениях в джети-сарской культуре, - "История, археология и этнография Средней Азии", М., 1968, стр.172, 174; Л.М.Рутковская, Бронзовая статуэтка из Беговата, - СА, 1968, № 1, стр.255-259; А.Х.Халиков, Маклашевская всадница, - СА, 1971, № 1, стр. 106-117.

³ А.Д.Монгайт, Ук.соч., стр.130-133.

⁴ А.А.Спицын, Уродливые медные статуэтки..., стр.144-145.

⁵ Там же, стр. 148, рис. 2, 3, 5.

⁶ Там же, стр. 148, рис. 1.

⁷ Там же, стр. 151, рис. 17.

⁸ А.Н.Островский, Ук.соч.

⁹ А.А.Спицын, Уродливые медные статуэтки..., стр.145.

¹⁰ Там же, стр. 144-145.

¹¹ А.Х.Халиков, Ук.соч., стр.114.

¹² Г.А.Федоров-Давыдов, Бронзовые фигурки человека из средневековых памятников Поволжья, - "Новое в советской археологии", М., 1965, стр. 246.

¹³ Д.Я.Телегин, Ук.соч., стр. 250-252.

¹⁴ Там же, стр. 251-252.

¹⁵ А.Ф.Лихачев, Ук.соч., табл. 30, 2.

¹⁶ А.Д.Монгайт, Ук.соч., стр. 130-133.

¹⁷ Там же, стр. 131, рис. 46,1.

¹⁸ Там же, стр. 131.

¹⁹ А.А.Спицын, Шамацкие изображения, - Записки Русско-славянского отделения императорского Русского археологического общества, т. 8, вып. 1, 1906, стр. 143, рис. 489.

²⁰ Е.Г.Кагаров, О двойных антиподально расположенных

изображениях духов в примитивном искусстве, - СМАЗ, т.9, 1930, стр. 213, рис. 2.

²¹ И.А.Донатин, Гольды (амурские, уссурийские и сунгарийские), - Записки Общества изучения Амурского края, т.17, 1922, табл. 23, 52.

²² Д.К.Зеленин, Культ онгонов в Сибири, М.-Л., 1936, стр. 237.

Ш. М. Шукуров

ОБ ОБЩИХ ПРИНЦИПАХ ПОСТРОЕНИЯ КОМПОЗИЦИИ
ЛИТЕРАТУРНОГО И ЖИВОПИСНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
(О МЕТОДЕ ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ В СРЕДНЕВЕКОВОМ ИРАНЕ)

Сравнительное изучение принципов построения произведений литературы и живописных иллюстраций к ним представляет необходимый и важный этап на пути к пониманию всей художественной культуры средневекового Ирана как целостной системы¹. Одной из частных проблем является сравнительное изучение принципов построения композиции литературного и живописного произведения. В настоящей статье рассматривается один из аспектов соответствия композиции поэтического текста дастана "Бижан и Манижа" из "Шах-наме" Фирдоуси и цикла живописных иллюстраций к нему на расписной вазе начала XIII в. из Freer Gallery of Art в Вашингтоне².

Дастан "Бижан и Манижа" представляет собой отчетливо выраженную рамочную конструкцию, которая начинается с рассказа о Фирдоуси и его возлюбленной, согласившейся по просьбе поэта передать ему одно из "древних сказаний". Основное повествование начинается с рассказа о приходе к царю Кей Хосрову посланцев, просящих помощи от напавших на их земли вепрей. Вызвавшийся сразиться с вепрями Бижан отправляется в путь в сопровождении Гургина — одного из витязей Кей Хосрова. После успешного поединка Бижана с вепрями, Гургин, завидуя его успеху, направляет Бижана к дочери Афрасиаба Маниже, которая находилась в это время поблизости от места сражения. Усыпленный влюбленной в него Манижой, Бижан оказывается в столице Турана. О появлении

Бижана в покоях дочери через ее привратника узнает Афрасиаб, который приказывает своему брату Гарсивазу пленить Бижана и привести к нему. Пиран мешает Афрасиабу расправиться с Бижаном, посоветовав царю заключить Бижана в колодезь. В это время Кей Хосров, узнав о случившемся, посылает Рустама с семью витязями под видом купцов на спасение Бижана. Рустам откидывает закрывающий колодезь огромный камень, вытаскивает Бижана и возвращается в Иран, разбив по пути догнавшее их войско Афрасиаба. Кей Хосров щедро одаривает благополучно прибывших витязей. После основного повествования опять упоминается возлюбленная Фирдоуси, что является концом рамочной конструкции дастана "Бижан и Манижа".

Анализ поэтического текста дастана "Бижан и Манижа" показал, что повествование строится при помощи ограниченного ряда называемых персонажей и атрибутов, заменяющих последовательное описание. В основе описания лежит знаковая характеристика пространства; в повествовании почти отсутствует описание не только пространства, в которое поэт помещает своих героев, но и в большинстве случаев конкретное описание самих героев. В том случае, когда какой-либо персонаж требует более подробного описания, поэт прибегает к помощи ряда сравнений, эпитетов и метафор, которые используются не для конкретного описания облика названного персонажа, а играют роль оценочной характеристики определенных его качеств, что создает обобщенный, идеальный образ эпического героя³. Передачу эпического действия через название ограниченного ряда персонажей и атрибутов можно охарактеризовать как изображение статического через динамическое. Сущность названного эпического приема состоит в том, что статичные, называемые персонажи и атрибуты предстают перед читателем только в действии, в динамике повествования⁴. Отсюда следует вывод: эпическое повествование в первую очередь связано с функциональностью всех изображенных элементов того или иного микропространства. Другими словами, каждый из представших в повествовании персонажей и атрибутов наделен определенной функцией, назначением которой является характеристика изображаемого пространства и происходящего действия.

В 1912 г. Ф. Р. Мартином было опубликовано изображение

расписной вазы начала XIII в. из Freez Gallery of Art в Вашингтоне с двенадцатью сценами, разбитыми на три яруса по четыре сцены в каждой⁵. В 1939 г. М.М.Дьяконову удалось отождествить двенадцать сцен, явно носящих повествовательный характер, с дастаном "Бижан и Манижа" из "Шах-наме" Фирдоуси⁶. Несколько позднее трактовка М.М.Дьяконова была прокорректирована Г.Д.Гест, внесшей некоторые уточнения в идентификацию персонажей и осмысление живописных сцен в соответствие с текстом дастана⁷. Необходимо заметить, что анализ М.М.Дьяконова и Г.Д.Гест основывался на внешнем сходстве живописных сцен с микросюжетами дастана.

Сравнительный анализ поэтического текста и живописных иллюстраций к нему показал, что поэт и художник в своем творчестве исходили из ряда общих принципов построения отдельных сцен и всего повествования. Представляется, что передача литературного повествования осуществляется посредством функциональности каждого из изображенных персонажей и атрибутов, а также посредством построения сцен и эпизодов по принципу мотивировка — следствие, т.е. каждый предыдущий эпизод является мотивировкой появления последующего, а каждый последующий является, соответственно, следствием появления предыдущего эпизода. Так же как и поэт, художник использует набор только тех действующих лиц и атрибутов, которые определяют ход литературного и живописного повествований, при этом художником используются традиционные иконографические мотивы и атрибуты.

Эти наблюдения позволили рассмотреть содержание двенадцати живописных сцен в следующем порядке: 1а) Тронная сцена; 1б) Просьба просителей о защите от вепрей; 2а) Выезд Бижана с Гургиним и их охота; 2б) Битва Бижана с вепрями; 3а) Рассказ Гургина Бижану о Маниже; 3б) Встреча Бижана с кормилицей Манижи; 4а) Встреча Бижана с Манижой; 4б) Привратник узнает о присутствии Бижана и сообщает об этом Афрасиабу; 5) Отправление Афрасиабом Гарсиваза ко дворцу Манижи; 6) Пленение Бижана; 7) Спасение Пираном Бижана и увод Бижана к колодезю; 8) Бижан в колодезю; 9) Отправление Рустама; 10) Манижа в лагере Рустама; 11) Изображение Рахша; 12) Спасение Рустамом Бижана.

Проведенный сравнительный анализ поэтического и изо-

бразительного текста свидетельствует об их несомненной близости в принципах построения отдельных сцен и всего повествования⁸. Это наблюдение, сделанное на основе конкретного сопоставления двух памятников, приводит к логическому заключению, что живописные сцены восходят непосредственно к самому тексту "Шах-наме". Насколько реально может быть это предположение, думается, вытекает из следующих соображений.

Е.Э.Бертельс указал на одну из характерных черт использованных при составлении критического текста "Шах-наме" рукописей⁹. Все они, согласно повествовательной структуре текста, имеют целый ряд подзаголовков, обозначающих различные сюжетные изменения. Исходя из того, что подзаголовки имеются во всех без исключения рукописях (в старейшей лондонской рукописи их значительно меньше) и указывают они в основном на сходные моменты литературного повествования, можно предположить, что внесение подзаголовков имеет постоянную и выработанную традицию. Перечень разночтений в дастане "Бижан и Манча" критического текста "Шах-наме" также представляет ряд подзаголовков, которые, несмотря на редко встречающееся несоответствие их друг другу, вместе представляют, с одной стороны, яркую картину структуры повествовательного текста, а с другой стороны, в точности соответствуют установленным условным обозначениям живописных сцен.

Для наглядности последующих соображений приведем сравнительную схему подзаголовков и условных обозначений живописных сцен¹⁰.

	Подзаголовки	Условные обозначения живописных сцен
1а	Дастан о Бижане и Маниже (I) Начало дастана (Л, IV, VI)	Тронная сцена
1б	Приход армян ко дворцу Кей Хосрова и их просьба защитить от вепрей (К)	Просьба просителей о защите от вепрей
2а	Выезд Бижана и Гургина на бой с вепрями (К, VI)	Выезд Бижана и Гургина и их охота

26	Битва Бижана с вепрями (I) Битва Бижана с вепрями и подробности битвы (IU)	Битва Бижана с вепря- ми
3a	Подзаголовок нет	Рассказ Гургина Би- жану о Маниже
3б	Манижа видит Бижана и посылает к нему кормилицу (K) Отправление Манижой кормилицы к Бижану (VI) Манижа влюбляется в Бижана и посылает кормилицу (к нему) (IU) Послание Манижи к Бижану (I)	Встреча Бижана с кор- милицей Манижи
4a	Достижение (цели) Бижаном и дочерью Афрасиаба Манижой (IU)	Встреча Бижана с Манижой
4б	Осведомление Афрасиаба о про- стутке Бижана и Манижи (L) Осведомление Афрасиаба о простутке Манижи (IU)	Привратник узнает о присутствии Бижана и сообщает об этом Афрасиабу
5	Подзаголовок нет	Отправление Афрасиа- бом Гарсиваза ко дворцу Манижи
6	Гарсиваз приводит связанного Бижана к Афрасиабу (IU) Гарсиваз приводит Бижана к Афрасиабу (VI)	Пленение Бижана
7	Пиран видит Бижана у подножия виселицы, просьба (за Бижана) и заключение (Бижана) в колодец (K) Просьба Пирана за Бижана перед Афрасиабом (VI)	Спасение Пираном Би- жана и увод Бижана к колодцу
8	Подзаголовок нет	Бижан в колодце
9	Отправление Рустама в Туран на торговлю (I) Отправление Рустама (сына) Заля в Туркестан под видом	Отправление Рустама

	купца (L) Отправление Рустама в Туран под видом купца (I) Отправление Рустама в Туран на поиски Бижана под видом купца (VI) Отправление Рустама в Туран под видом купца (IU)	
10	Приход Манижи к Рустаму и ее рассказ о положении (ее и Бижа- на) (IU) Манижа узнает (о прибытии) иран- ского купца (VI) Сообщение Манижи Бижану о при- бытии Рустама (IU)	Манижа в лагере Ру- стама
11	Подзаголовок нет	Изображение Рахша
12	Поездка Рустама к колодцу и освобождение Бижана (K) Освобождение Рустамом Бижана из колодца (I, IU) Прибытие Рустама к колодцу Бижана (VI)	Спасение Рустамом Бижана

Исследование миниатюр к христианским рукописям и их сравнение с текстом привело К.Вайцмана к заключению, что, во-первых, миниатюры не могут быть рассмотрены вне литературного текста и, во-вторых, художественный анализ миниатюр может дать более ясное представление о том, как понималось содержание текста в разные исторические периоды, чем текстологический анализ самого текста. Объясняется это тем, что изменения иконографии и стиля изобразительного искусства, в отличие от изменений палеографии и разночтений текста, дают более полное представление о различных формах проявления культуры в исследуемый период II.

В отличие от подзаголовков в рукописях "Шах-наме", живописные сцены к дастану "Бижан и Манижа" представляют более четкую картину того, как воспринимался текст "Шах-наме", а также того, чем были вызваны те или иные компози-

ционные построения не только живописных сцен, но и самого поэтического текста. Однако приведенная сравнительная схема подзаголовков пяти рукописей XIII-XV вв. и условных обозначений живописных сцен показывает, что несмотря на отсутствие в одних рукописях тех подзаголовков, которые присутствуют в других, в целом создается впечатление подробно переданной в подзаголовках сюжетной структуры дастана "Бижан и Манижа", которая в свою очередь, полностью отражена в живописных сценах. Иными словами, сравнительная схема показывает, что место расположения подзаголовков и их названия вызваны не простым желанием переписчика выделить тот или иной отрывок текста, а представляют строгий, закреплённый традицией обычай, который наглядно продемонстрирован в живописных сценах. Это предположение в данном случае обретает большую убедительность, поскольку оно подкрепляется проведенным сравнительным анализом поэтического и изобразительного текста.

В таком случае, исходя из проведенного сравнительного анализа поэтического и изобразительного текста, а также из соответствия условных обозначений живописных сцен подзаголовкам в рукописях "Шах-наме", представляется возможным прийти к следующим выводам:

1) Живописные сцены восходят непосредственно к самому тексту "Шах-наме" и к имеющимся в нем подзаголовкам¹².

2) Согласно проведенному сравнительному анализу поэтического и изобразительного текста было уточнено содержание некоторых живописных сцен, в интерпретации которых затруднялись М.М.Дьяконов и Г.Д.Гест (Прежде всего имеются в виду следующие сцены: 1а) Тронная сцена; 1б) Просьба просителей о защите от вепрей; 2а) Выезд Бижана с Гургиним и их охота; 2б) Битва Бижана с вепрями; 3а) Рассказ Гургина Бижану о Маниже; 3б) Встреча Бижана с кормилицей Манижи; 4б) привратник узнает о присутствии Бижана и сообщает об этом Афрасиабу). Исходя из соответствия условных обозначений живописных сцен подзаголовкам в рукописях "Шах-наме" (кроме эпизода "Рассказ Гургина Бижану о Маниже", который, однако, отмечен как самостоятельный в тексте дастана), следует признать правильность установленной идентификации.

3) Каждая из двенадцати живописных сцен заключена в

рамку, которая отделяет ее от соседних и представляет законченную композиционную схему иллюстрации соответствующего отрывка текста. Отмеченная традиционность иконографии мотивов и атрибутов говорит о том, что художник, расписавший вазу, пользовался не разрозненным набором изобразительных мотивов, а уже имеющимися иллюстрациями к дастану "Бижан и Манижа". Единственным источником, повторяющим в той степени, насколько это было показано, сюжетную структуру дастана и подзаголовки, могли быть миниатюры непосредственно в рукописи "Шах-наме"¹³.

Подытоживая сказанное, представляется, что прототипом живописных сцен к дастану "Бижан и Манижа" на исследованной расписной вазе могли быть только миниатюры непосредственно в рукописи "Шах-наме", имеющей также и ряд подзаголовков¹⁴.

¹ Необходимо отметить, что плодотворность подобных поисков осознавалась еще первыми исследователями миниатюры Ирана, например, Т.У.Арнольдом (см.: T.W.Arnold, *Painting in Islam*, Oxford, 1928; Idem, *The Influence of Poetry and Theology on Painting*, - SPA, vol. 3, p. 1904-1910).

Последние работы показывают возросший интерес исследователей к подобным поискам (см. особенно: A.S.Melikian-Ghivani, *Le roman de Varqe et Golšâh. Essai sur les rapports de l'esthétique littéraire et de l'esthétique plastique dans l'Iran pre-mongole suivi de la traduction du poème*, - AA, t. 22, 1970).

² Основные положения соответствия композиции двух памятников изложены автором ранее (см.: Ш.М.Шукуров, К характеристике изобразительного языка искусства сельджукидского Ирана, - "Советское искусствознание. 74", М., 1975 (в печати).

³ Об оценочном характере изобразительных средств повествовательного фольклора и эпоса см.: С.Ю.Неклюдов, Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве, - "Ранние формы искусства", М., 1972, стр. 206-210.

⁴ Об изображении статичных элементов через действие, динамику повествования, как характерной черте эпического повествования см.: Там же, стр. 202-203.

⁵ F.R.Martin, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey*, vol. 1, London, 1912, p. 3.

⁶ М.М.Дьяконов, Фаянсовый сосуд с иллюстрациями к "Шах-наме", - "Труды Отдела Востока Государственного Эрмитажа", т. I, 1939.

⁷ G.D.Guest, *Notes on the Miniatures on a Thirteenth Century Beaker*, - "Ars islamica", vol. 10, 1943.

⁸ Более подробно об этом см.: Ш.М.Шукуров, Ук.соч.

⁹ Е.Э.Бертельс, Предисловие, - Фирдоуси, Шах-наме. Критический текст, т. I, М., 1960, стр. 14.

¹⁰ Группировка подзаголовков проведена относительно соответствующего им содержания живописных сцен. В скобках после каждого подзаголовка дано условное обозначение рукописи, в которой имеется данный подзаголовок, в соответствии с принятыми при составлении критического текста "Шах-наме" (Там же, стр. 12-13; Р.М.Алиев, Предисловие, - Фирдоуси, Шах-наме. Критический текст, т. 4, М., 1965, стр. 5). Л (лондонская) - Лондон, Британский музей, ADD 21, 103 (675/1276-1277); I - Ленинград, Публичная библиотека, Дотп 316-317 (733/1333); IV - Ленинградское отделение Института востоковедения АН СССР, С 1654 (849/1445); VI - Ленинградское отделение Института востоковедения АН СССР, С 822 (середина XV в.); К (каирская) - Каир, библиотека Дар ал-Кутуб, С 40 (796/1394).

¹¹ См.: K.Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, 1947, особенно главу "The Relation between Text Criticism and Picture Criticism".

Следует также отметить, что основываясь только на анализе литературного текста, не всегда можно вынести правильное решение о содержании живописного произведения. В этом смысле показателен анализ картины итальянского художника ХУ в. Ф.Маффеи, проведенный Э.Панофским: считаемая ранее изображением Саломеи с головой Иоанна Крестителя, картина на самом деле оказалась изображением Юдифи с головой Олоферна.

На это указывают изобразительные аналогии и ряд атрибутов, которые не могли принадлежать Саломее, но надежно ассоциировались с образом Юдифи (см.: E.Panofsky, *Studies in Iconology*, New-York, 1939, p. 12-13).

¹² Дополнительный аргумент в пользу этого вывода дает сцена "Пленение Бижана". Бижан здесь, как считает Г.Д.Гест (G.D.Guest, *Op.cit.*), изображен два раза: в тот момент, когда он рвет на себе волосы, скорбя о своей участи, и в тот момент, когда он держит дверь в руках, собираясь защищаться. Г.Д.Гест считает, что полустихие

در خانه بگرفت و برگرفت نام

означает, что Бижан "взял дверь и назвал свое имя". Правда, она указывает, что выражение *در خانه گرفتن* может означать "преграждение пути", "занятие места в дверях". Надо сказать, что это выражение в данном полустихии должно восприниматься только в последнем значении. Можно было бы согласиться с М.М.Дьяконовым, считающим (М.М.Дьяконов, Ук.соч.), что Бижан изображен забитым в колодки, но в следующей сцене он изображен только со связанными руками. Можно предположить, что художник был неточен в передаче смысла поэмы. Эта неточность могла проистекать из того, что он либо основывался на устном пересказе поэмы, либо не был иранцем и настоящий смысл данного полустихия остался для него не совсем ясным.

¹³ вполне вероятно, что художник скопировал живописные сцены с аналогичной расписной вазы, но в таком случае прототипом их был иной источник-миниатюры непосредственно в рукописи "Шах-наме".

¹⁴ В связи с этим предположением следует отметить мнение Дж.К.Кюнджи о широком распространении в Парфии цикла легенд о Гударзе, Гиве и Бижане, деятельность которых связывалась с именем Кей Хосрова (см.: J.C.Souzajee, *Studies in Shah-nameh, Bombay, s.a.*, особенно главу "The Round Table of King Kai Khusrau"). Известно также, что в мусульманское время в Иране и особенно в философии Сохрварди заметное место отводилось трактовке деяний Кей Хосрова (см.: H.Corbin, *En islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques*, t. 2, Paris, 1971). Исходя из сказанного, можно предположить существование рукописей "Шах-наме"

с подробно иллюстрированными дастанами, касающимися царствования Кей Хосрова, равно как и существования отдельных подробно проиллюстрированных дастанов.

Н.М.Ямпольская

О ПРОИСХОЖДЕНИИ СРЕДНЕАЗИАТСКИХ МЕТАЛЛИЧЕСКИХ ПОДСТАВОК ПОД СВЕТИЛЬНИКИ

Среди археологических памятников средневековой Средней Азии в последнее время опубликован ряд металлических подставок под светильники.

Подставки под светильники такого типа, с треногой — основной, высоким стержнем и навершием в виде подносика или чашечки, были обнаружены в Южном Казахстане — в Таразе (ныне город Жамбул) (табл. XII, I) ¹, на городищах Сайрам и Талгар ²; в центре Среднеазиатского междуречья — в Самарканде ³; в Ахсыкете (Ферганская долина) (табл. XII, 3) ⁴; в Южном Туркменистане — в Данденкание (табл. XII, 2) ⁵; близ города Яссы-тепе ⁶ и в Тахта-Базарском районе ⁷, на городище Шехр-Ислам ⁸. Все эти подставки под светильники датируются X—XIV вв.

Вопрос о происхождении этих предметов специально рассматривался Т.Н.Сениговой ⁹ и, насколько мне известно, был поставлен ею впервые в нашей литературе.

Описывая подставки под светильники такого типа из Тараза (автор называет их светильниками), Т.Н.Сенигова возводит их к культовым курительницам или светильникам сакских племен V—VI вв. до н.э. (табл. XIII, 5-6).

Т.Н.Сенигова пишет: "Нетрудно заметить, что прототипом этих светильников являются рассмотренные выше сакские бронзовые светильники с архитектурными ножками и плоскими блюдобразными завершениями" ¹⁰. Сакские курительницы, упоминаемые Т.Н.Сениговой, бытовали в довольно ограниченном

районе и, уже поэтому, вряд ли могли послужить прототипом для интересующих нас подставок под светильники, широко распространенных по всему Ближнему и Среднему Востоку ¹¹. К тому же их сходство весьма относительно.

Рассматриваемые нами подставки под светильники состоялись из нескольких частей:

1. Основание полусферической формы с горизонтальным фестончатым краем на трех ножках в виде звериных лап с втулкой для стержня.

2. Высокий составной стержень, различной высоты и формы (круглой и многогранной), состоящий иногда из чередующихся балясин и цилиндрических трубочек. В нижних частях составного стержня иногда припаивались фигурные ручки для переноски.

3. Плоское круглое блюдо — подносик, различного диаметра, которое венчало составной стержень.

4. Один или несколько светильников-резервуаров, устанавливаемых на блюде.

Сакские курильницы или светильники УП-УІ вв. до н.э., описываемые Т.Н.Сениговой, представляют собой монолитную конструкцию. Они более приземисты и лишены трехногих оснований. Их подносики, украшенные припаянными фигурками людей и животных, служили для сжигания благовоний, а их конусовидные широкие тулова существенно отличаются от тонких вытянутых стержней подставок под светильники. Да и назначение сакских курильниц культовое, а не бытовое.

Сравнение двух типов предметов говорит о различии их конструкции, формы и назначения.

Рассматриваемые нами подставки под светильники явно ведут свое происхождение из другого источника.

Думается, что такими источниками являются античные канделябры или подставки под светильники. Таковы, например, этрусские канделябры (У в. до н.э.) (табл. ХШ, 1) ¹², греческие и римские канделябры (табл. ХШ, 2-4) ¹³, а также подставки под светильники из Помпей ¹⁴ и Геркуланума ¹⁵.

Находки их известны и в скифских курганах Северного Причерноморья. ¹⁶

Форма и конструкция античных канделябров или подста-

вок под светильники, в отличие от сакских курильниц, близки интересующим нас подставкам под светильники.

Так, для канделябров или подставок под светильники при всем отличии их декоративного оформления характерны трехногие основания, заканчивающиеся часто фигурными изображениями лап животных, высокие составные стержни, обычно включающие балясины, и навершие в виде чаши-вазы, блюда или тарелки.

Сходство формы и конструкции дополняется еще и сходством назначения.

Казалось бы, что большой территориальный и хронологический разрыв между античными канделябрами или подставками под светильники и среднеазиатскими подставками под светильники X-XIV вв. затрудняет утверждение о связи между ними. Однако мы вправе предполагать, что в ходе дальнейших исследований удастся выявить недостающие звенья, которые позволят говорить о непрерывной традиции изготовления этих предметов.

О том, что подставки под светильники такого типа бытовали в домусульманское время в Средней Азии, свидетельствует находка в древнем Пенджикенте части составного стержня и резервуара ¹⁷.

Сохранившаяся часть стержня (высотой 32 см) включает три бронзовые балясины и две железные цилиндрические трубочки, резервуар имеет форму полусферической мелкой чаши (диаметром 13 см) с широким двухсантиметровым бортом, отогнутым вертикально вниз.

Точно датировать эту находку, к сожалению, невозможно, так как она происходит из завала помещения. Но, скорее всего, эту находку следует датировать не позднее УШ в., то есть времени гибели древнего Пенджикента.

Безусловно к УІІ - началу УШ в. можно отнести изображение подставки под светильники такого типа, обнаруженное в стеновых росписях древнего Пенджикента ¹⁸.

Когда эти предметы появились в Средней Азии — пока не ясно. Имеющиеся сейчас материалы не дают основания утверждать, что подставки под светильники такого типа использовались здесь в античное время. Однако, как мы видели, накануне арабского завоевания они здесь засвидетельствованы.

Возможно, что их появление в Средней Азии объясняется связями с Ираном и Византией, которые, как известно, были достаточно тесными¹⁹.

Данные, которыми мы располагаем, позволяют говорить о бытовании, а возможно и изготовлении подставок под светильники такого типа в домусульманском Иране, где одна из них была найдена на позднеасанидском городище Касри-Абу-Наср (Южный Иран)²⁰. Подставки под светильники такого типа известны в тесно связанных с Ираном районах современного Азербайджана²¹.

Что касается Византии (включая коптский Египет), то здесь непрерывная традиция изготовления этих предметов с античного времени прослеживается достаточно определенно (речь идет о византийских канделябрах и подставках под светильники)²². Вспомним, что уже Д.Баррет выводил мусульманские подставки под светильники такого типа из коптских²³.

Рассмотренные выше данные позволяют, как мне кажется, утверждать, что среднеазиатские подставки под светильники восходят не к узко локальным сакским курильницам Семиречья, а к памятникам античного мира. Следует заметить, что последние, в свою очередь, связываются, вероятно, с еще более ранними памятниками древнего Востока. Во всяком случае урартские подставки под светильники такого типа найдены на Топрах-кале²⁴ и в Тейшебаини (холм Кармир-Блур в Ереване)²⁵.

Интересно отметить, что к памятникам античного мира (возможно, через посредство Византии) восходят также западно-европейские канделябры X-XIV вв., попавшие и в Россию²⁶.

¹ Т.Н.Сенигова, Осветительные приборы Тараза и их связь с культом огня, - СА, 1968, № 1, стр. 210-211; Ее же, Новые находки в Семиречье, - "По следам древних культур Казахстана", Алма-Ата, 1970, стр. 287-288.

² Ее же, Осветительные приборы Тараза..., стр. 212, прим. 26, стр. 213, прим. 27.

³ Международная выставка памятников иранского искусства и археологии. Ленинград. 1935. Каталог, вып. I, Л., 1935, стр. 364, № 12, 13, 14, стр. 365, № 9, 15, стр. 368, № 15, стр. 369, № 17.

⁴ А.И.Смирнов, Находки в Средней Азии, - ДИ, 1963, № 5, стр. 37, 38, рис.; Н.М.Ямпольская, Металлические подставки под светильники из коллекции А.И.Смирнова в собрании ГМИИВ, - СГМИИВ, вып. 5, 1972, стр. 100-104.

⁵ С.А.Ершов, Данденкан (археологическая разведка у Таш-Рабата в 1942 г.), - КСИИМК, вып. 15, 1947, стр. 136; Е.Атагарриев, Немеркнущая красота, - ПТ, 1966, № 2, стр. 26; Г.А.Пугаченкова, Искусство Туркменистана, М., 1967, стр. 144, илл. 120.

⁶ Х.Юсупов, Серахские клады, - ПТ, 1971, № 1 (11), стр. 31.

⁷ А.Ходжагельдиев, Старинные изделия из бронзы, - ПТ, 1972, № 1 (13), стр. 21-22.

⁸ Е.Атагарриев, Материальная культура Шехр-Ислама, Ашхабад, 1973, стр. 64-66.

⁹ Т.Н.Сенигова, Осветительные приборы Тараза...

¹⁰ Там же, стр. 211. Повторение этого утверждения см.: Ее же, Средневековый Тараз, Алма-Ата, 1972, стр. 163.

¹¹ См.: G. Wiet, *Catalogue général du Musée arabe du Caire. Objets en cuivre*, Le Caire, 1932; Международная выставка памятников иранского искусства и археологии..., стр. 364-366, 368, 369, 474, 475, 477, 478, 483, 492; И.А.Орбели, Бани и скоморох XII в., - "Памятники эпохи Руставели", Л., 1938, стр. 166; SPA, vol. 6, pl. 1283, a, d, pl. 1284, a, b, c; D. Barrett, *Islamic Metalwork in the British Museum, London*, 1949, pl. 4, a; *Persian Art. April 9 - May 17. 1959. Ann Arbor*, 1959, p. 28-29, 51, No. 35, 42; *Attività archeologica italiana in Asia. Mostra dei risultati delle missioni in Pakistan e in Afganistan. 1956-1959, Torino-Roma*, 1960, p. 69, tav. 32, n. 254; В.С.Мандровская, Культура и искусство Ближнего и Среднего Востока IV тыс. до н.э. - VIII в. н.э. и Византии IV-XV вв. Путеводитель по выставке, Л., 1960, стр. 148. См. изображение подставки под светильник такого же типа на ми-

ниатре XIII в.: F.R.Martin, *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey*, vol. 2, London, 1912, pl. 13.

12 W.Lamb, *Greek and Roman Bronzes*, London, 1929, pl. 83, a, b; Культура и искусство Этрурии. Каталог выставки, Л., 1972, стр. 28, № 55.

13 W.Lamb, *Op.cit.*, pl. 84, a, b, c, d.

14 A.Mau, *Pompeji in Leben und Kunst*, Leipzig, 1908, S. 396, Abb. 218.

15 H.Poux Ainé, *Herculanum et Pompei. Recueil général des peintures, bronzes, mosaïques etc.*, t. 8, Paris, 1840, pl. 2.

16 См., например: М.И.Артамонов, Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа, Прага-Ленинград, 1966, стр.35, табл.87 (канделябр V в. до н.э., найденный в одном из курганов Керченского полуострова).

17 А.М.Беленицкий, О работе Пенджикентского отряда Таджикской археологической экспедиции в 1959 г., - "Труды Института истории АН Таджикской ССР", т.31, 1961, стр. 89-90.

18 Живопись древнего Пенджикента, М., 1954, табл. 30 (объект 3, помещение 7).

19 Б.Я.Славинский, О международных связях Средней Азии в V-середине VIII в., - "Проблемы востоковедения", 1960, № 5, стр. 108-118.

20 J.M.Upton, *The Persian Expedition. 1933-1934*, - "Bulletin of the Metropolitan Museum of Art", 1934, p. 22, fig. 36.

21 К.В.Тревер, Бронзовая ножка канделябра из Нахчавана, - "Известия российской академии истории материальной культуры", т.1, 1921, стр.261-264, табл.26 (автор датирует этот предмет временем не позднее начала II в. н.э.); Г.И.Ионе, Мингечаурские кувшинные погребения, - КСИИМК, вып. 60, 1955, стр.59, рис. 23, 5.

22 В.С.Шандровская, Ук.соч., стр. 148.

23 D.Barrett, *Op.cit.*, p. XIV.

24 H.Hoffmann, *Der urartäische Kandelaber in Hamburg und seine Keilinschriften*, - "Zeitschrift der Deutschen morgenländischen Gesellschaft", Bd. 111, 1962, S.283-287.

25 Б.Б.Пиотровский, Кармир-Блур, Л., 1970, илл. 72.

26 В.П.Даркевич, Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X-XIV вв.), М., 1966.

Н. К. Карпова

ИНДИЙСКАЯ МИНИАТЮРА В СОБРАНИИ ГМИИВ

Коллекция индийской миниатюры в собрании ГМИИВ в основном сложилась в 1918-1920-х гг. В нее вошли миниатюры, поступившие через ОДМОНС из собрания К. С. Некрасова, и миниатюры, поступившие из ГИМ (из собрания И. И. Сукина). С тех пор коллекция индийской миниатюры непрерывно пополняется как путем приобретения, так и путем передачи из других организаций и частных собраний.

Коллекция насчитывает в настоящее время 147 миниатюр на 133 листах. Миниатюры коллекции датируются временем с конца XVI по XIX в. Они в основном принадлежат к могольской школе (114 миниатюр на 102 листах), а также к раджастанской (11), Пахари (3) и деканской (1). Особую группу составляют миниатюры на слоновой кости (9). За единичными исключениями миниатюры не имеют каких-либо надписей или пометок, помогающих установить время и место их исполнения.

До настоящего времени коллекция в целом не была предметом специального изучения, хотя отдельные миниатюры или группы их привлекали в разное время внимание исследователей. Упоминания или описания их встречались в основном в сводных работах. Исключение составляет вышедшая в 1960 г. работа С. И. Тюльева, содержащая исчерпывающую публикацию миниатюр к "Бабур-наме" ¹. Благодаря всем этим работам в научный обиход был введен ряд ценных памятников, которые принесли известность коллекции. В 1969 г. автором были

опубликованы некоторые предварительные данные об изучении коллекции ². Но эти работы не отражают всего богатства коллекции, и настоящий каталог является ее первой научной систематизацией ³. Следует подчеркнуть, что в нем не исчерпаны все возможности для установления места и времени исполнения миниатюр. Дальнейшая работа в этом направлении несомненно позволит внести необходимые уточнения. Большая часть миниатюр остается неопубликованной и это пока затрудняет изучение коллекции для специалистов.

Могольская школа индийской миниатюры довольно хорошо изучена благодаря работам Ф. Р. Мартина ⁴, П. Брауна ⁵, Л. Биньона ⁶, Э. Кюнеля ⁷, Р. Гёца ⁸, Э. Блоше ⁹, И. Шукина ¹⁰, Дж. В. С. Уилкинсона ¹¹, Т. У. Арнольда ¹², Б. Грея ¹³, Р. Кришнадасы ¹⁴, С. И. Тюльева ¹⁵, Т. В. Грек ¹⁶. К настоящему времени собран значительный фактический материал, что позволило Т. В. Греку выявить особенности могольской школы на различных этапах ее развития с точностью до одного-двух десятилетий. Можно определить взаимосвязь могольской школы не только с другими школами индийской миниатюры, но и с миниатюрой Ирана и Средней Азии.

История могольской школы начинается примерно с середины XVI в., когда Хумаюн (правил 1508-1556) привез с собой в Дели двух иранских художников: Мир Сейида Али из Тебриза и Абд ас-Самада из Шираза. Это были всесторонне образованные люди, обучавшие могольских принцев рисованию и живописи ¹⁷. Абд ас-Самад при Хумаюне, а затем при Акбаре (правил 1542-1605) стоял во главе императорской библиотеки, насчитывавшей около 24.000 рукописей, многие из которых были специально переписаны и иллюстрированы по указанию самого Акбара. Акбар проявлял особый интерес к искусству, и при нем была создана большая придворная мастерская, работой которой руководили Мир Сейид Али и Абд ас-Самад ¹⁸. Сюда приглашались художники со всех концов Индии, и именно они придали с самого начала могольской школе национальное своеобразие ¹⁹.

Одним из первых значительных произведений могольской школы, исполненным в придворной мастерской и законченным, по-видимому, к 1582 г., являются миниатюры к "Хамза-наме" ²⁰. Предполагают, что всего в течение 15 лет было

исполнено около 1400 миниатюр на ткани, из которых сохранилась в настоящее время лишь десятая часть ²¹. Миниатюры к "Хамза-наме" по размеру превосходят все известные (их средний размер 67,5x50 см), и Б.Грей высказывает не лишнее интереса предположение, что это является своего рода отголоском монгольского обычая вешать живописные произведения в шатрах, а исполнение живописи на ткани идет от тибетских свитков ²².

На примере миниатюр к "Хамза-наме" можно достаточно ясно выявить особенности стиля ранней могольской школы ²³. Лишь самые ранние из них носят следы влияния иранской миниатюры (относительная простота композиции, тяготеющей к симметрии, статичность поз). В целом же для них характерно совершенно иное видение мира, что нашло выражение в более реальном отображении действительности. Рисунок в них, именно из-за большого размера, был грубее. Впоследствии этот недостаток стал восполняться богатством, тщательно разработанным орнаментом в деталях архитектуры и одежды. Стали применяться светотень, что смягчало контуры, и более теплая цветовая гамма.

На том основании, что в придворной мастерской работали иранские художники, и что ранняя могольская школа еще очень тесно связана с иранской миниатюрой, некоторые исследователи стали называть могольскую школу "индо-персидской", но уже Ф.Р.Мартин справедливо возражал против этого названия ²⁴, считая, что влияние иранской миниатюры на могольскую школу было незначительным и очень скоро сложился ее собственный стиль. Точку зрения Ф.Р.Мартина поддерживали многие исследователи, в том числе, П.Браун ²⁵, Б.П.Денике ²⁶, С.И.Тюляев ²⁷ и другие, которые отмечали, что такое название не раскрывает национального своеобразия могольской школы.

При рассмотрении истории могольской школы следует учитывать и еще одно немаловажное обстоятельство, а именно, влияние европейского искусства. Еще в 1573 г. к Акбару прибыло португальское посольство, но тогда Акбар был занят военными делами. В 1578 г., когда португальское посольство прибыло к Акбару вторично, он уже имел возможность близко познакомиться с произведениями европейского искусства.

Тогда же при могольском дворе появляется целый ряд миссионеров. Известен интерес Акбара к вопросам религии, в том числе христианской, отсюда его интерес к произведениям европейского искусства на христианские сюжеты и появление этих сюжетов в могольской школе ²⁸. В Индию проникает много произведений европейского искусства, в том числе гравюры и иллюстрированные книги; индийские художники часто копировали эти произведения, заимствовали из них отдельные технические приемы, и в могольской школе можно найти следы влияния европейского искусства ²⁹. Но влияние европейского искусства не привело к изменению основ могольской школы, если не считать отдельных подражаний. В ее сложении решающую роль сыграли местные индийские традиции и тот факт, что в придворной мастерской работало много местных индийских художников, с самого начала обусловил ее национальное своеобразие.

Могольская школа большое внимание уделяет историческим событиям, человеку, часто конкретной личности. Иллюстрируются научные сочинения, мемуары, например "Бабур-наме", "Акбар-наме", эпос, например "Махабхарата", "Рамаяна".

Произведением сложившейся могольской школы эпохи Акбара являются миниатюры к "Бабур-наме" (кат. № I-57). Они давно уже привлекали внимание исследователей. Первая публикация отдельных миниатюр вышла в 1908 г. ³⁰. В 1938 и в 1958 гг. появились статьи С.И.Тюляева ³¹, в 1960 г. — статья С.Б.Певзнера ³². В 1960 г. вышла работа С.И.Тюляева, содержащая исчерпывающую публикацию миниатюр ³³.

Захируддин Мукаммед Бабур (род. 1483, правил в Индии 1525-1530) был потомком Чингисхана и Тимура, "изгнанным из Средней Азии узбеками, пришедшими из Сибири" ³⁴. Завоевав афганские земли, Бабур в 1526 г. при Панипате нанес поражение делийскому султану Ибрагиму Лоди. Еще одна победа в 1527 г. при Сикри окончательно закрепила власть Бабура в Северной Индии.

Бабур был выдающимся человеком своего времени — государственным деятелем, поэтом, музыкантом и знатоком искусства. В течение всей своей бурной, насыщенной разнообразными событиями жизни, Бабур вел дневник на родном чатайском языке, который впоследствии был переведен на

персидский, принятый при могольском дворе (перевод выполнен в 1589 г. Абд ур-Рахим Хан, именованный Хан Хананом - "Хан над ханами")³⁵. Дневник Бабура, "Бабур-наме", является важнейшим источником по Могольской Индии до эпохи Акбара. При Акбаре несколько рукописей "Бабур-наме" было иллюстрировано. В настоящее время известно всего лишь две иллюстрированные рукописи "Бабур-наме": одна - в Британском музее в Лондоне³⁶, вторая - в Национальном музее в Дели³⁷. Миниатюры Британского музея не имеют даты, но Б.Грей датирует их около 1590 г.³⁸, а на одной из миниатюр Национального музея имеется дата 1597 г. Отдельные листы с миниатюрами "Бабур-наме" известны в Музее Виктории и Альберта в Лондоне, в Лувре в Париже и в частных собраниях.

Что касается миниатюр к "Бабур-наме" в собрании ГМИНВ, то это также не иллюстрированная рукопись "Бабур-наме" как таковая, а лишь 57 отдельных листов с 69 миниатюрами. Миниатюры не имеют каких-либо надписей или пометок, помогающих установить их автора, место и время исполнения. Б.Грей высказывает не лишнее основание предположение, что они были исполнены в мастерской Абд ур-Рахим Хана³⁹. С.И.Тяляев датирует миниатюры последним десятилетием XVI в.⁴⁰ Б.Грей - даже еще точнее, около 1597 г.⁴¹

Многие общие черты объединяют миниатюры "Бабур-наме" в собрании ГМИНВ с миниатюрами Британского музея и миниатюрами Национального музея. Именно это говорит о том, что все они были выполнены примерно в одно время, может быть на протяжении одного десятилетия или даже пятилетия. Но миниатюры к "Бабур-наме" в собрании ГМИНВ скорее всего были исполнены раньше других, ибо они в гораздо большей степени еще обладают особенностями стиля ранней могольской школы.

События, описываемые в "Бабур-наме", охватывают период с июня 1494 г. по сентябрь 1529 г., но миниатюры к "Бабур-наме" в собрании ГМИНВ изображают их с лакунами.

Миниатюры очень точно следуют за текстом и изображают различные события: батальные сцены, сцены пиров и охоты, а также флору и фауну Индии. Миниатюра и текст еще очень

тесно связаны между собой и составляют единое целое. Композиция каждого листа тщательно продумана, так что вставки текста выглядят декоративными элементами.

При общем демокративном характере, плоскостности изображения, условности композиции, умело передано движение, большой выразительностью отличаются позы и жесты. Большое внимание уделяется композиции: уравновешенная, четкая, она разработана до мельчайших деталей. Особенно впечатляют изображения батальных сцен, где многофигурные композиции отмечены динамикой движения, ритмом цвета.

События разворачиваются в ширину и в глубину, что достигается построением композиции отдельными планами - поясами по вертикали, один над другим: то, что ближе к зрителю, находится внизу, а то, что дальше от него, - сверху. Таким образом, можно как бы заглянуть внутрь происходящего.

Главные персонажи всегда выделены и находятся в центре композиции, чаще всего это сам Бабур. В изображениях главных персонажей художник стремится к внешнему портретному сходству, что подтверждается сравнением их с миниатюрами Британского музея и с миниатюрами Национального музея, а также с известными портретами Бабура⁴². В изображении же остальных персонажей сохраняется условность.

Большую роль играет пейзаж, часто объединяющий отдельные планы. Из 69 миниатюр 40 посвящены "индийскому" периоду жизни Бабура и из них 28, то есть более половины, изображают флору и фауну Индии. Отмеченные большим мастерством, стремлением к точному сходству, эти миниатюры - одни из лучших. Цвет поистине великолепен: яркие, контрастные пятна, их строгий ритм.

Произведением сложившейся могольской школы является миниатюра "Борьба акробатов"⁴³ Бальчанда (кат. № 58), одного из ведущих художников эпохи Джахангира (правил 1605-1627)⁴⁴. В эту эпоху еще создавались отдельные миниатюры на сюжеты из персидской поэзии, хотя уже с эпохи Акбара они не пользовались большой популярностью. В миниатюре "Борьба акробатов" еще явно влияние иранской миниатюры, хотя в целом это произведение индийского художника, вырабатывавшего свой собственный стиль. Если влияние иранской

миниатюры проступает в композиции, тяготеющей к симметрии, в общем декоративном характере изображения, то одновременно проступает и стремление к реальному отображению действительности, к конкретности в изображениях главных персонажей. Иной чем в иранской миниатюре пейзаж, привлекает внимание роскошное ветвистое дерево с тщательно проработанной листвой⁴⁵. Линия по сравнению с иранской миниатюрой менее каллиграфична, но позы и жесты очень выразительны. Изображение в целом сохраняет плоскостность, но налицо уже и стремление к передаче объема и пространства и рисунком, и цветом: его мягкими переходами⁴⁶.

Значительное место в могольской школе принадлежит портрету, который становится ведущим жанром в первой четверти ХУП в.⁴⁷ и отличается большим своеобразием. Художник в основном стремится к внешнему портретному сходству, хотя иногда и пытается дать психологическую характеристику. Портрет очень традиционен: правитель восседает на троне или стоит в полный рост в парадной одежде, со всеми атрибутами власти. Лицо всегда изображено в профиль, фигура — трехчетвертном развороте. Сцена обычно происходит на открытой белой террасе, фон гладкий, серый или голубой. Таковы, например, портреты Акбара (кат. № 61, 62), Джехангира (кат. № 63), Великих Моголов (кат. 64, 65).

Интересны портреты, выполненные в технике "сияхи калам": черной тушью и особо тонкой кистью; все изображение как бы обрисовывалось одной плавной линией, тщательно выписывалось лишь лицо, на котором художник и сосредоточивал внимание. Иногда применялась подцветка для отдельных деталей. Такова, например, миниатюра "Дервиш с полугаем" (кат. № 69). По вопросу происхождения техники "сияхи калам" пока нет единого мнения, во всяком случае известно, что она была распространена и в Иране. Портреты выполненные в технике "сияхи калам" отличаются большим мастерством⁴⁸.

Еще одно интересное явление — групповые портреты, которые обычно изображают сцены дарбаров — дворцовых приемов: это многофигурные композиции с фигурой могольского императора в центре⁴⁹. Как правило, в изображениях большинства персонажей присутствует внешнее портретное сход-

ство. Это и не удивительно, так как придворные художники-дарбари должны были вести своеобразную хронику жизни могольского двора. Примером такого портрета может служить изображение сцены дарбара Аурангзеба (правил 1658—1707) (кар. № 99), портреты которого вообще редки.

Изображения женщин появляются еще в ХVI в., причем облик женщин всегда более условен, чем мужчин. В начале ХУП в. появляются собственно женские портреты. Они передают не столько индивидуальные черты, сколько идеализированный тип, отвечающий представлениям своего времени о красоте. Они изображают придворных красавиц и отличаются лиричностью, изысканной цветовой гаммой (кат. № 71, 73).

В первой половине ХУП в. в могольской школе появляются сцены религиозных диспутов, собеседований, чтений религиозных сочинений, изображения пророков, сцены посещения пророков, что в известной мере отражало общественную и религиозно-философскую мысль своего времени, в частности, распространение суфизма. Именно с суфизмом связано появление и распространение культа святых. "Суфии создали учение о том, что помимо умерших святых, являющихся посредниками между богом и людьми, на земле постоянно существует целая иерархия святых, неведомая для масс. Эти святые, живущие в бедности и независимости, обладают, однако, таким духовным могуществом, что их молитвами держится и оберегается от зол весь мир"⁵⁰. Довольно часты изображения пророка Хизра, обычно в виде старца в зеленой одежде. Часты и сцены посещения правителями пророков (кат. № 66).

С середины ХУП в. в могольской школе происходят значительные изменения. В эпоху Аурангзеба закрываются многие придворные мастерские и художники вынуждены искать других покровителей, они уходят ко дворам раджпутских правителей (в Раджастхан, Пенджаб) или в Декан. Могольская школа как единое целое перестает существовать; она сливается с другими школами индийской миниатюры.

В ХУШ в. она не создала ничего принципиально нового, хотя отдельные ее произведения ближе к началу ХУШ в. великолепны. Тематика могольской школы несколько меняется: в основном это дворцовые сцены, портреты придворных красавиц, сцены охоты. Образы людей заметно идеализируются;

пропорции фигур несколько удлиняются, что придает им определенную изысканность.

Традиция иллюстрирования рукописей существовала в Индии задолго до Моголов. Невозможно точно определить время возникновения индийской миниатюры, но наиболее ранние сохранившиеся ее произведения относятся к XI в. — это миниатюры на пальмовых листьях к джайнским и буддийским религиозным текстам. Они были исполнены в Гуджарате, Раджастанхане и Мальве и потому объединены названием западно-индийская школа, или гуджаратская (поскольку большинство их происходит из Гуджарата) или джайнская (поскольку большинство их сохранилось в джайнских религиозных текстах). Особенности стиля этой школы (тесная связь между миниатюрой и текстом, простота композиции, четкий рисунок, сильный локальный цвет, специфическая иконография в изображениях людей: угловатые, заостренные черты лица, данного в трехчетвертном развороте, сильно выступающий вперед удаленный от зрителя глаз) свидетельствуют о наличии значительной местной традиции. Очевидно западно-индийская школа наряду с другими послужила основой дальнейшего развития индийской миниатюры, в частности раджастанханской школы и миниатюры Пахари.

Раджастанханская школа с центрами в Биканере, Бунди, Бундельханде, Джайпуре, Джодхпуре, Кишангархе, Котахе, Мальве, Марваре, Меваре, охватывавшая Раджастанхан и Центральную Индию, возникла в середине XVI в.

Раджастанханская миниатюра привлекла внимание исследователей значительно позже, чем могольская. Лишь в 1950-х гг. появляются первые значительные исследования К.Дж.Кхандавалы⁵¹, М.Чандры⁵², У.Дж.Арчера⁵³, С.К.Ганголи⁵⁴, Г.Гёца⁵⁵, Э.Дикинсона⁵⁶, А.Кришны⁵⁷, П.Чандры⁵⁸, Р.Скелтона⁵⁹, продолженные в 1960-70-х гг. У.Дж.Арчером⁶⁰, Д.Барретом⁶¹, С.К.Уелчем⁶².

Раджастанханская школа ранее могольской, и хотя ее произведений, исполненных до 1600 г., сохранилось мало⁶³, они свидетельствуют о наличии развитой местной традиции.

Ярко выраженная декоративность, плоскостность, подчеркнутый контур, смелые цветовые сочетания — вот особенности стиля раджастанханской школы. Послужив в известной

степени основой развития могольской школы, она сама с 1600 г. начала испытывать ее влияние (появление дворцовых сцен, портретов), но в целом сохранила самобытность, особенно в изображении природы: всегда пышной, разнообразной, переданной то реалистически, то фантастически.

Раджастанханская школа была тесно связана с традициями настенных росписей и народного искусства (в частности, лубка). В каждом центре она отличалась особыми чертами.

Произведениями раджастанханской школы являются, в частности, три миниатюры на темы музыкальных мелодий (кат. № 103, 104, 110).

Миниатюры на темы музыкальных мелодий, или рага, которые любили описывать индийские поэты, — своеобразный жанр в индийской миниатюре. Еще в УП-IX вв. Нарада, автор известного трактата по музыке, классифицировал раги на мужские (рага-раги) и женские (рагини-рагини), причем существует 6 главных рага, каждая из которых имеет 6 рагинь, то есть существует всего 36 рага и рагинь.

Рага — это не песня, и число песен, которое может быть создано в данной раге, не ограничено. Это скорее определенная комбинация нот, составляющая основу песни. Исполнение каждой раги связано с временем года и суток.

Миниатюры к "Рагамала" (сборникам стихов, описывающих раги) писали художники всех школ индийской миниатюры, ибо музыка была неотъемлемой частью жизни каждого индийца. Согласно индийской традиции музыка появилась одновременно с богами и богинями, которые были ее первыми создателями и покровителями: Брахма, Вишну и Махадева очень любили музыку и сами были прекрасными музыкантами.

Каждая рага имеет собственную рупу, или физическую форму, в двух проявлениях: невидимом (звучковая форма или надамал рупа) и видимом (зрительная форма или деватамал рупа), поэтому каждой раге соответствует определенное изображение, либо соответствующий набор символов. Миниатюры на темы рага изображают либо самое рагу в персонифицированном виде, либо соответствующий набор символов⁶⁴.

Рагини Асавари изображает девушку, сидящую на берегу реки под сенью сандалового дерева. Ее возлюбленный заставляет себя ждать, многочисленные змеи, обвивая руки и ноги

девушки, утешают ее ⁶⁵ (кат. № II0). Рагини Билавал предстает перед нами в образе девушки, ожидающей своего возлюбленного. Сцена обычно происходит перед домом девушки, служанка держит зеркало, а девушка смотрит в него и надевает самые красивые украшения ⁶⁶ (кат. № I04). Прекрасная девушка, которая, наслаждаясь природой, играет на вине — это рагини Тоди. Ее окружают птицы, звери, пришедшие сюда на звуки музыки ⁶⁷ (кат. № I03).

Миниатюра Пахари (горная) с центрами в Басоли, Гулейре, Джамму, Кангре охватывала область Панджабских гор.

Первая публикация отдельных ее миниатюр содержалась в вышедшей в 1910 г. работе А.К.Кумарасвами ⁶⁸. В 1916 г. появилась вторая работа А.К.Кумарасвами, в которой была сделана попытка систематизации миниатюр ⁶⁹. До 1950-х гг. работы, посвященные миниатюре Пахари, носили скорее описательный характер ⁷⁰, в 1950–1970-х гг. вышли работы, в которых имеет место более глубокий подход к теме, стремление рассмотреть историю миниатюры Пахари в тесной связи с историей Индии, определить ее место в индийской миниатюре в целом ⁷¹. В 1960-е гг. появилась серия работ Б.Н.Госвами, которые заставили по-новому взглянуть на возникновение и развитие миниатюры Пахари ⁷².

Предположение, что возникновение ее связано с приходом художников могольской школы из Дели, в настоящее время становится все более и более сомнительным. В определенные моменты миниатюра Пахари испытывала влияние могольской школы, но оно не было решающим: своеобразие миниатюр Пахари, их высокие художественные достоинства предполагают наличие сильной, хотя пока и малоизвестной местной традиции. Изучение миниатюры Пахари затрудняется в значительной степени тем, что большое число ее произведений находится в частных собраниях потомков правителей княжеств.

В настоящее время возникновение миниатюры Пахари можно отнести к последней четверти XVII в. Кирпал Пал (правил 1673–1694) из княжества Басоли был первым правителем в области Панджабских гор, при котором была создана придворная мастерская. Сложившаяся здесь школа получила название школы Басоли, она явилась первой стадией в развитии миниатюры Пахари (приблизительно 1680–1740-е гг.) ⁷³.

Затем центр миниатюры Пахари переместился в княжество Гулейр. Сложившаяся здесь школа получила название школы Гулейра и она явилась второй стадией в развитии миниатюры Пахари (приблизительно 1740–1770-е гг.) ⁷⁴. Затем центр миниатюры Пахари переместился в долину Кангры. Сложившаяся здесь школа получила название школы Кангры, и она явилась третьей стадией в развитии миниатюры Пахари (приблизительно 1770–1830-е гг.). Именно в долине Кангры миниатюра Пахари достигла своего наивысшего расцвета и ее стиль приобрел свои характерные особенности ⁷⁵.

Миниатюра Пахари была тесно связана с возрождением вишнуизма в XV–XVI вв. и развитием литературы на местных языках. Учение о любви и преданности — бхакти занимало центральное место в вишнуизме, но теперь оно наполнилось новым содержанием: в северных горных районах Индии вишнуизм был распространен в форме кришнаизма, и культ Кришны приобрел здесь особенное значение и своеобразное толкование.

Учение о любви и преданности богу было не ново для вишнуизма, любовь рассматривалась как путь к спасению и соединению с божеством, а теперь любовь Кришны и прекрасной пастушки Радхи служила символическим выражением единства мира ⁷⁶.

Миниатюры на тему легенд о Кришне выполнялись художниками разных школ индийской миниатюры, но только в миниатюре Пахари эта тема получила наиболее глубокое и полное воплощение. Через призму религиозно-философских концепций вишнуизма, через образы божественных пар Кришны и Радхи, Рамы и Ситы, Шивы и Парвати художники Пахари сумели рассказать живо и непосредственно о простых человеческих чувствах, о красоте человека, природы, ярко показать повседневную жизнь индийцев ⁷⁷.

Миниатюра "Кришна и Радха на террасе" (кат. № II4) может быть отнесена ко второй (гулейрской) стадии развития миниатюры Пахари, точнее к 1770-м гг. На миниатюре в обрамлении в форме овала, вписанного в прямоугольник, изображены Кришна и Радха, сидящие на террасе, причем явно стремление художника сделать композицию более естествен-

ной. Пейзажу уделено немного места: это лишь фон, подчеркивающий уединенность сцены, таким образом, отчасти символической. Большую роль играет цвет, причем наиболее характерная комбинация — белый, красный, темносиний. Большой вклад внесли художники Гулейра в создание женских образов: овальные лица с большими миндалевидными глазами нежны и тонки, и художники как бы восхищаются их грацией и красотой.

Миниатюра "Шива и Парвати с детьми на фоне Гималаев" (кат. № II5) может быть отнесена к третьей (кангрской) стадии развития миниатюры Пахари, точнее к 1770–1780-м гг. Она дает представление о высоком мастерстве художников Пахари. Тема миниатюры не случайна. Из глубокой древности, очевидно, еще от доарийского населения, идет почитание Шивы и его проявления на земле — священного быка Нанди. Поскольку каждое проявление божества имеет две стороны: мужскую и женскую (характеризующую творческую энергию — шакти — божества), то понятно происхождение божественных пар: Кришны и Радхи, Шивы и Парвати, Рамы и Ситы ⁷⁸.

К миниатюре Пахари тесно примыкает миниатюра "Носильщики в горах Кашмира" (кат. № II6), которую можно датировать около 1600 г. Кашмир давно был известен как значительный художественный центр, но никаких определенных данных о кашмирской школе — ни о времени ее возникновения, ни об особенностях ее стиля пока нет ⁷⁹. И тем не менее, даже те данные о кашмирской школе, которые имеются в настоящее время, заставляют отнести к ней с большим вниманием. Любопытно, что миниатюры Пахари, называли "пата": это название идет еще с того времени, когда живопись исполнялась на ткани, что было характерно для Кашмира. Как подтверждают работы Б.Н.Госвами, художники из Кашмира приходили в районы Пенджабских гор и работали в придворных мастерских ⁸⁰. Наверное не случайно, что художники могольской школы отождествляли миниатюры Пахари с кашмирской, говоря о стиле школы Кангры как о "кашмир калам". Несомненно, надо иметь в виду и связи Кашмира с Ираном. Таковы отдельные данные о кашмирской школе, которую многие исследователи не без оснований связывают с миниатюрой Пахари, но история которой пока еще полна белых пятен ⁸¹.

В Декане существовала своя, деканская, школа. Местная традиция Декана уходит в далекое прошлое: здесь в Аджанте были созданы знаменитые настенные росписи Шв. до н.э. — VII в. н.э. Живопись последующих веков в Декане не обнаружена. Самые ранние произведения деканской школы свидетельствуют о ее местном своеобразии. Датированных миниатюр деканской школы обнаружено мало, поэтому пока еще нельзя решить вопрос ни о ее источниках, ни о времени возникновения, ни об особенностях стиля. В настоящее время деканская школа привлекает к себе все большее внимание исследователей, потому что ее изучение позволит более ясно представить миниатюры домогольской Индии ⁸². Уже известны основные центры деканской школы: Ахмеднагар, Биджапур, Голконда. Самые ранние произведения деканской школы можно датировать серединой XVI в. ⁸³

Своеобразие деканской школы определялось прежде всего местной традицией, но немаловажную роль в нем сыграло влияние миниатюры Ирана и Турции, с которыми у Декана были оживленными политические и торговые связи. Для деканской школы характерны богатая цветовая гамма (часто обильное употребление золота), пышный пейзаж с крупными и четкими растительными формами, большая тщательность в изображении одежды, особенно складок. К деканской школе, хотя и с большой долей условности, может быть отнесена миниатюра "Знатный юноша с книгой" (кат. № II7).

Особую группу составляют миниатюры на слоновой кости, исполненные акварельными красками. Начиная с 1830 г. художники в Дели писали портреты правителей, придворных красавиц, а также портреты по заказам европейцев, стремясь соединить традиции могольской школы и европейского искусства. Миниатюры на слоновой кости получили широкое распространение в Северной Индии, и около 1842 г. художники из Дели уже работали в Лахоре и Акритсаре, где сложилась своеобразная сикхская школа и наряду с миниатюрами на бумаге, исполнялись миниатюры на слоновой кости ⁸⁴. Художники сикхской школы писали главным образом портреты десяти гуру, а также изображения сикхских храмов. На миниатюры на слоновой кости был большой спрос, их охотно покупали евро-

пейцы, и поэтому миниатюра на слоновой кости процветала еще и в начале XX в.

В целом коллекция в собрании ГМИИВ дает представление о развитии индийской миниатюрной и особенностях стилистики отдельных школ.

- 1 Тюляев 1960.
- 2 Карпова 1969а.
- 3 В каталог не вошли 9 миниатюр к "Тутти-наме" ("Сказкам попугая"), выполненных в XIX в. (на 7 листах с текстом).
- 4 Martin 1912.
- 5 P. Brown 1917.
- 6 Binyon and Arnold 1921; Binyon 1930.
- 7 Kühnel 1923.
- 8 Goetz und Kühnel 1924; Goetz 1930.
- 9 Blochet 1928; Blochet 1929.
- 10 Stchoukine 1929; Stchoukine 1930-1932; Stchoukine 1931.
- 11 Wilkinson 1929; Wilkinson 1948a; Wilkinson 1948b; Wilkinson 1957.
- 12 Arnold and Wilkinson 1936.
- 13 Gray 1950; Barrett and Gray 1963.
- 14 Krishnadasa 1955.
- 15 Тюляев 1938; Тюляев 1958; Тюляев 1960; Тюляев 1968.
- 16 Грек 1962; Грек 1971.
- 17 Об Абд ас-Самаде Кази Ахмед пишет, что "в искусстве розбрызга (то есть покрытия фона золотой пылью) он бесподобен. Также хорошо сочинял стихи" (см. Кази Ахмед 1947, стр. 189). Можно еще добавить, что Абд ас-Самад писал стихи под псевдонимом "Джудая"; был он также известным каллиграфом.
- 18 Миниатюры Мир Сейида Али редки, тем больший интерес вызывает "Портрет ученого-мусульманина" (около 1555; США, частное собрание), впервые показанный на выставке в США в 1978 г. (см. Welch 1973, pl. 52).
- 19 Акбар в одинаковой степени покровительствовал

мусульманам и индусам. Из хроники "Аин-и Акбари" известно, что Акбар призвал ко двору более 100 художников, индусов и мусульман; из 17 ведущих художников индусов было не менее 13 и, как отмечает Абу-ль Фазл, "во всем мире не много равных им по таланту" (Лунин 1960, стр. 411-412).

²⁰ См. Грек 1971, стр. 8. По мнению Б.Грека, миниатюры были выполнены в 1564-1579 гг. (см. Barrett and Gray 1963, p. 204). "Хамза-наме" - поэма о приключениях Амира Хамзы, дяди пророка).

²¹ Р.Кришнадаса считает, что сохранилось около 125 миниатюр и лишь небольшая часть из них - в Индии: в Бхарат Кала Бхаване в Бенаресе, в музее Хайдерабада, в музее Бароды и в частных собраниях (см. Krishnadasa 1955, pl. 1). Г.Эггер утверждает, что сохранилось лишь 96 миниатюр, из них: 60 в Австрийском музее прикладного искусства в Вене, 27 - в Музее Виктории и Альберта в Лондоне, 2 - в Берлинском музее, 2 - в Метрополитен музее в Нью-Йорке, 1 - в Музее изящных искусств в Бостоне, 1 - в Музее изобразительных искусств в Лейпциге, 2 - в собрании Райтлингера в Лондоне; 1 - в собрании Гельдера в Бельгии (см. Egger 1969, S. 7). Воспроизведения: 1) "Зардханк Хатни приносит кольцо тюремщику" (1560-1576; см. Тюляев 1968, табл. 91); 2) "Сцена со слоном" (около 1567-1582; Бенарес, Бхарат Кала Бхаван; см. Krishnadasa 1955, pl. 1); 3) "Встреча лодок" (около 1567-1582; Вена, Австрийский музей прикладного искусства; см. Archer 1960a, pl. 18); 4) "Алам-шах закрывает Шишанский проход" (около 1575; США, частное собрание; см. Welch 1973, pl. 53); 5) "Мирхдукхт стреляет из лука" (около 1564-1569; Швейцария, собрание М.Зарре-Герман; см. Barrett and Gray 1963, p. 76); 6) Egger 1969, Taf. 1-38.

²² Barrett and Gray 1963, p. 78.

²³ О миниатюрах "Хамза-наме" подробнее см.: Glück 1925; Dimand 1948; Barrett and Gray 1963, p. 63-64, 71, 78-79, 83, 84; Egger 1969; Грек 1971, стр. 8.

²⁴ Ф.Р.Мартин писал: "Термин "индо-персидский" неправилен: это то же самое, если сказать про французское искусство XVI в. "франко-итальянское" (цит. по Денике 1923, стр. 51).

- 25 P. Brown 1917.
- 26 Денике 1923, стр. 53.
- 27 Тюляев 1968, стр. II 6.
- 28 См., например: "Мадонны" (первая половина ХУП в.; Грек 1962, табл. 20); Манохар Дас, "Скорбящая мадонна у распятия" (первая половина ХУП в.; Грек 1962, табл. 21). Миниатюры на эту же тему см. Грек 1962, табл. 50-54; Грек 1971, табл. 51, 52; также гравюры на полях листа с образцом каллиграфии Мир Али Харави (кат. № 58).
- 29 Миниатюры Мухаммада Хусейна к "Бахаристану" Джами (1595; см. Barrett and Gray 1963, p. 81); миниатюры к "Джами аль-таварих" Рашид ад-Дина (1596; см. Kühnel, 1923, S. 108) и др.
- 30 Золотое руно, 1908.
- 31 Тюляев 1938; Тюляев 1958.
- 32 Певзнер 1960.
- 33 Тюляев 1960.
- 34 Антонова 1973, стр. 202; Б.Грей отмечает, что Бабур был местным потомком Тимура по мужской линии, а его мать - чагатайская турчанка, прямая наследница Чингисхана (см. Barrett and Gray 1963, p. 77).
- 35 Абд ур-Рахим - виднейший сановник Акбара, наместник Мултана - прославился как выдающийся полководец, "...был очень близок к ордену накшбендие и покровительствовал, главным образом, пришельцам из Персии или Средней Азии, его окружение составляли лица, недовольные политикой Акбара, хотя большей частью остерегавшиеся высказывать это недовольство". См. Антонова, 1952, стр. 16.
- 36 В рукописи 96 миниатюр, которые были изданы частично в 1969 г. (см. Британский музей 1969) и полностью в 1970 г. (см. Британский музей 1970).
- 37 В рукописи 69 миниатюр на 57 листах. Отдельные публикации см. Krishnadasa 1955, pl. 2, 3 ("Сцена в лагере Бабура", "Бабур упал с лошади").
- 38 Barrett and Gray 1963, p. 90-92.
- 39 Barrett and Gray 1963, p. 92.
- 40 Тюляев 1960, стр. 5.
- 41 Barrett and Gray 1963, p. 92-93.

42 В настоящее время известны следующие портреты Бабура: 1) из Британского музея в Лондоне, датируемый И.Шукиным 1620-и гг. (см. Британский музей 1970, табл. I); 2) из Лувра в Париже, датируемый ХУП в. (см. Stehoukine 1929, pl. 41); 3) из библиотеки в Рампуре, датируемый около 1600 г. (см. Anand 1958, p. 36).

43 О сюжете миниатюры см. Путеводитель 1968, стр. 83.

44 С.К.Уелч приводит миниатюры, приписываемые Бальчанду: 1) "Портрет Шах Джахана с ребенком" (см. Gray 1950, pl. 136); 2) миниатюра к "Шах Джахан-наме" (Виндзорский замок); 3) "Групповой портрет трех младших сыновей Шах Джахана" (Лондон, Музей Виктории и Альберта; см. Stehoukine 1929, pl. 40, p. 181); 4) "Портрет Дара Шикоха с супругой" (см. Coomaraswamy 1926, pl. 36); 5) "Влюбленные в сумерках" (около 1645; США, частное собрание; см. Welch 1973, p. 109).

45 Впервые эта миниатюра была опубликована П.И.Шукиным в 1907 г. (см. Персидские веди 1907, табл. 30, I, 2).

46 На обороте листа имеется образец каллиграфии на персидском языке с подписью "Мир Али" и датой "938"/1531 - 1532 гг.

Мир Али Харави был крупнейшим иранским каллиграфом ХУИ в., писавшим в стиле насталик (об искусстве Мир Али Харави см. Акимушкин 1963, стр. 26). "История каллиграфии знает много имен первоклассных каллиграфов, писавших этим почерком, но подлинных мастеров было только трое: Султан Али Машхади (ум. 1520), Мир Али Харави (ум. 1543-1544) и Мир Имад Казвини" (см. Акимушкин 1962, стр. 60). Как отмечает Кази Ахмед, "он (то есть Мир Али Харави) похитил у всех в письме мяч первенства и превосходства" (см. Кази Ахмед 1947, стр. 137).

Мир Али Харави, носивший почетное звание "катиб ас-султана" (каллиграф государев), был родом из Герата; сначала он учился у Зайн ад-дин Махмуда, затем у Султана Али Машхади в Мешхеде. Вернувшись в Герат, работал в библиотеке (придворной библиотеке-мастерской) Хусайна Байкары (см. Акимушкин и Иванов 1963, стр. 14-15). С 935/1529 г. жил в Бухаре, куда Убайдаллах-хан после захвата Герата в

1528-1529 гг. увел многих мастеров и ремесленников. В Бухаре Мир Али Харави работал в книжной библиотеке Абд ал-Азиз-хана (правил 947-957/1540-1550), где и умер в 951/1543-1544 гг. (биографические данные Мир Али Харави подробнее см. Акимушкин 1962, стр. 23; Акимушкин 1963, стр. 26).

Искусство Мир Али Харави особо проявлялось в переписке сочинений мелким почерком (хадж) - в этом он не имел соперников. "Он довел крупное и мелкое (письмо) кита и переписку до наивысшей ступени (совершенства) и возложил на столь высокий свод, что туда не достичь руке ни одного из каллиграфов". (см. Кази Ахмед 1947, стр. 137); кита - особый вид каллиграфии: это художественно оформленные на отдельных листах небольшие поэтические или прозаические отрывки с подписью каллиграфа; подробнее о кита см. Костыгова 1963, стр. 5).

Сейчас уже невозможно точно установить, как попал в Индию этот великолепный образец каллиграфии. Кази Ахмед указывает на то, что "в священном, светлейшем Мешхеде они (Ибрахим-мирза) составили муракка (альбомы) из почерков мастеров и живописных изображений мастера Бехзада" (см. Кази Ахмед 1947, стр. 184-185). Тот же Кази Ахмед сообщает, что Ибрахим-мирза чрезвычайно высоко ценил Мир Али Харави, "упражнялся по его письмам и кита" и "без преувеличения половина того, что мавлана Мир Али в течение жизни написал во всяком виде находилась в благоустроенной библиотеке того светоча очей мира и мирян. Тому царевичу принадлежало несколько томов муракка, которые мавлана Мир Али написал и оставил в наследие для обеспечения своего последнего дня и для путешествия в Хиджаз" (см. Кази Ахмед 1947, стр. 160); см. также Акимушкин и Иванов 1968, стр. 22-24).

Из сообщения Искандера Мунши известно, что из Ирана в XVI в. вывозилось для продажи, и в том числе и в Индию, много ценных рукописей, образцов каллиграфии ("...Заслуживают внимания два замечания Искандера Мунши о том, что рукописи известных мастеров становятся редкостью, поскольку их вывозят из Ирана и продают за его пределами. Эти слова свидетельствуют о том, что торговля рукописями велась не только в Иране, но принимала международный характер". И далее: "На основании изложенного выше представляется, что

богатейшие собрания персидских рукописей в Индии, Турции, Египте и других странах Востока появились не только в результате нашествий в Иран иноземцев-завоевателей, но также и покупались библиофилами и ценителями каллиграфии, которые платили за них золотом. Достаточно при этом указать на таких меценатов, как Великие Моголы в Индии"; см. Акимушкин 1963, стр. 24).

Как указывает Кази Ахмед, именно обещание большой суммы денег за муракка заставило поспешить в Индию Мир Сейида Али, работавшего у Ибрахим-мирзы (о "несчастном положении", в котором очутились Мир Сейид Али и его отец, см. Кази Ахмед 1947, стр. 184-185).

В эпоху Джахангира, когда работал художник Бальчанд, лист, очевидно, и получил свое окончательное завершение; Джахангир был известен своей страстью к составлению альбомов, причем таких, где каждый лист имел на одной стороне миниатюру, на другой - образец каллиграфии. Вполне возможно, что именно такова была история этого листа в собрании ГМИИВ.

47 Грек 1962, стр. 17.

48 Краткие сведения о технике "сияки калам" см.: Грек 1958, стр. 162; Грек 1962, стр. 17; Тюляев 1968, стр. 119; Грек 1971, стр. 36-37.

49 Групповой портрет в могольской школе достаточно глубоко изучен Т.В. Грек. См. Грек 1962, стр. 30-33; Грек 1971, стр. 22-27.

50 Петрушевский 1966, стр. 237.

51 Khandalavala 1953b; Khandalavala 1955-1957; Khandalavala 1958a.

52 M.Chandra 1953; M.Chandra 1956; M.Chandra 1955-1957; M.Chandra 1957; M.Chandra 1958.

53 Archer 1958a; Archer 1958b; Archer 1959.

54 Gangoly 1958.

55 Goetz 1958a; Goetz 1958b; Goetz 1958c.

56 Dickinson 1958; Dickinson and Khandalavala 1959.

57 Krishna 1958; Krishna s.a.

58 P.Chandra 1958; P.Chandra 1959.

59 Skelton 1959.

60 Archer 1960a.

61 Barrett and Gray 1963.

62 Welch 1973.

63 Миниатюры к "Кальпа-сутре" и "Калакачарья катхе" (около 1400; Бомбей, Музей принца Уэльского; см. Barrett and Gray 1963, p. 56-57).

64 Интересное исследование о трактовке музыкальных мелодий в живописи провели О.К.Ганголи (см. Gangoly 1948) и Е. и Р.Л.Вальдшмидт (на материалах из собрания Берлинского музея) (см. E. and R.L.Waldschmidt 1967). Об этом см. также: Mehta 1926, p. 43-44; W.N.Brown 1948; Randhawa 1958, p. 106; Singh 1960; Kaul 1961, p. 106; Krishna 1961; Грек 1971, стр. 47; E.Waldschmidt 1972.

65 Рагини Асавари - одна из жен или рагинь Шри Рага. Подробнее см. Stooke and Khandalavala 1952, p. 28.

66 Описание раги Билавал см. Stooke and Khandalavala 1952, p. 50; Серебряков 1971, стр. 81.

67 О происхождении рагини Тоди см. Gangoly 1948, p. 159, 147-148.

68 Coomaraswamy 1910-1912.

69 Coomaraswamy 1916.

70 Coomaraswamy 1926; Gangoly 1926; Mehta 1926; French 1931, Law 1945; Gray 1948.

71 Archer 1952; Archer 1954; Randhawa 1956; Archer 1957a; Archer 1957b; Randhawa 1957; Archer 1958c; Khandalavala 1958b; Randhawa 1959; Archer 1960a; Archer 1960b; Dimand 1960; Randhawa 1960; Kaul 1961; Skelton 1961; Randhawa 1962; Barrett and Gray 1963; Welch and Beach 1965; E. and R.L.Waldschmidt 1967; Lal 1968; Spink 1971.

72 Goswamy 1966; Goswamy 1967; Goswamy 1968; Goswamy 1969a; Goswamy 1972.

73 Наиболее полно школа Басоли исследована М.С.Рандхава (см. Randhawa 1958).

74 Роль школы Гулейра в развитии миниатюры Пахари впервые была отмечена У. Дж. Арчером. Выявив датированные произведения, У.Дж.Арчер проследил развитие стиля школы

Гулейра на протяжении приблизительно 1740-1770-х гг. (см. Archer 1952, p. 17-44).

К. Дж. Кхандалавала второй стадии в развитии миниатюры Пахари дал название "до-кангрской" (см. Khandalavala 1958a, p. 73), этот термин принят в научной литературе, следует лишь заметить, что стиль школы Гулейра не был ограничен только княжеством Гулейр, а был распространен очень широко: в Басоли, Джамму, Кангре и других. На факт распространения стиля школы Гулейра указывают Д.Барретт (см. Barrett and Gray 1963, p. 180) и К.Дж.Кхандалавала (см. Khandalavala 1953, p. 73).

75 Своим названием школа Кангра обязана тому факту, что княжество Кангра обрело политическую силу в этот период; при Сансар Чанда (правил 1775-1823) была создана придворная мастерская. Источник школы Кангри остается неясным, хотя по-видимому, его следует искать в Гулейре, Чамбе.

О школе Кангры см. Goetz 1944-1945, p. 35-37; Archer 1952, p. 69-71, 84, 85; Randhawa 1960; Randhawa 1962; Barrett and Gray 1963, p. 180-186. Лучшими исследованием по истории княжества Кангра остается работа Дж.Хатчинсона и Дж.П.Фогеля (см. Hutchinson and Vogel 1933, vol. I, p.99-198). Интересны записки английского путешественника У.Моуркрофта, рассказывающие о придворной мастерской в эпоху Сансар Чанда (см. Moorcroft 1837, p. 107-182).

76 "Кришна - выражение мужского начала, Радха - женского" (см. Боги, брахманы, люди 1969, стр. 152-153).

77 Роль вишнуизма, и кришнаизма в частности, освещена автором в специальной работе (см. Карпова 1975).

78 Детальному анализу миниатюры "Шива и Парвати с детьми на фоне Гималаев" автором посвящена специальная работа (см. Карпова 1969б).

79 М.Чандра утверждает, что в Кашмире с IX по XIII в. существовала школа живописи. В подтверждение этого он ссылается на росписи храмов Ман-Нане, Теапаранге, Альчи, а также на тот факт, что в Восточный Тибет приглашались художники из Кашмира. О школе живописи в Кашмире говорит и Таранатха (XIII в.) (см. M.Chandra 1952, p. 12).

80 На этот факт Б.Н.Госвами указывает в ряде своих ра-

бот (см., например: Goswamy 1968; Goswamy 1969a).

⁸¹ О школе живописи в Кашмире см. Rowland 1956; Randhawa 1958, p. 14-15; Луния 1960, стр. 302; Barrett and Gray 1963, p. 51, 54, 161; Mallmann 1967, p. 27-31; Goetz 1969.

⁸² Среди первых исследователей деканской школы Г.Гец (см. Goetz 1935), С.Крамриш (см. Kramrisch 1937), Б.Грей (см. Gray 1938); в 1950-х гг. появляются работы М.Чандры (M.Chandra 1950; M.Chandra 1951), Д.Баррета (Barrett 1958), Р.Скелтона (Skelton 1958; Skelton 1959); в конце 1950-1960-х гг. уже есть попытки воссоздать историю деканской школы в целом, основываясь на датированных произведениях, таковы работы Д.Баррета (Barrett 1960; Barrett 1969), Б.Грея (Barrett and Gray 1963). См. также Грек 1962, стр. 42-43; Тюляев 1968, стр. 129-130; Грек 1971, стр. 47-50.

⁸³ Миниатюры к поэме в честь Хусейна Низаме Шаха I Ахмеда (правил 1553-1565), очевидно, выполненные в 1565-1569 гг.; миниатюры к "Рагамала", выполненные не ранее 1570 г. (см. Barrett and Gray 1963, p. 116, 118, 119, 120).

⁸⁴ Сикхской школе посвящена работа У.Дж.Арчера, уже много лет занимающегося изучением живописи Пахари. В работе очень много произведений сикхской школы публикуются впервые (из собрания Музея Виктории и Альберта в Лондоне) (см. Archer 1960b). О сикхской школе см. также: Havell 1908, p. 228-232; Coomaraswamy 1916, vol. I, p. 25, vol. 2, pl. 75, b, 76; P.Brown 1917, p. 53-56; Gupta 1922, p. 125-128; Archer 1952, p. 69, 70, 84; Goswamy 1969b.

КАТАЛОГ

В каталоге миниатюры располагаются по школам, а внутри школ - в хронологическом порядке. Все размеры даны в сантиметрах. Каждая миниатюра снабжена, по возможности, сведениями о ее воспроизведении, а также воспроизведении аналогичных миниатюр (под рубрикой "сравните").

Могольская школа

Миниатюры к "Бабур-наме". 1590-е гг.

Поступило в 1919 г. из ГИМ (из собрания П.И.Щукина).

1. Встреча Бабура с сестрой в Кундузе. Событие 1511 г.

Текст (см. Тюляев 1960, стр. 103). На обороте также текст.

15 x 23,8

571 П

Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. I.

Сравните: Британский музей 1970, табл. 7.

2. Прибытие Бабура к воротам крепости в Андижане (Фергана). Событие 9 июня 1494 г.

Текст (см. Тюляев 1960, стр. 103-104). На обороте также текст.

24,5 x 15,5

1550 П

Воспроизведено: Тюляев 1938, илл. I; Tulayev 1958,

pl. 9; Тюляев 1960, илл. 2; Индия 1965, стр. 45.

3. Соплощение беков в Намазгахе по вопросу о власти в Фергана в связи со смертью отца Бабура. Событие 1494 г.

Текст (см. Тюляев 1960, стр. 104). На обороте также текст.

25,5 x 15,5

1546 П

Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 3; Еремян 1966, рис.5.

4. Замешательство в войсках султана Ахмед-мирзы на мосту у Коба. Событие 1494 г.

Текст (см. Тюляев 1960, стр. 104). На обороте также текст.

25,5 x 15,5

776 П

Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 4.

Сравните: Британский музей 1970, табл. 8.

5. Сражение под Узгендом при попытке Аба-Бекра овладеть Ферганой. Событие 1494 г.

Текст (см. Тюляев 1960, стр. 104). На обороте также текст.

25,5 x 15,5

Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 4.

Сравните: Британский музей 1970, табл. 8.

5. Сражение под Узгендом при попытке Аба-Бекра овладеть Ферганой. Событие 1494 г.

- Текст (см. Тюляев 1960, стр.104). На обороте также текст.
25,5 x 16,7 580 П
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 5.
Сравните: Британский музей 1969, табл. 4; Британский музей 1970, табл. 3.
6. Привод к Бабуру схваченного мятежника. Событие 1494 г.
Текст (см. Тюляев 1960, стр.104). На обороте также текст.
23,5 x 15,5 1541 П
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 6.
Сравните: Британский музей 1970, табл. 12.
7. Бегство мятежного эмира Хасан-Якуба с места охоты в Самарканд. Событие 1494-1495 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 104). На обороте также текст.
23 x 14 1947 П
Воспроизведено: Памятники Индии 1955; Tulayev 1958, рл. 1; Тюляев 1960, илл. 7.
8. Свидание и примирение Бабура с султаном Али-мирзой у реки Коклик во время осады ими Самарканда. Событие 1496 г.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 104). На обороте также текст.
24,7 x 15,4 583 П
Воспроизведено: Тюляев 1938, илл. 2; Путеводитель 1947, табл. 8; Tulayev 1958, рл. 8; Тюляев 1960, илл. 8.
9. Одна из стычек под стенами Самарканда во время осады Бабуром города. Событие 1496-1497 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 105). На обороте также текст.
26,7 x 15,7 1548 П
Воспроизведено: Тюляев 1938, илл. 3; Tulayev 1958, рл. 22; Тюляев 1960, илл. 9.
Сравните: Британский музей 1969, табл. 7; Британский музей 1970, табл. 13.
10. Прием Бабуrom военачальников после его первого вступления в Самарканд в ноябре 1497 г.

- Текст (см. Тюляев 1960, стр. 105). На обороте также текст.
23,8 x 15 761 П
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 10.
Сравните: Британский музей 1970, табл. 15.
11. Привод к Бабуру пленных узбеков после битвы с Тамбалем у Хубана (Фергана). Событие 1499-1500 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 105). На обороте также текст.
23 x 14,5 576 П
Воспроизведено: Золотое руно 1908, стр. 10; Tulayev 1958, рл. 3; Тюляев 1960, илл. 11.
12. Сражение конницы Бабура с отрядами Тамбала у крепости Бишхаран. Событие 1499-1500 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 105). На обороте также текст.
24,5 x 14,5 585 П
Воспроизведено: Тюляев 1938, илл. 4; Tulayev 1958, рл. 20; Тюляев 1960, илл. 12.
Сравните: Британский музей 1970, табл. 19.
13. К описанию того же сражения с Тамбалем у Бишхарана.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 105). На обороте также текст.
24,4 x 16 1550 П
Воспроизведено: Тюляев 1938, илл. 5; Tulayev 1958, рл. 21; Тюляев 1960, илл. 13; Еремян 1966, рис. 4.
14. Избиение войнами Бабура жителей Самарканда после вторичного захвата города. Событие 1500 г.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 105). На обороте также текст.
22,5 x 15 581 П
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 14.
15. Состязание Бабура и двух его военачальников в быстроте езды при отступлении Бабура из Самарканда. Событие 1501-1502 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 106). На обороте также текст.
23,5 x 14 1536 П

- Воспроизведено: Золотое руно 1908, стр. 7; Тулаев 1958, рл. 10; Тюляев 1960, илл. 15.
16. Церемония освящения знамени перед выступлением в поход деда Бабур - монгольского хана. Событие 1501-1502 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 106). На обороте также текст.
26,5 x 16,5 1551 П
Воспроизведено: Золотое руно 1908, стр.5; Тулаев 1958, рл. 6; Тюляев 1960, илл. 16.
17. Двоюродные братья Бабур чингизиды Султан Саидхан и Бабахан-султан приветствуют его при встрече. Событие 1502-1503 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 106). На обороте также текст.
25 x 15,3 579 П
Воспроизведено: Памятники Индии 1955; Тюляев 1958, стр. 156; Тюляев 1960, илл. 17; Путеводитель 1968, табл. 110.
Сравните: Британский музей 1970, табл. 21.
18. Прибытие Джехангир-миран в Ахси к Бабуру, находящемуся в это время в бане. Событие 1502-1503 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 106). На обороте также текст.
24,5 x 15 1535 П
Воспроизведено: Тюляев 1988, илл. 6; Тюляев 1960, илл. 18.
19. Эпизод с переменной лошади во время бегства Бабур из Ахси. Событие 1502-1503 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 106). На обороте также текст.
24,5 x 15 753 П
Воспроизведено: Тулаев 1958, рл. 14; Тюляев 1960, илл. 19; Тюляев 1968, стр. 156.
20. Хосров шах изъявляет покорность Бабуру. Событие 1504-1505 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 106). На обороте также текст.
22,5 x 5 578 П

- Воспроизведено: Памятники Индии 1955; Тюляев 1960, илл. 20.
21. Бабур в своем саду в Исталифе под Кабулом наблюдает за выравниванием русла арыка. Событие 1504-1505 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 107). На обороте также текст.
23,5 x 14 1539 П
Воспроизведено: Золотое руно 1908, стр.11; Тулаев 1958, рл. 13; Тюляев 1960, илл. 21.
Сравните: Британский музей 1969, табл. 18; Британский музей 1970, табл. 25.
22. Ловля птиц сетью в Кабульской области. Событие 1504-1505 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 107). На обороте также текст.
23,7 x 15 569 П
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 22.
Сравните: Британский музей 1970, табл. 27.
23. Пир Бабур во дворце Музафар-мирзы в "Белом саду" в Герате. Событие 1506-1507 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 107). На обороте также текст.
25,5 x 17 574 П
Воспроизведено: Золотое руно 1908, стр. 8; Тулаев 1958, рл. 16; Тюляев 1960, илл. 23.
Сравните: Британский музей 1970, табл. 36, 37.
24. Пир Бабур в саду "Джехан-Ара" в Герате в гостях у Бади-уззаман-миран. Событие 1506-1507 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 107). На обороте также текст.
25,5 x 14,5 577 П
Воспроизведено: Золотое руно 1908, вкладка; Памятники Индии 1955; Тулаев 1958, рл. 12; Тюляев 1960, илл. 124.
Сравните: Британский музей 1969, табл. 15; Британский музей 1970, табл. 32-34.
25. Сцена после охоты Бабур в долине Каттаваза. Событие 1507-1508 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 107). На обороте также

- текст.
25,4 x 14,7 578 П
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 25.
Сравните: Британский музей 1969, табл. 18; Британский музей 1970, табл. 42.
26. Охота Бабура в долине Каттаваза под Кабулом. Событие 1507-1508 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 107). На обороте также текст.
24,5 x 14,5; 575 П
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 26.
Сравните: Британский музей 1970, табл. 43.
27. Нападение узбеков на посланцев с дарами от изменника Шах-Мансура. Событие 1507-1508 гг.
Текст (см. Тюляев, 1960, стр. 107). На обороте также текст.
27 x 15,7 584 П
Воспроизведено: Золотое руно 1908, стр.6; Тулаев 1958, рл. 15; Тюляев 1960, илл. 27.
28. Переход на сторону Бабура туркмена Пери-бека с братьями во время боя под Кандагаром. Событие 1507-1508 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 107). На обороте также текст.
23,5 x 14,5 2079 П
Воспроизведено: Памятники Индии 1955; Тюляев 1960, илл. 28.
29. Подсчет добычи, захваченной Бабуром в Кандагаре. Событие 1507-1508 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 108). На обороте также текст.
25 x 15 2080 П
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 29.
30. Штурм войсками Бабура индийской крепости Биджаур. Событие 7 января 1519 г.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 108). На обороте также текст.
26 x 16,3 1544 П
Воспроизведено: Тюляев 1938, илл. 7; Тулаев 1958, рл. 4; Тюляев 1960, илл. 30.

31. Жители Нилаба подносят Бабуру дары. Событие 1519 г.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 108). На обороте также текст.
23,5 x 14,5 582 П
Воспроизведено: Памятники Индии 1955; Тюляев 1960, илл. 31.
Сравните: Британский музей 1970, табл. 44.
32. Возвращение Бабура в лагерь после ночного пира в лодке на реке. Событие 1519 г.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 108). На обороте также текст.
24,5 x 15 1547 П
Воспроизведено: Тюляев 1938, илл. 8; Тулаев 1958, рл. 5; Тюляев 1960, илл. 32.
Сравните: Британский музей 1969, табл. 21; Британский музей 1970, табл. 48.
33. Приключение во время плавания Бабура на плоту по реке Пенджир. Событие 1519.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 108). На обороте также текст.
24,9 x 15,3 1538 П
Воспроизведено: Золотое руно 1908, стр.12; Тулаев 1958, рл. 17; Тюляев 1960, илл. 33.
Сравните: Британский музей 1969, табл. 22; Британский музей 1970, табл. 49.
34. Выступление сына Бабура Хумайн-мирзы в поход против Хамид-хана. Событие 1525-1526 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 108). На обороте также текст.
24,4 x 14,4 1542 П
Воспроизведено: Тюляев 1938, илл. 9; Памятники Индии 1955; Тулаев 1958, рл. 2; Тюляев 1960, илл. 34.
35. Вступление Бабура во дворец султана Ибрахима в Агре после взятия города. Событие 1525-1526 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр.108). На обороте также текст.
25,5 x 15 1543 П
Воспроизведено: Тюляев 1938, илл. 10; Памятники Индии

- 1955; Tulayev 1958, pl. 7; Тюляев 1960, илл. 35;
Еремян 1966, рис. 3.
Сравните: Британский музей 1970, табл. 53.
36. Носороги.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 108). На обороте также
текст.
24 x 15,5 567 П
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 36.
Сравните: Британский музей 1969, табл. 24; Британ-
ский музей 1970, табл. 56.
37. а) Антилопы
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 109). На обороте также
текст.
24 x 14,5 2076 Па
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 37.
Сравните: Британский музей 1970, табл. 58.
б) Бой двух черных козлов "калахара".
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 109). На обороте также
текст.
24 x 14,5 2076 Пб
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 38.
38. Попугаи и другие птицы Индии.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 109). На обороте также
текст.
21,8 x 15,2 568 П
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 39.
Сравните: Британский музей 1970, табл. 61.
39. Птицы Индии.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 109). На обороте также
текст.
21,8 x 14,9 586 П
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 40.
Сравните: Британский музей 1970, табл. 62.
- 40а. а) Горные козлы и куропатки.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 109). На обороте также
текст.
24,5 x 14,8 2077 Па
Воспроизведено: Памятники Индии 1955; Тюляев 1960,
илл. 41.

- Сравните: Британский музей 1970, табл. 64.
б) Птицы Индии (пульпакар, дикая курица, чильси).
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 109). На обороте также
текст.
24,5 x 14,8 2077 Пб
Воспроизведено: Памятники Индии 1955; Тюляев 1960,
илл. 42.
41. а) Птицы Индии (перепелка и харчал).
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 109). На обороте также
текст.
23 x 14,5 750 Па
б) Птицы Индии (харчал и чара).
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 109). На обороте также
текст.
23 x 14,5 750 Пб
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 44.
Сравните: Британский музей 1970, табл. 65.
42. а) Крокодил и тапир среди рыб.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 109). На обороте также
текст.
24,8 x 15,3 572 Па
Воспроизведено: Тюляев, 1960, илл. 45.
Сравните: Британский музей 1969, табл. 26; Британский
музей 1970, табл. 72.
б) Охота на аллигатора.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 110). На обороте также
текст.
24,8 x 15,3 572 Пб
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 46.
Сравните: Британский музей 1970, табл. 73.
43. а) Рыбы Индии.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 110). На обороте также
текст.
23,3 x 15,3 752 Па
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 47.
б) Деревья Индии (амба).
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 110). На обороте также
текст.
23,3 x 15,3 752 Пб

- Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 48.
44. а) Деревья амба и кила.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 110). На обороте также текст.
21,8 x 14,5 208I Па
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 49.
- б) Деревья кила и амли.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 110). На обороте также текст.
21,8 x 14,5 208I Пб
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 50.
45. а) Дерево кирни.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 110). На обороте также текст.
24,7 x 12,5 2075 Па
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 51.
Сравните: Британский музей 1969, табл. 27; Британский музей 1970, табл. 77.
- б) Деревья джаманх и камрак.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 110). На обороте также текст.
24,7 x 12,5 2075 Пб
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 52.
Сравните: Британский музей 1969, табл. 27; Британский музей 1970, табл. 77.
46. а) Деревья камрака и каджиля.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 110). На обороте также текст.
24,6 x 14,6 570 Па
Воспроизведено: Золотое руно 1908, стр. 9; Тулаев 1958, рл. 19; Тюляев 1960, илл. 53.
- б) Деревья каджиля и бадхаля.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 110). На обороте также текст.
24,6 x 14,6 570 Пб
Воспроизведено: Золотое руно 1908, стр. 9; Тулаев 1958, рл. 11; Тюляев 1960, илл. 54.
Сравните: Британский музей 1970, табл. 78.

47. а) Деревья бира, карунда и панияла.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 110). На обороте также текст.
25,5 x 14,5 1197 Па
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 55.
- б) Деревья гуляр, амля и чирунджи.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 110). На обороте также текст.
25,5 x 14,5 1197 Пб
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 56.
48. Нальмы
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 110). На обороте также текст.
24 x 15 2074 П
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 57.
49. а) Апельсиновое дерево.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 112). На обороте также текст.
24,7 x 15,5 75I Па
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 58.
Сравните: Британский музей 1970, табл. 81.
- б) Деревья турунджи и лимонное.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 112). На обороте также текст.
24,7 x 15,5 75I Пб
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 59.
Сравните: Британский музей 1970, табл. 82.
50. а) Деревья турунджи и сангтара.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 112). На обороте также текст.
25 x 15,5 753 Па
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 60.
- б) Плодовые деревья большого лимона, джанбири и сада-фада.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. 112). На обороте также текст.
25 x 15,5 753 Пб
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 61.

- Сравните: Британский музей 1970, табл. 83.
51. а) Плодовые деревья амрудпада, карна и амальбида.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. II2). На обороте также текст.
25,5 x 15 759 Па
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 62.
Сравните: Британский музей 1970, табл. 84.
- б) Деревья джасун.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. II2). На обороте также текст.
25,5 x 15 759 Пб
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 63.
Сравните: Британский музей 1970, табл. 85.
52. Прием и раздача наград, устроенные Бабуром по случаю победы над султаном Ибрахимом и занятия Агры. Событие 1525-1526 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. II2). На обороте также текст.
32 x 22 1540 П
Воспроизведено: Тюляев 1938, илл. II; Тюляев 1960, илл. 64.
Сравните: Британский музей 1970, табл. 87.
53. Посещение Бабуром источника в Сункаре. Событие 1526-1527 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. II2). На обороте также текст.
32 x 22 1537 П
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 65.
Сравните: Британский музей 1969, табл. 28; Британский музей 1970, табл. 90.
54. Взятие крепости Чандири. Событие 1528 г.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. II2). На обороте также текст.
23 x 15,5 2082 П
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 66.
Сравните: Британский музей 1969, табл. 29; Британский музей 1970, табл. 91.
55. К описанию достопримечательностей Гвадиора и Урвы.
Событие 1528-1529 гг.

- Текст (см. Тюляев 1960, стр. II2). На обороте также текст.
24,5 x 15 2078 П
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 67.
Сравните: Британский музей 1969, табл. 30; Британский музей 1970, табл. 92.
56. Пир Бабура во дворце Султана Джелаль-ад-дина в Карре.
Событие 1528-1529 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. II2). На обороте также текст.
22,5 x 15,5 1552 П
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 68.
57. Поездка Бабура на Гангу и приключение с рыбой.
Событие 1528-1529 гг.
Текст (см. Тюляев 1960, стр. II2). На обороте также текст.
32 x 22 1545 П
Воспроизведено: Тюляев 1960, илл. 69.
Сравните, Британский музей 1969, табл. 31; Британский музей 1970, табл. 94.
58. Бальчанд.
Сцена борьбы акробатов. Миниатюра к "Гулистану" Са'ади (глава I, рассказ 27). Конец XVI - начало XVII в.
На камне у корней платана подпись на персидском языке: "сделал Бальчанд". На обороте образец каллиграфии на персидском языке, с подписью: "Мир Али" и датой: "938"/1531-1532 гг. и две гравюры с изображениями Иоанна Крестителя и святой Елены.
Поступило в 1919 г. из ГИМ (из собрания П.И.Жукина).
16,7 x 27 587 П
Воспроизведено: Персидские вещи 1907, табл. 30, I, 2; Meisterwerke 1912, S. 9; Kühnel 1923, Taf. 102; Денике 1928, стр. 165-166; Культура Индии 1955, стр. 7; Памятники Индии 1955; Путеводитель 1968, табл. 85; Тюляев 1968, стр. 149.
59. Сцена в павильоне. Конец XVI - начало XVII в.
На обороте строки из стихов на персидском языке.
Поступило в 1928 г. из Государственного музейного фонда.

- 14,8 x 11,2 1633 П
60. Юноша на коне. Конец XVI - начало XVII в.
Поступило в 1954 г. из ДХВП.
81 x 19 1965 П
61. Портрет Акбара. XVII в.
Внизу надпись на персидском языке: "портрет Акбара - шаха индийского".
Поступило в 1935 г. из ГИМ.
27 x 20,6 1166 П
Сравните: "Портрет Акбара" (XVII в.; Ленинградское отделение Института востоковедения АН СССР; см. Грек 1971, табл. 6).
62. Акбар со змеей. XVII в.
Поступило в 1918 г. через ОДМОПС из собрания К.Ф.Некрасова.
8 x 14,2 204 П
63. Портрет Джахангира. XVII в.
Над головой надпись на персидском языке: "падишах Джаханхир". Изображение заключено в рамку стихов на персидском языке. На обороте наклеены каллиграфические упражнения - машк.
Поступило в 1935 г. из ГИМ.
24,4 x 18,3 1165 П
Сравните: "Портрет Джахангира" (первая половина XVII в.; Ленинградское отделение Института востоковедения АН СССР; см. Грек 1971, табл. 7).
64. Великий Могол. XVII в.
Поступило в 1944 г. из собрания Б.П.Денике.
23,3 x 16,5 1759 П
65. Великий Могол. XVII в.
Поступило в 1954 г. из ДХВП.
20 x 14,7 1986 П
66. Сцена посещения одним из Великих Моголов (Шах Джahanом?) святого. XVII в.
Поступило в 1919 г. из ГИМ (из собрания П.И.Щукина).
22 x 15,5 599 П
Сравните: "Шах Джahan (Хуррам), встречающий пророка Хизра (?)" (около 1615; Ленинградское отделение Института востоковедения АН СССР; см. Грек 1962, табл. 37).

67. Молодой человек на террасе. XVII в.
Вверху и внизу надписи на персидском языке: "ничтожный, презренный грешник Имад аль-Хасани, да простит Аллах его прегрешения и да покроет его пороки" и дата: "1015"/1606-1607 гг. (каллиграф Мир Имад аль-Хасани, см. Акимушкин 1962, стр. 60-67, табл. 6, 104-111).
Поступило в 1920 г. через ОДМОПС из собрания К.Ф.Некрасова.
25 x 13 657 П
Воспроизведено: Памятники Индии 1955.
68. Молодой человек в желтом платье. XVII в.
Вверху надпись на персидском языке: "молодой человек, одетый в желтое, работы боится (не любит?)".
Поступило в 1956 г.
12,5 x 7 2085 П
Воспроизведено: Памятники Индии 1955.
69. Дervish с попугаем. XVII в.
Надпись на персидском языке: "индийский факир (?)".
На полях стихи на персидском языке. На обороте наклеены каллиграфические упражнения - машк.
Поступило в 1919 г. из ГИМ (из собрания П.И.Щукина).
10,5 x 5,2 608 П
70. Сокол. XVII в.
Поступило в 1956 г.
14,5 x 9 2083 П
Сравните: "Сокол" (XVII в.; Ленинград, Публичная библиотека; см. Грек 1971, табл. 24); Мансур (?), "Сокол" (около 1610-1620; Бомбей, Музей принца Уэльского; см. Krishnadasa 1955, pl. 4).
71. Женщина с покрывалом. XVII в.
Поступило в 1919 г. из ГИМ (из собрания П.И. Щукина).
14,3 x 9,6 591 П
Воспроизведено: Золотое руно 1908, стр. 25.
Сравните: "Девушка в молитвенной позе" (XVII в.; Ленинград, Государственный Эрмитаж; см. Грек 1971, табл. 33).
72. Стоящая женщина. XVII в.
Поступило в 1937 г. из собрания Г.Г.Турицына.
11,2 x 17,8 1726 П
Воспроизведено: Памятники Индии 1955.

- Сравните: "Сундари" (ХУП в., Бенарес, Бхарат Кала Бхаван; см. *Portraits* 1958, вклейка); "Сундари" (около 1640-1650; Берлинский музей; см. *Anand* 1968, р. 23); "Могольская красавица" (около 1628-1658; Бенарес, Бхарат Кала Бхаван; см. *Krishnadasa* 1955, р. 7).
73. Женщина с бокалом в руке. ХУП в.
Поступило в 1919 г. из ГИМ (из собрания П.И. Щукина).
18,5 x 8,7 594 П
Воспроизведено: Золотое руно 1908, стр. 24; Памятники Индии 1955.
74. Женщина, сидящая на террасе. ХУП в.
Поступило в 1936 г. из собрания К.А. Липокерова.
33,5 x 20,8 764 П
75. Знатный юноша и музыканты. ХУП в.
Поступило в 1919 г. из ГИМ (из собрания П.И. Щукина).
28,2 x 20,3 593 П
76. Влюбленные. ХУП в.
Поступило в 1928 г. из собрания В.Г. Тардова.
12,5 x 19,1 1196 П
77. Принц в гостях у рассказчицы. ХУП в.
Поступило в 1935 г. из ГИМ.
25,7 x 16 1192 П
78. Посещение рассказчицы. ХУП в.
Поступило в 1924 г. из ГИМ (из собрания П.И. Щукина)
34 x 21,2 1571 П
79. Знатная женщина со служанкой. ХУП в.
Поступило в 1919 г. из ГИМ (из собрания П.И. Щукина).
21,8 x 15 596 П
80. Купание Ширин. Миниатюра к "Хосрову и Ширин" Низами.
ХУП в.
Поступило в 1919 г. из ГИМ (из собрания П.И. Щукина).
18,6 x 12,8 598 П
Воспроизведено: Золотое руно 1908, стр. 26.
81. Смерть Фархада. Миниатюра к "Хосрову и Ширин" Низами.
ХУП в.
Вверху надпись на персидском языке: "изображение Ширин и Фархада". На обороте печать с надписью на персидском языке: "Израиль Аджай Мид" и датой: "1775" г.

- Поступило в 1924 г. через Государственный музейный фонд из собрания Товчука.
28,5 x 19 824 П
Воспроизведено: Памятники Индии 1955.
82. Борющиеся слоны. ХУП в.
Поступило в 1954 г. из ДХВП.
21,2 x 29,2 1972 П
Сравните: "Борющиеся слоны" (ХУП в.; см. *Anand und Goetz* 1967, Taf. 39).
83. Знатный юноша с девушкой во дворце. ХУП в.
Поступило в 1968 г. из Государственного научно-исследовательского музея архитектуры.
21,5 x 14 4781 П
84. Знатные женщины со служанками в дворцовом саду. ХУП в.
Поступило в 1935 г. из ГИМ.
40 x 28 1152 П
85. Сцена во дворце. ХУП в.
Поступило в 1935 г. из ГИМ.
39,6 x 28 1154 П
86. Ночная охота на газелей (шикара). ХУП в.
Поступило в 1928 г. из Государственного музейного фонда.
16,4 x 21 1635 П
Сравните: "Ночная охота" (см. *Mehta* 1926, р. 114); "Шикара" (см. *Miniatures* 1951, р. 6); "Ночная охота на газелей" (ХУП в.; собрание Дж. Поцци; см. *Krishnadasa* 1955, р. 6).
87. Купающиеся женщины. Конец ХУП - начало ХУШ в.
Поступило в 1924 г. из ГИМ (из собрания П.И. Щукина).
34 x 21,2 1556 П
88. Портрет знатного человека. Конец ХУП - начало ХУШ в.
Поступило в 1919 г. из ГИМ (из собрания П.И. Щукина).
16,1 x 22,8 589 П
89. Дervish (?). Конец ХУП - начало ХУШ в.
Поступило в 1935 г. из ГИМ.
33,2 x 25,3 1172 П
90. Знатный юноша с девушкой. Конец ХУП - начало ХУШ в.
Поступило в 1935 г. из ГИМ.
26,6 x 18,3 1171 П

91. Охота на газелей. ХУП-ХУШ вв.
Поступило в 1920 г. через ОДМОПС из собрания К.Ф. Некрасова.
17,6 x 23,2 658 П
92. Женщина на верблюде. ХУП-ХУШ вв.
На обороте в медальонах стихи на персидском языке.
Поступило в 1937 г. из собрания Г.Г.Турицына.
27,5 x 36 1727 П
Сравните: "Борющиеся слоны" (ХУП-ХУШ вв.; см. Грек 1971, табл. 28); "Магический верблюд" (около 1700; см. Kühnel 1923, Taf. 141).
93. Прием шахом Аббасом индийского посла. ХУП-ХУШ вв.
Около фигур надписи на персидском языке: "изображение шаха Алама", "изображение Рай Бчхара", "изображение визиря". Внизу надпись на персидском языке: "художник Каликхрадж". На обороте печать с надписью на персидском языке: "раб Мухаммеда" и датой: "1127"/1715 г.
Поступило в 1937 г. из собрания Г.Г. Турицына.
38,5 x 26 1725 П
Воспроизведено: Памятники Индии 1955.
Сравните: "Прием Аббасом I индийского посла" (Ленинград, Публичная библиотека; см. Грек 1971, табл. 46).
94. Знатная женщина во дворце. ХУШ в.
Поступило в 1946 г. из собрания П.М. Щербаковой.
17,4 x 22,8 1818 П
95. Сцена во дворце. ХУШ в.
Поступило в 1920 г. через ОДМОПС из собрания К.Ф. Некрасова.
23 x 17,6 656 П
96. Сцена в гареме. ХУШ в.
Поступило в 1935 г. из ГИМ.
40 x 28 1155 П
97. Знатная женщина со служанкой. ХУШ в.
Поступило в 1919 г. из ГИМ (из собрания П.И. Щукина).
19,4 x 12,6 604 П
98. Портрет Бахадур-шаха (правил 1707-1712). ХУШ в.
Внизу надпись на латинском языке: "Бахадур-шах - восьмой могольский император".
Поступило в 1944 г. из собрания Б.П. Денике.

- 25,2 x 16,4 1758 П
Сравните: "Бахадур-шах" (ХУШ в.; см. Kühnel 1923, Taf. 120, 3).
99. Дарбар Аурангзеба. ХУШ в.
Поступило в 1935 г. из ГИМ.
56 x 47 1228 П
100. Дервиш. ХУШ в.
Поступило в 1919 г. из ГИМ (из собрания П.И. Щукина).
7,7 x 16,8 588 П
101. Портрет знатного воина. Копия ХУШ-ХІХ в. с миниатюры ХУП в.
Поступило в 1918 г. через ОДМОПС из собрания К.Ф. Некрасова.
8,5 x 14,9' 273 П
102. Абд-ул Му'мин хан смотрит на отрубленную голову Сардари-бека ХІХ в.
Вверху надпись на персидском языке: "портрет Абд-ул Му'мин хана". Внизу надпись на персидском языке: "голова Сардари-бека".
Поступило в 1954 г. из Государственного музея керамики.
18,7 x 15,2 2018 П

Раджастханская школа

103. Рагини Тоди. ХУП в. Раджастхан, Бунди (?).
Поступило в 1946 г. из собрания П.М.Щербаковой.
12,1 x 18,4 1817 П
Сравните: "Рагини Тоди" (около 1765, могольская школа, Оудх; США, частное собрание; см. Welch 1973, pl. 41).
104. Рагини Билавал. ХУП в. Раджастхан.
Поступило в 1919 г. из ГИМ (из собрания П.И. Щукина).
17,7 x 12 590 П
Сравните: "Рагини Билавал" (около 1700, Раджастхан, Мевар (Удайпур?); Нью-Йорк, Бруклинский музей; см. Lee 1960, pl. 17, b).
105. Девушка с павлинами. ХУП в. Раджастхан.
Поступило в 1970 г. из собрания А.А. Сидорова.

- 23,5 x 17 4927 П
106. Молодой человек с двумя слугами. Фрагмент неоконченной миниатюры. ХУП в. Раджастан.
Поступило в 1970 г. из собрания А.А. Сидорова.
16 x 14 4926 П
107. Сцена охоты на слона. ХУП в. Раджастан.
Поступило в 1918 г. через ОДМОПС из собрания К.Ф. Некрасова.
8,5 x 13,5 223 П
108. Женщины в саду. ХУП в. Центральная Индия, Мальва.
Поступило в 1935 г. из ГИМ.
21,6 x 14,5 1191 П
109. Приближение грозы. ХУП-ХУШ вв. Раджастан.
Поступило в 1935 г. из ГИМ.
18,2 x 13,5 1185 П
110. Рагини Асавари. ХУШ в. Раджастан.
На обороте образец каллиграфии на арабском языке (текст хадисов) с подписью: "Ахмед Табризи" и датой: "1111"/1799-1700 гг.
Поступило в 1928 г. из Государственного музейного фонда.
26 x 17,5 1632 П
Сравните: "Рагини Асавари" (см. Stooke and Khandalavala 1952, pl. 7); "Рагини Асавари" (около 1660, Центральная Индия, Мальва (?); США, частное собрание; см. Welch 1973, pl. 16a).
- Миниатюры на темы легенд о Кришне. ХУШ в. Раджастан, Котак.
Поступило в 1952 г. из ДХВП.
111. Приезд Кришны.
20,2 x 29,7 1877 П
112. Кришна подъезжает к дворцу.
30,3 x 21 1879 П
118. Кришна. входит во дворец.
30,7 x 21,3 1878 П

Миниатюра Пахари

114. Кришна и Радха на террасе. 1770-е гг. Гулейр.
Поступило в 1954 г. из ДХВП.

- 19 x 10 1995 П
Воспроизведено: Луния 1960, вклейка.
115. Шива и Парвати с детьми на фоне Гималаев. 1770-1780-е гг. Кангра.
Поступило в 1954 г. на ДХВП.
17 x 23 1996 П
Воспроизведено: Культура Индии 1955, стр. 11; Памятники Индии 1955; Индия 1965, стр. 45; Путеводитель 1968, табл. 87; Карпова 1969б, рис. 40.
Сравните: "Семья владыки Шивы" (см. Randhawa 1960, No. 40); "Шива и Парвати" (около 1800, Кангра; собрание Дж. С. Френча; см. Gray 1948, pl. 8); "Шива и Парвати с Ганешей и Картикеей" (см. Indian Art 1954, pl. 52); "Шива и Парвати" (около 1755, Гулейр; см. Anand 1968, pl. 7).
116. Носильщики в горах Кашмира. Около 1600. Кашмир.
Надпись на персидском языке: "кашмирский караван".
Поступило в 1954 г. из ДХВП.
21,5 x 18 1976 П
Воспроизведено: Косамби 1968, табл. 21.

Деканская школа

117. Знатный юноша с книгой. ХУП в.
Поступило в 1956 г.
15 x 10,5 2084 П
Воспроизведено: Памятники Индии 1955.

Миниатюры из слоновой кости

118. Портрет Аурангзеба. XIX в.
Поступило в 1935 г. из ОДМОПС.
2,8 x 3,5 822 П
Сравните: "Портрет Аурангзеба" (ХУШ в.; см. Kühnel 1923, Taf. 120, 2).
119. Портрет Ранджит Сингха. XIX в.
Поступило в 1935 г. через ОДМОПС из собрания Ярошенко.
3,5 x 2,8 818 П

- Сравните: "Портрет Ранджит Сингха" (см. Archer 1960b, p. 12, 14, 15, 17-19).
120. Портрет правителя (Шах Алама?). XIX в.
Поступило в 1935 г. через ОДМОПС из собрания Ярошенко.
3,5 x 2,8 820 П
121. Портрет мужчины. XIX в.
Поступило в 1937 г. из собрания Т.А. Кругликовой-Дубининой.
4,5 x 3 1724 П
122. Женский портрет. XIX в.
Поступило в 1935 г. через ОДМОПС из собрания Ярошенко.
3,5 x 2,8 823 П
123. Женский портрет. XIX в.
Поступило в 1935 г. через ОДМОПС из собрания Ярошенко.
3,5 x 2,8 821 П
124. Женский портрет. XIX в.
Поступило в 1935 г. через ОДМОПС из собрания Ярошенко.
3,5 x 2,8 819 П
125. Женский портрет. XIX в.
Поступило в 1936 г. из Центрального музея народо-
ведения.
7,5 x 6,3 690 П
126. Обнаженная женщина с покрывалом. XIX в.
Поступило в 1954 г. из ДХВП.
27 x 18,5 1997 П
Воспроизведено: Памятники Индии 1955.

ЛИТЕРАТУРА

- Акимушкин 1962 - А.А.Иванов, Т.В.Грек, О.Ф.Акимушкин, Альбом индийских и персидских миниатюр XVI-XVIII вв., М., 1962.
- Акимушкин 1963 - О.Ф.Акимушкин, Искандер Мунши о каллиграфях времени шаха Тахмаспа, - "Краткие сообщения Института народов Азии", вып. 39, М., 1963.
- Акимушкин и Иванов 1963 - О.Ф.Акимушкин, А.А.Иванов, Персидские миниатюры XIV-XVII вв., М., 1963.
- Антонова 1952 - К.Антонова, Очерки общественных отношений и политического строя могольской Индии времен Акбара, М., 1952.
- Антонова 1973 - К.А.Антонова, Г.М.Бонгард-Левин, Г.Г.Котовский, История Индии. Краткий очерк, М., 1973.
- Боги, брахманы, люди 1969 - Боги, брахманы, люди. Перевод с чешского, М., 1969.
- Британский музей 1969 - Миниатюры к "Бабур-наме". 32 репродукции. Из коллекции Британского музея. Составитель и автор предисловия Х.Сулейман, Ташкент, 1969.
- Британский музей 1970 - Миниатюры к "Бабур-наме". Из коллекции Британского музея. Составитель и автор предисловия Х.Сулейман, Ташкент, 1970.
- Грек 1958 - Т.В.Грек, Несколько индийских миниатюр из собрания Государственного Эрмитажа, - "Труды Государственного Эрмитажа", т.2, № 1, Л.-М., 1958.
- Грек 1962 - А.А.Иванов, Т.В.Грек, О.Ф.Акимушкин, Альбом индийских и персидских миниатюр XVI-XVIII вв., М., 1962.
- Грек 1971 - Т.В.Грек, Индийские миниатюры XVI-XVIII вв., М., 1971.
- Денике 1923 - Б.П.Денике, Искусство Востока, Казань, 1923.
- Еремян 1966 - Л.Еремян, Могольская школа миниатюры, - Материалы по Востоку. Сборник, Ташкент, 1966.
- Золотое руно 1908 - "Золотое руно", 1908, № 3.
- Индия 1965 - Индия, - Искусство стран и народов мира, т.2, М., 1965.
- Кази Ахмед 1947 - Кази Ахмед, Трактат о каллиграфиях

и художников. Введение, перевод и комментарии Б.Н.Заходера, М., 1947.

Карпова 1969а - Н.К.Карпова, Некоторые вопросы исследования коллекции индийской миниатюры в собрании ГМИИВ, - СГМИИВ, вып. I, М., 1969.

Карпова 1969б - Н.К.Карпова, Миниатюра школы Кангра, - Искусство Индии. Сборник статей под редакцией С.И.Тюлева, М., 1969.

Карпова 1975 - Н.К.Карпова. Роль вишнуизма в развитии живописи Пахари, - НСГМИИВ, вып. 8, М., 1975.

Косамби 1968 - Д.Косамби, Культура и цивилизация древней Индии, М., 1968.

Костыгова 1963 - Г.И.Костыгова, Образцы каллиграфии Ирана и Средней Азии XV-XIX вв., М., 1963.

Культура Индии 1955 - Культура и искусство Индии. Проспект выставки, М., 1955.

Луния 1960 - Б.Н.Луния, История индийской культуры с древнейших веков до наших дней, М., 1960.

Памятники Индии 1955 - Памятники искусства Индии в собраниях музеев СССР, М., 1955.

Певзнер 1960 - С.Б.Певзнер, Миниатюры "Бабур-наме", - "Современный Восток", № 7, 1960.

Персидские вещи 1907 - Персидские вещи Щукинского собрания, М., 1907.

Петрушевский 1966 - И.П.Петрушевский, Ислам в Иране в V-XV вв., Л., 1966.

Путеводитель 1947 - Путеводитель по Музею восточных культур, М., 1947.

Путеводитель 1968 - Искусство народов Востока. Путеводитель - очерк, М., 1968.

Серебряков 1971 - И.Д.Серебряков, Очерки древнеиндийской литературы, М., 1971.

Тюляев 1938 - С.И.Тюляев, Миниатюры мемуаров Бабура, - "Литература и искусство Узбекистана", 1938, № I.

Тюляев 1958 - С.И.Тюляев, Искусство Индии. Альбом, М., 1958.

Тюляев 1960 - С.И.Тюляев, Миниатюры рукописи "Бабур-наме", М., 1960.

Тюляев 1968 - С.И.Тюляев, Искусство Индии, М., 1968.

Anand 1958 - M.R.Anand, The Background of Early Mughal Painting, - "Marg", vol. II, No. 5, 1958.

Anand 1968 - M.R.Anand, The Pictorial Situation in Pahari Painting, - "Marg", vol. 21, No.4, 1968.

Anand und Goetz 1967 - M.R.Anand und H.Goetz, Indische Miniaturen, Dresden, 1967.

Archer 1952 - W.G.Archer, Indian Painting in the Punjab Hills, London, 1952.

Archer 1954 - W.G.Archer, Garhwal Painting, London, 1954.

Archer 1957a - W.G.Archer, Indian Painting from Rajasthan, London, 1957.

Archer 1957b - W.G.Archer, The Loves of Krishna in Indian Painting and Poetry, London, 1957.

Archer 1958a - W.G.Archer, Central Indian Painting, London, 1958.

Archer 1958b - W.G.Archer, Kotah, - "Marg", vol. II, No.2, 1958.

Archer 1958c - W.G.Archer, Kangra Paintings, London, 1958.

Archer 1959 - W.G.Archer, Indian Painting in Bundi and Kotah, London, 1959.

Archer 1960a - W.G.Archer, Indian Miniatures, London, 1960.

Archer 1960b - W.G.Archer, Paintings of the Sikhs, London, 1960.

Arnold and Wilkinson 1936 - T.W.Arnold and J.V.S.Wilkinson, The Library Chester Beatty: a Catalogue of the Indian Miniatures, vol. 1-3, Oxford, 1936.

Barrett 1958 - D.Barrett, Painting of the Deccan 16-17 Century, London, 1958.

Barrett 1960 - D.Barrett, Some Unpublished Deccan Miniatures, - IK, No.7, 1960.

Barrett 1969 - D.Barrett, Painting at Bijapur, - "Oriental Studies", vol. 4, 1969.

Barrett and Gray 1963 - D.Barrett and B.Gray, The Painting of India, Lausanne, 1963.

Binyon 1930 - L.Binyon, Emperors and Princes of the House of Timur, London, 1930.

Binyon and Arnold 1921 - L.Binyon and T.W.Arnold, The Court Painters of the Grand Moguls, Oxford, 1921.

Blochet 1928 - E.Blochet, Les peintures orientales de la collection Pozzi, Paris, 1928.

Blochet 1929 - E.Blochet, Musulman Painting, London, 1929.

P.Brown 1917 - P.Brown, Indian Painting, Calcutta, 1917.

W.N.Brown 1948 - W.N.Brown, Some Early Rajasthani Raga Paintings, - "Journal of the Indian Society of Oriental Art", vol. 16, 1948.

M.Chandra 1950 - M.Chandra, Deccani Kalam: Bijapur, Varanasi, 1950.

M.Chandra 1951 - M.Chandra, Portraits of Ibrahim Adil Shah II, - "Marg", vol. 5, No.1, 1951.

M.Chandra 1952 - M.Chandra, Indian Painting in the Punjab Hills, - "Marg", vol. 6, No.1, 1952.

M.Chandra 1953 - M.Chandra, The Paintings of Bundi, - "Western Railway Annual", 1953.

M.Chandra 1955-1957 - M.Chandra, Paintings from an Illustrated Version of the Ramayana Painted at Udaipur in A.D. 1649, - BFWMWI, No.5, 1955-1957.

M.Chandra 1956 - M.Chandra, Mewar Painting in the 17 Century, New Delhi, 1956.

M.Chandra 1957 - M.Chandra, Mewar Painting, New Delhi, 1957.

M.Chandra 1958 - M.Chandra, Bundi, - "Marg", vol.11, No.2, 1958.

P.Chandra 1958 - P.Chandra, An Outline of Early Rajasthani Painting, - "Marg", vol. 11, No. 2, 1958.

P.Chandra 1959 - P.Chandra, Bundi Painting, New Delhi, 1959.

Coomaraswamy 1910-1912 - A.K.Coomaraswamy, Indian Drawings, pt. 1-2, London, 1910-1912.

Coomaraswamy 1916 - A.K.Coomaraswamy, Rajput Painting, vol. 1-2, Oxford, 1916.

Coomaraswamy 1926 - A.K.Coomaraswamy, Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, pt.5, Cambridge (Massachusetts), 1926.

Dickinson 1958 - E.Dickinson, Kishangarh, - "Marg", vol. 11, No.2, 1958.

Dickinson and Khandalavala 1959 - E.Dickinson and K.J.Khandalavala, Kishangarh Painting, New Delhi, 1959.

Dimand 1948 - M.S.Dimand, Several Illustrations from the Dastan-i Amir Hamza in the American Collections, - ArAs, vol. 11, No. 1-2, 1948.

Dimand 1960 - M.S.Dimand, Indian Miniature Painting, Bombay, 1960.

Egger 1969 - G.Egger, Der Hamza Roman, Wien, 1969.

French 1931 - J.C.French, Himalayan Art, London, 1931.

Gangoly 1926 - O.C.Gangoly, Rajput Painting, Calcutta, 1926.

Gangoly 1948 - O.C.Gangoly, Ragas and Raginis. A Pictorial and Iconographic Study of Indian Musical Modes Based on Original Sources, vol. 1-2, Bombay, 1948.

Gangoly 1958 - O.C.Gangoly, Rajasthani Portraits, - "Marg", vol. 11, No. 2, 1958.

Glück 1925 - H.Glück, Die indische Miniaturen des Haemzæ Romanes, Wien, 1925.

Goetz 1930 - H.Goetz, Bilderatlas zur Kulturgeschichte Indiens in der Grossmogulzeit, Berlin, 1930.

Goetz 1935 - H.Goetz, La peinture indienne: les écoles du Dekkan, - GBA, 1935.

Goetz 1944-1945 - H.Goetz, Raja Iswari Len of Mandi and the History of Kangra Painting, - "Bulletin of the Baroda State Museum and Picture Gallery", vol. 2, 1944-1945.

Goetz 1958a - H.Goetz, Marwar (with Some Paintings from Jodhpur in the Collection of Kumar Sangram Singh), - "Marg", vol. 11, No.2, 1958.

Goetz 1958b - H.Goetz, Jaipur, - "Marg", vol. 11, No.2, 1958.

- Goetz 1958c - H.Goetz, Bikaner, - "Marg", vol. 11, No.2, 1958.
- Goetz 1969 - H.Goetz, Studies in the History and Art of Kashmir and the Indian Himalaya, Wiesbaden, 1969.
- Goetz und Kühnel 1924 - H.Goetz und E.Kühnel, Indische Buchmalereien aus dem Jahangir-Album der Staatsbibliothek zu Berlin, Berlin, 1924.
- Goswamy 1966 - B.N.Goswamy, A Painter's Letter to His Royal Patron: an Old Takri Document, - "Journal of the American Oriental Society", vol. 86, No.2, 1966.
- Goswamy 1967 - B.N.Goswamy, Pahari Painting. A Study in the Patronage of the Arts by the State, - The Medieval Indian State, Chandigarh, 1967.
- Goswamy 1968 - B.N.Goswamy, Pahari Painting: the Family as the Basis of Style, - "Marg", vol. 21, No.4, 1968.
- Goswamy 1969a - B.N.Goswamy, Indian Painters of the Punjab Hills, - "Journal of the Royal Society of Arts", 1969.
- Goswamy 1969b - B.N.Goswamy, Sikh Painting. An Analysis of Some Aspects of Patronage, - "Oriental Art", vol. 15, No.1, 1969.
- Goswamy 1972 - B.N.Goswamy, On Two Portraits of Pahari Artists, - ArAs, vol. 34, No.2-3, 1972.
- Gray 1938 - B.Gray, Deccani Paintings: the School of Bijapur, - "Burlington Magazine", vol. 83, 1938.
- Gray 1948 - B.Gray, Rajput Painting, London, 1948.
- Gray 1950 - B.Gray, The Art of India and Pakistan, London, 1950.
- Gupta 1922 - S.N.Gupta, The Sikh School of Painting, - "Rupam", vol. 3, No.12, 1922.
- Havell 1908 - E.B.Havell, Indian Sculpture and Painting, London, 1908.
- Hutchinson and Vogel 1933 - J.Hutchinson and J.P.Fogel, History of the Punjab Hill States, vol. 1-2, Lahore, 1933.
- Indian Art 1954 - Indian Art. Prince of Wales Museum of West India, Bombay, 1954.

- Kaul 1961 - M.Kaul, Trends in Indian Painting, New Delhi, 1961.
- Khandalavala 1953a - K.J.Khandalavala, Balvant Singh of Jammu a Patron of Pahary Painting, - BPWMWI, No.2, 1953.
- Khandalavala 1953b - K.J.Khandalavala, A Group of Bundi Miniatures in the Prince of Wales Museum, - BPWMWI, No.3, 1953.
- Khandalavala 1955-1957 - K.J.Khandalavala, Five Bundi Painting of the Late 17 Century A.D., - BPWMWI, No.5, 1955-1957.
- Khandalavala 1958a - K.J.Khandalavala, The Origin and Development of Rajasthani Painting, - "Marg", vol.11, No.2, 1958.
- Khandalavala 1958b - K.J.Khandalavala, Pahari Miniature Painting, Bombay, 1958.
- Kramrisch 1937 - S.Kramrisch, A Survey of Painting in the Deccan, London, 1937.
- Krishna 1958 - A.Krishna, Some Pre-Akbari Examples of Rajasthani Illustrations, - "Marg", vol. 11, No.2, 1958.
- Krishna 1961 - A.Krishna, An Early Ragamala Series, - AO, vol. 4, 1961.
- Krishna s.a. - A.Krishna, Malwa Painting, Banares, s.a.
- Krishnadasa 1955 - R.Krishnadasa, Mughal Painting, New Delhi, 1955.
- Kühnel 1923 - E.Kühnel, Miniaturmelerei im islamischen Orient, Berlin, 1923.
- Lal 1968 - M.Lal, Garhwal Painting, New Delhi, 1968.
- Law 1945 - B.C.Law, The Genesis of Pahari Painting, Allahabad, 1945.
- Lee 1960 - S.E.Lee, Rajput Painting, New York, 1960.
- Mallmann 1967 - M.T. de Mallmann, Sur un manuscrit du Kasmir, - AA, t. 15, 1967.
- Martin 1912 - F.R.Martin, Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey, vol. 1-2, London, 1912.

Mehta 1926 - N.C.Mehta, *Studies in Indian Painting*, Bombay, 1926.

Meisterwerke 1912 - *Meisterwerke muhammedanischer Kunst auf der Ausstellung München*. 1910, München, 1912.

Miniatures 1951 - *Miniatures indiennes au temps des Grands Moghols*, Paris, 1951.

Moorcroft 1837 - W.Moorcroft, *Travels in the Himalaya Provinces of Hindustan and the Panjab*, London, 1837.

Portraits 1958 - *Portraits*, - "Marg", vol. II, No.4, 1958.

Randhawa 1956 - M.S.Randhawa, *The Krishna Legend in Pahari Painting*, New Delhi, 1956.

Randhawa 1957 - M.S.Randhawa, *Chamba Painting*, New Delhi, 1957.

Randhawa 1958 - M.S.Randhawa, *Basohli Painting*, New Delhi, 1958.

Randhawa 1959 - M.S.Randhawa, *Paintings from Mankot*, New Delhi, 1959.

Randhawa 1960 - M.S.Randhawa, *Kangra Paintings of the Bhagavata Purana*, New Delhi, 1960.

Randhawa 1962 - M.S.Randhawa, *Kangra Paintings on Love*, New Delhi, 1962.

Rowland 1956 - B.Rowland, *The Art and Architecture of India*, London, 1956.

Singh 1960 - K.S.Singh, *An Early Ragamala M.S. from Pali (Marwar School) Dated 1693 A.D.*, - *LK*, No.7, 1960.

Skelton 1958 - R.Skelton, *Documents for the Study of Painting at Bijapur*, - *AA*, t.5, 1958.

Skelton 1959 - R.Skelton, *The Ni'mat Nama: a Landmark in Malwa Painting*, - "Marg", vol. 12, No.3, 1959.

Skelton 1961 - R.Skelton, *Indian Miniatures*, Venice, 1961.

Spink 1971 - W.Spink, *Krishnamandala. A Devotional Theme in Indian Art*, Ann Arbor, 1971.

Stchoukine 1929 - I.Stchoukine, *Les miniatures indiennes de l'époque des Grands Moghols au musée du Louvre*, Paris, 1929.

Stchoukine 1930-1932 - I.Stchoukine, *Portraits moghols*, pt.1-3, - "Revue des arts asiatiques", t.6-7, 1930-1932.

Stchoukine 1931 - I.Stchoukine, *Quelques images de Jahangir dans un Divan de Hafiz*, - *GBA*, 1931.

Stooke and Khandalavala 1952 - H.J.Stooke and K.J.Khandalavala, *The Loud Ragamala Miniatures*, Oxford, 1952.

Tulayev 1958 - S.I.Tulayev, *Miniatures from a 16 Century Manuscript - "Babur-Namah"*, - "Marg", vol. 11, No.3, 1958.

E.Waldschmidt 1972 - E.Waldschmidt, *Ein zweiter Beitrag zur Ragamala-Iconographie*, Göttingen, 1972.

E. and R.L.Waldschmidt 1967 - E. and R.L.Waldschmidt, *Miniatures of Musical Inspiration in the Collection of the Berlin Museum of Indian Art*, pt.1-2, Bombay, 1967.

Welch 1973 - S.C.Welch, *A Flower from Every Meadow. Indian Paintings from American Collections*, New York, 1973.

Welch and Beach 1965 - S.C.Welch and M.C.Beach, *Gods, Thrones and Peacocks*, New York, 1965.

Wilkinson 1929 - J.V.S.Wilkinson, *The Lights of Canopus*, London, 1929.

Wilkinson 1948a - J.V.S.Wilkinson, *A Note on the Jog-Bashisht*, - "Bulletin of the School of Oriental Studies", vol. 12, 1948.

Wilkinson 1948b - J.V.S.Wilkinson, *Mughal Painting*, London, 1948.

Wilkinson 1957 - J.V.S.Wilkinson, *An Indian Manuscript of the Golestan of the Shah Jahan Period*, - *AO*, vol. 2, 1957.

Х Р О Н И К А

1973 ГОД

- 30 ноября 1972 г. - Выставка "Современное изобразительное искусство Афганистана" (из Республики Афганистан).
- 13 февраля
- 22 декабря 1972 г. Выставка "Старейшие художники Узбекистана и Туркмении. Живопись. Графика." (из собрания Государственного музея искусств Кара-Кадпакской АССР) ¹.
- 12 февраля
- 9 февраля Обсуждение выставки "Старейшие художники Узбекистана и Туркмении. Живопись. Графика".
- 16 февраля - 21 мая Выставка "Восток в творчестве Н.К.Рериха. 1920-1940-е гг." (из собраний музеев и частных собраний СССР) ².
- 2 марта - 25 июня Выставка "Лаки и ширмы Японии" (из собрания ГМИИВ).
15 марта - 27 апреля Археологическая экспедиция на холм Кара-тепе в Старом Термезе в Узбекской ССР (совместно с Государственным Эрмитажем и ВЦИЛКР) ³.
- 13 апреля Вечер, посвященный памяти Сюй Бэй-жуна (совместно с обществом дружбы СССР-КНР).
- 26 апреля Вечер, посвященный творчеству Н.К.Рериха (совместно с обществом дружбы СССР-Индия).
- 22 июня - 13 августа Выставка "Народное искусство Казахстана с древнейших времен до наших дней" (из собраний музеев и организаций СССР) ⁴.
- 3 июля - 24 июля Выставка "Современное изобразительное искусство и художественные ремесла Федеративной республики Нигерии" (из Федеративной республики Нигерии) ⁵.

- 2 августа - Участие в работе Хорезмской археолого-этнографической экспедиции Института этнографии АН СССР (Топрак-калинский отряд) в Узбекской ССР.
- 4 сентября
- 5 августа - Участие в работе Хорезмской археолого-этнографической экспедиции Института этнографии АН СССР (Садварский отряд) в Туркменской ССР ⁶.
- 7 августа - Выставка "Народное творчество Иракской республики" (из Иракской республики) ⁷.
- 8 сентября
- 30 августа - Выставка "Народные ремесла Бирмы" (из Бирманского Союза) ⁸.
- 3 декабря
- 7 сентября - Выставка "Современное искусство ДРВ" (из собрания ГМИИВ).
- 15 апреля 1974 г.
- 10 октября - Экспедиция по выявлению и закупке произведений искусства в Казахскую ССР (Алма-Атинская, Кызыл-Ординская и Чимкентская область).
- 30 октября
- 10 октября - Экспедиция по выявлению и закупке произведений искусства в Армянскую ССР (Арташатский, Аштаракский, Иджеванский, Ноемберянский и Туманянский район).
- 2 ноября
- 25 октября - "Выставка "Станковая живопись Ирана ХУШ-ХІХ вв." (из собраний музеев и частных собраний СССР) ⁹.
- 17 декабря
- 19 ноября - II Всесоюзная конференция по искусству и археологии Ирана на тему "Проблема периодизации искусства Ирана и его взаимосвязь с искусством других народов в средние века" ¹⁰.
- 23 ноября
- 22 ноября Вечер, посвященный культуре и искусству Ирана (совместно с обществом дружбы СССР - Иран)
- 25 декабря - Выставка "Народный художник Армянской ССР. Ерванд Кочар. Живопись. Скульптура. Графика" (совместно Союзом художников СССР) ¹¹.
- 17 февраля 1974 г.

¹ См.: С.Ерлашова, М.Мясина, В.Пажинская, И.Савицкий,

Выставка "Старейшие советские художники в Узбекистане и Туркмении" (из собрания Государственного музея искусств Кара-Калпакской АССР). (Каталог), - СГМИНВ, вып. 7, 1973; Выставка из Нукуса, - "Искусство", 1973, № 3, стр. 77-78; В.Пажинская, Выставка из Нукуса, - "Искусство", 1973, № 6.

² См.: Н.Чукина, Восток в творчестве Н.К.Рериха (1920-1940-е гг.). (Буклет), М., 1973; Восток в творчестве Рериха, - "Искусство", 1973, № 5, стр. 77-78.

³ См.: Б.Я.Ставиский, Н.С.Сычева, В.Л.Смчев, Л.К.Сергеева, В.В.Вертоградова, Раскопки буддийского культового центра на холме Кара-тепе в Старом Термезе, АО - 1973.

⁴ См.: Л.Г.Береснева, Выставка "Народное искусство Казахстана с древнейших времен до наших дней", - НСГМИНВ, вып. 8, 1975.

⁵ См.: Nigerian Art and Crafts, Lagos, v. a.; Искусство Нигерии в Москве, - "Искусство", 1973, № 9, стр. 76-77; Н.Григорович, Художники Нигерии сегодня, - "Искусство", 1975, № 1.

⁶ См.: Н.Н.Вактурская, Раскопки средневекового города Садвар, - АО - 1973.

⁷ См.: Народное творчество Иракской республики, - "Искусство", 1973, № 10, стр. 77.

⁸ См.: Н.Ожегова, Народные ремесла Бирмы. (Буклет), М., 1973; Ее же, Народные ремесла Бирмы, - "Искусство", 1974, № 6.

⁹ См.: Н.К.Карпова, Станковая живопись Ирана XV-XIX вв. (Каталог), М., 1973; Ее же, Искусство Ирана в Москве, - "Художник", 1974, № 9.

¹⁰ См.: Тезисы докладов II Всесоюзной конференции по искусству и археологии Ирана на тему "Проблема периодизации искусства Ирана и его взаимосвязь с искусством других народов в средние века". 19-23 ноября 1973 г., М., 1973; Б.Я.Ставиский, Конференция по иранскому искусству и археологии, - "Народы Азии и Африки", 1974, № 3; Н.К.К., II Всесоюзная конференция по искусству и археологии Ирана, - НСГМИНВ, вып. 8, 1975.

II Ерванд Кочар. (Каталог), М., 1973.

ВЫСТАВКА "НАРОДНОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН ДО НАШИХ ДНЕЙ"

С 22 июня по 13 августа 1973 г. в ГМИНВ экспонировалась выставка "Народное искусство Казахстана с древнейших времен до наших дней" (из собраний музеев и организаций СССР).

На выставке было представлено около 600 экспонатов. Экспозицию открывали копии наскальных росписей, относящихся к различным периодам истории Казахстана, от каменного века до позднего средневековья, и происходящих из района озера Балхаш. Наскальные росписи являются замечательными памятниками древнейшего искусства, отражающими жизнь и мировосприятие древних обитателей Казахстана, их заклинательно-магические обряды. На наскальных росписях мы видим сцены охоты, загона животных, часто встречаются изображения людей, отпечатки человеческой ладони, представляющие собой оберег и древний символ творческой силы человека, солярные знаки-символ плодородия, животворящей силы природы.

Четвертая часть экспозиции была отведена археологическим материалам. Самые древние из них относятся к эпохе бронзы, ко II тыс. до н.э., представленной на выставке керамикой, оружием, изделиями из металла. В могильниках этой эпохи среди погребального инвентаря встречается большое количество керамических изделий - чаши и горшки бытового и ритуального назначения, вылепленные от руки. Геометрический узор в виде треугольников, кругов, ломаных линий наносился по мягкой глине штампами или заостренной палочкой; углубления узора часто заполнялись белой пастой, отчего он приобретал особенную четкость и выразительность.

С эпохи раннего железа, с I тыс. до н.э., на территории Казахстана кочевали крупные этнические группы. Одним из наиболее значительных племенных объединений кочевников были саки, культура и искусство которых близки скифским. Единый звериный стиль был характерен для искусства кочевников этой эпохи на огромной территории от Северного Причерноморья до Ордоса. Объектом изображения в искусстве са-

ков являются животные, одна из ведущих тем — борьба хищника и травоядного. Для саков, как и для других кочевников, было характерно поклонение божествам солнца, земли и огня, тотемистическое восприятие отдельных животных.

Большинство экспонатов, относящихся к искусству саков, уникальны, таков, например, бронзовый столик — жертвенник с фигурками шествующих по краю большеголовых львов и двухгорбых верблюдов в центре. В 1969—1970 гг. экспедицией Института истории, археологии и этнографии АН Казахской ССР под руководством К.А.Акишева было сделано замечательное открытие. В Иссыкском могильнике, относящемся к IV—V вв. до н.э., было вскрыто погребение юноши-воина в одеянии из красной кожи. Высокий головной убор, кафтан, сапоги украшены тонкими золотыми чеканными пластинками-накладками. Помимо чисто орнаментальных мотивов встречаются изображения животных и птиц, являющиеся прекрасными образцами звериного стиля. К V—III вв. до н.э. относятся бронзовые жертвенные котлы и уникальный фрагмент — украшение подобного котла — две головы горных козлов, смонтированные вместе на части борта. Выполненные вполне реалистично и объемно, головы горных козлов с высокими рубчатыми загнутыми рогами поражают величиной и монументальностью.

В эпоху раннего средневековья, в V—III вв. н.э., в Южном Казахстане были распространены древние маздеистские верования. Экспонатами, отражающими их, являются оссуарии — камнехранилища из обожженной глины с символическим изображением души умершего в виде стилизованной человеческой головы на крышке.

В IV—III вв. территория Казахстана входила в раннефеодалное государство — Тюркский каганат. К этой эпохе относятся интереснейшие памятники монументальной скульптуры, встречающиеся почти по всей территории Казахстана, — каменные изваяния — балбалы. В этих "каменных бабах", высеченных из темного гранита или песчаника, еще очень много неясного. В литературе существуют две теории о назначении этих изваяний: одни ученые считают, что это — изображения побежденных врагов умерших воинов, которые будут служить умершим воинам в загробном мире. По мнению других, эти изваяния — воплощение душ самих умерших воинов. Такое извая-

ние с чашей в руках присутствовало на поминальном обряде — пиршестве, а затем оставалось рядом с курганом-погребением.

III—II вв. на территории Казахстана, когда ислам становится государственной религией, — это эпоха развития феодальных отношений, эпоха возникновения новых и укрепления и расширения старых городов, особенно в Южном Казахстане, который с древности был оседло-земледельческим. Такие южноказахстанские города, как Отрар, Тараз (ныне город Джамбул), Ясы (ныне город Туркестан), Сыгнак в X—II вв. были крупными центрами культуры, ремесла и торговли. Происходит строительство многочисленных светских и культовых сооружений — дворцов, мечетей, медресе. Посредством торговли города осуществляли связь между кочевым и оседлым населением. В южноказахстанские города прибывали товары из Ирана, Индии, Китая, Малой Азии.

На выставке были широко представлены фрагменты архитектурного декора, поливные и неполивные изразцы, прекрасные чаши, блюда, фрагменты керамики с растительным орнаментом, относящиеся к X—XV вв. Совершенством техники, тонким прорезным узором отличаются светильники, сосуды-водолеи, ювелирные украшения в виде блях, пряжек, накладок. Иллюстрацией теснейших связей народов Казахстана с их соседями является напоминающий позднейшие саукеле серебряный головной убор, датируемый X—II вв., как считают ученые, монгольского образца.

Основная часть экспозиции была отведена материалам по народному искусству XIX — начала XX в. На выставке была впервые представлена прекрасная коллекция мужских халатов начала — середины XIX в., принадлежащая Государственному Эрмитажу. Мужской халат — шапан — шился из тонкого домашнего сукна, по-видимому привозного, чаще всего красного цвета. Халат богато расшивался растительными узорами, которые подчинялись строгой композиции. Обычно на халатах на подах и на спине помещались крупные круги от одного в центре до четырех — шести в ряд по вертикали. В кругах и в промежутках между ними располагались растительные узоры в виде бодома-миндаля, цветочных розеток, листьев, веток. Существует мнение, что основной элемент узора на халатах —

круг — имеет солярное происхождение, идет от тех древних времен, когда казахи поклонялись солнцу. По другому мнению, круги на спине и подах халатов происходят от боевых щитов, которыми воины-казахи защищали грудь и спину. Растительные узоры на каждом халате разнообразны и индивидуальны. По подбору цветовых сочетаний, по выбору элементов узор — это в каждом отдельном случае выражение вкусов, представлений казахской мастерицы о гармонии и красоте окружающего мира.

По орнаментальным мотивам и техническим приемам вышивки на халатах перекликаются с вышивками прикроватных пологов — тускизов. Здесь та же тематика — астральные и растительные мотивы, та же гармония то сильных и звонких, то мягких и сдержанных цветовых сочетаний, тот же четкий ритм цветовых пятен, то же совершенство исполнения: почти сплошной зашив поверхности мельчайшим и абсолютно равномерным тамбурным швом.

На выставке были представлены отдельные детали женской одежды. Особенно интересен головной убор — саукеле — в виде конуса, высотой до 70 см, его основой является войлок. Сверху он обшивается бархатом или красным сукном, на который нашивается позумент — ряды бус и кораллов, серебряные бляшки. От висков на плечи опускаются длинные ленты — алакан, вышитые шелком и украшенные также бусами и кораллами. К вершине конуса прикрепляли белое полотнище — желек, закрывающее спину и плечи. Такой головной убор молодая женщина носила до рождения первого ребенка. Головной убор, платье, ювелирные украшения — все это составляло единый гармоничный и красочный ансамбль.

В комплект женских ювелирных украшений входили: омурзек — нагрудная подвеска, шолпы — наконечники, сырға — серьги различной формы, блезиктер — браслеты; кольца, сережки, пуговицы. Изготовлением женских ювелирных украшений, а также женских и мужских поясов, серебряных накладок для конской сбруи и седел занимались мастера — зергеры, этот вид ремесла был чисто мужским.

По стилевым особенностям из общей массы женских ювелирных украшений четко выделяется так называемое мангыш-лакское серебро: изделия мастеров племени адаевцев с полу-

острова Мангышлак. Для изделий этих мастеров характерно техническое совершенство, тщательность и завершенность отделки. Впечатление торжественной строгой простоты происходит от четкой соразмерности, гармоничной сочетаемости отдельных деталей. Отличительной чертой браслетов, перстней, нагрудных подвесок с полуострова Мангышлак является украшение ложной зернью в виде ромбов и треугольников. Многие древние орнаментальные мотивы женских ювелирных украшений, в частности круги и треугольники, имеют значение оберега. Очень эффектны и нарядны крупные овальные перстни, надевавшиеся на два пальца сразу; такими перстнями обменивались близкие родственники жениха и невесты при совершении свадебного обряда.

Изящны и изысканны девичьи миндалевидные перстни, выполненные в технике тонкой филигрании. Массивные литые круглые браслеты с легкой гравировкой по поверхности бытуют на территории всего Казахстана. На широких плоских несомкнутых браслетах, распространенных в Северном и Центральном Казахстане, часто встречается очень интересный чеканный узор в виде вихреобразных астральных розеток. Как и круги на мужских халатах, круглые бляхи на кожаных поясах, этот узор связан с древними обрядами поклонения солнцу.

В казахских женских ювелирных украшениях много особенностей, роднящих их с туркменскими и каракалпакскими: монументальность, торжественность силуэта, плавные линии узоров, отсутствие мелких дробных деталей, строгая соразмерность отдельных частей, символика узоров, украшающих эти изделия, традиционность материалов (серебро и полудрагоценные камни).

На высоком художественном уровне, с большой любовью и тщательностью выполнялись украшения конской сбруи и седел. Седла, кожаные, деревянные, обтянутые бархатом, изготавливали особые мастера — седельщики, а серебряные накладки для седел и сбруи заказывали зергерам. Нужно сказать, что лошадь для кочевника — казаха столь же любимый член семьи, как и его близкие родственники, и в старинных народных сказаниях красота и стати коня батыра воспеваются не менее поэтично, чем красота его любимой. Поэтому такое

большое внимание уделялось украшению конской сбруи и седел.

Юрта у казахов — синтез самых различных вещей, которые, несмотря на свою разнородность, сливаются в единое целое. Юрта обычно была мало освещена, в основном свет проходил через круглое отверстие вверху, где сходились все жерди — остов юрты. Поэтому большое значение для предметов внутреннего убранства имела интенсивность цвета, монументальность и четкость узора, цветовые контрасты. Этими качествами обладают войлоки — сырмаки и текеметы, которыми застилали пол в юрте. По способу изготовления и соответственно по особенностям орнаментации они различны.

Сырмаки изготавливались способом мозаики, своеобразной инкрустации. Обычно на два готовых контрастных по цвету войлока при помощи графарета наносили одинаковый узор. Вырезав по контуру, части узора меняли местами: на сером фоне, например, помещали коричневый рисунок, а на коричневом — серый. По местам сшива фона и узора прокладывали и пришивали толстый шерстяной шнур, который подчеркивал округлые, монументальные линии узора. Узор сырмака четок, ясен, графичен, хорошо смотрится с большого расстояния.

Узор же текемета мягок, плавлен, размыт, живописен. Он располагается чаще всего согласно определенной традиционной композиции, но иногда, особенно в современных текеметах, совершенно свободно, причудливо и естественно. Такие особенности узора зависят от способа изготовления: пряди цветной шерсти согласно узору раскладывают на одноцветном фоне и вкатывают, вваливают в него в виде кругов, завитков, волнообразных линий.

Все узоры в текеметах и сырмаках символичны и имеют непосредственную связь с окружающей природой и различными жизненными явлениями. Самым распространенным элементом узоров является кашкар муйиз — рога барана — символ изобилия, больших стад — основного богатства кочевников. Названия узоров — марал муйиз — рога марала, кос муйиз — рога крестовидной формы, балдак — костыль, тумар — узор в виде треугольников, кус канат — крылья птицы, жилын бас — голова змеи, буру кулак — волчьи уши, ирек — зигзаг и другие говорят о их вполне реальной первооснове.

Большое место в убранстве юрты занимали резные дере-

вянные изделия, часто инкрустированные костью. Узоры передних стенок сундучков для продуктов вырезаны невысоким рельефом, в основном это розетки, листья, пальметообразные мотивы. Линии узоров мягки, округлы, расцветка контрастна, цветовая гамма отличается сдержанностью, небольшим количеством цветов. Из дерева дорогих пород, из березового настила изготавливали всевозможную посуду, особенно были распространены большие округлые блюда и чаши для кумыса. Для разливания кумыса из дерева, а также из кости вырезали изящно удлиненные, украшенные сквозным ажурным орнаментом двоянные ложки — ожау.

Одним из самых древних видов искусства у казахов является и резьба по кости. Она имела прикладной характер. Из вываренной, обезжиренной верблюжьей кости косторезы — суйекиши — вырезали тонкие плоские пластинки, украшали их гравированным или пропиленным ажурным узором, основными элементами которого были зооморфные, растительные или геометрические мотивы, и крепили деревянную основу специальными гвоздиками, широкие шляпки которых становились иногда частью узора.

Ворсовые ковры и ковровые изделия распространены среди казахов, живущих в бассейне реки Сыр-Дарья и к северу от нее, а также в Джамбульской области. Узоры ворсовых ковров у казахов имеют исключительно геометрический характер, большинство их совершенно своеобразно и имеет местное происхождение, но встречаются и заимствованные, особенно у туркмен.

Очень эффектно и декоративно баскуры — длинные тканые ленты, предназначенные для украшения и укрепления наружных войлоков юрты. Баскуры выполняются комбинированной техникой: на гладком паласном фоне четко выделяются графичные темные ворсовые узоры, в основном растительные мотивы — стебли, цветы, ветви (курай гул, шоп гул, пахта гул). Среди узоров баскуров встречаются и чисто геометрические мотивы — ромбы, треугольники, а также изображения женских ювелирных украшений: ониржиика, тумара — амулетницы и других. Мастерницы, создавая узоры на баскурах, придают им значение оберега, связывают их с различными

благопожеланиями: благополучия, здоровья, многодетности, умножения стад.

Экспозицию завершали материалы по современному народному искусству. Многие виды народного искусства, такие как женские ювелирные украшения, украшения юнной обрчи и седел, войлоки — сырмаки и текеметы, ворсовые ковры и баскуры, безворсовые ковры — такыр клемы, продолжают жить и в наши дни. Соединение высоких эстетических качеств с утилитарной целесообразностью объясняет, почему эти виды народного искусства дожили до наших дней почти без изменений.

В настоящее время Союз художников Казахской ССР много делает для поощрения народного искусства. Мастериц, изготавливающих войлоки, снабжают шерстью, закупают у них готовые изделия. Много делается в Казахстане и в области возрождения некоторых видов народного искусства. Экспериментальная керамическая мастерская Министерства местной промышленности Казахской ССР выпустила в 1972—1973 гг. серии керамических изделий: чаши, блюда, кувшины с национальным орнаментом. Такие профессиональные художники, как Е.И. Панфилова, В.Л. Сотников, Н.И. Павленко, работают над проблемами формы и росписи этих изделий.

Выставка "Народное искусство Казахстана с древнейших времен до наших дней" — значительное событие в жизни столицы. Она познакомила широкие массы любителей искусства с древним, средневековым и современным народным искусством Казахстана, совершенно своеобразным и неповторимым.

Л.Г. Береснева

II ВСЕСОЮЗНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ИСКУССТВУ И АРХЕОЛОГИИ ИРАНА

С 19 по 23 ноября 1973 г. в ГМИИВ проходила II Всесоюзная конференция по искусству и археологии Ирана. В ней приняли участие ученые из Москвы, Ленинграда, Тбилиси, Еревана, Баку, Душанбе.

II Всесоюзная конференция по искусству и археологии Ирана была посвящена теме "Проблема периодизации искусства Ирана и его взаимосвязь с искусством других народов в средние века" и вызвала оживленные дискуссии.

Общеизвестен тот огромный вклад, который внес иранский народ в развитие мировой цивилизации более чем за 2500 лет истории иранского государства. Многие выдающиеся памятники искусства Ирана, сохранившиеся до наших дней, были созданы в период средневековья, период, который привлекает самое пристальное внимание ученых многих стран мира, в том числе и советских.

Явления искусства средневековья необходимо рассматривать в их подлинном географическом ареале, и попытка рассматривать их в современных политико-административных границах неизбежно приводит к противоречию с исторической действительностью, к смещению акцентов. В период средневековья тесно переплелись исторические судьбы Ирана и соседних народов, и поэтому понятие искусство Ирана можно только в тесной связи с искусством соседних народов, прежде всего народов Средней Азии и Кавказа, что не означает отказа от выявления самобытности искусства каждого народа.

Ряд докладов был посвящен проблеме периодизации искусства Ирана и других народов. Б.И. Маршак (Ленинград, Государственный Эрмитаж) в докладе "Серебряные сосуды X—XI вв. и их значение для периодизации искусства Ирана и Средней Азии" на основе рассмотрения большого числа памятников выделяет несколько групп серебряных сосудов X—XI вв., изготовленных в восточном Иране и Средней Азии, применяя при этом модифицированный типологический метод в сочетании с исследованием надписей на сосудах.

Уделяя надписям особое внимание и отмечая их большое историко-культурное значение, докладчик делает интересные

выводы относительно наличия в них элементов домусульманского стихосложения. Трудно переоценить значение прочитанной докладчиком надписи на чаше Хумар-тегина, относящейся к X в., которая более чем на 100 лет древнее всех ранее известных памятников новоперсидской эпиграфики.

Далее докладчик отмечает влияние иранских и среднеазиатских серебряных сосудов на торевтику Восточной Европы в IX-XI вв. и Средиземноморья на рубеже XII-XIII вв.

Рассматриваемые иранские и среднеазиатские серебряные сосуды заполняют пробел между памятниками постсасанидского искусства и хорасанскими бронзовыми и лютровыми сосудами середины XII - начала XIII в., а также еще раз подчеркивают преемственность многовековых традиций в искусстве Ирана и Средней Азии.

В докладе "О периодизации истории искусства Средней Азии в древности и средневековье" Б.Я.Ставиский (Москва, ВЦНИЛКР), отмечая, что дореволюционные русские ученые (в том числе В.В.Бартольд), заложившие основы научного изучения истории Средней Азии, различали в истории Средней Азии две большие эпохи - домусульманскую и мусульманскую, подвергает критике периодизацию истории искусства Средней Азии, выработанную в 1930-х - начале 1950-х г. и отмеченную упрощенством и схематизмом, в основу которой были положены не изменения идеологического, этнического и политического характера, а гипотетическая смена рабовладельческой формации феодальной.

По мнению докладчика, искусство Средней Азии в древности и средневековье определялось прежде всего идеологией общества. Именно поэтому время утверждения в Средней Азии новой мусульманской идеологии (VIII-IX вв.) явилось временем перехода от изобразительного искусства к орнаментально-декоративному. Процесс перехода от домусульманского искусства к мусульманскому проходил постепенно, и поэтому в мусульманском искусстве долго сохранялась древняя изобразительная традиция.

О.Н.Щеголев (Москва, Московская организация Союза художников РСФСР) в докладе "Сложение новой системы искусств в Иране и Средней Азии после арабского завоевания как критерий периодизации" также подчеркивает, что появление исла-

ма в Иране и Средней Азии привело к радикальным изменениям в искусстве. В качестве критерия периодизации докладчик предлагает принять не один какой-либо вид искусства, а систему искусств (архитектура, монументальная живопись и скульптура), указывая при этом, что ислам рационально изменил ее, сконцентрировав вокруг архитектуры.

В докладе "Иран и Индия в средние века (к вопросу о периодизации индийского искусства)" Н.К.Карпова (ГМИИВ) отмечает тесные связи Индии с Ираном и Средней Азией в средние века, приведшие к возникновению новых течений в индийском искусстве. В свете этих связей докладчик рассматривает вопрос о возникновении и развитии могольской школы индийской миниатюры.

Известно, что в Индии задолго до Моголов существовала традиция иллюстрирования рукописей. Одной из крупнейших школ индийской миниатюры была западно-индийская, охватывавшая Гуджарат, Раджастан и Мальву и отличавшаяся, несмотря на влияние миниатюры Ирана, большим национальным своеобразием. Также до Моголов в Западной Индии появляются миниатюры "группы кулахдар", совершенно отличные от миниатюр западно-индийской школы. Источник их пока неясен, хотя по мнению некоторых ученых (Б.Грей, Д.Баррет, К.Дж.Кхандавалала), художники, создавшие их, работали потом при дворе Моголов и оказали решающее влияние на сложение стиля могольской школы.

Далее докладчик рассматривает процесс творческого восприятия и переосмысления влияния миниатюры Ирана различными школами индийской миниатюры, прежде всего могольской школы.

Отмечая значительное влияние искусства Ирана на индийское искусство, докладчик подчеркивает национальное своеобразие индийского искусства, которое, в свою очередь, оказало влияние на искусство Ирана и Средней Азии.

М.М.Ашрафи (Душанбе, Институт истории АН Таджикской ССР) в докладе "К периодизации средневековой миниатюры Ирана" предлагает при периодизации этого вида искусства исходить из анализа внутренних процессов его развития. Докладчик выделяет три периода в истории средневековой миниатюры Ирана. Первый период - XIII - первая половина XV в. -

- это ее становление. Второй период - вторая половина XV-XVI в. - это расцвет средневековой миниатюры Ирана, прежде всего гератской школы. Третий период - XVII - середина XIX в. - это ее постепенный упадок.

Большинство докладов было посвящено взаимосвязи искусства Ирана с искусством других народов.

В докладе "Некоторые инокультурные элементы в иконографии сасанидского портрета (по материалам глиптики)" Т.А.Раевская (Москва, ВЦИЛКР) отмечает те черты, которые проникли в иконографию сасанидского портрета из искусства других народов. В частности, изменения в иконографии сасанидского портрета в V в. докладчик объясняет влиянием эфталито-хионитского искусства.

Л.А.Лелеков (Москва, ВЦИЛКР) в докладе "Иран и Восточная Европа в VI-X вв." прослеживает влияние традиций сасанидского и постсасанидского искусства и культуры на искусство и культуру Восточной Европы VI-X вв.

В докладе "Иранские сюжетные бархаты (вопросы хронологии и европейского влияния)" Н.А.Пирвердян (Ленинград, Государственный Эрмитаж) освещает влияние искусства Западной Европы на искусство Ирана. Докладчик отмечает параллельное развитие двух направлений в художественном ткачестве Ирана конца VII - первой половины VIII в. - чисто иранского и все более "европеизирующегося".

Ряд докладов был посвящен взаимосвязям искусства Ирана с искусством народов Кавказа. А.М.Высоцкий (ГМИИВ) в докладе "Страны Закавказья и Иран: параллели в архитектуре в эпоху Сасанидов", делает попытку, привлекая новые данные, конкретно описать параллели в архитектуре стран Закавказья и Ирана в эпоху Сасанидов и объяснить их в связи с культурно-историческим фоном. Докладчик отмечает связь архитектуры стран Закавказья в эпоху Сасанидов с Византией, с одной стороны, и Ираном, с другой, порою восходящую к еще эллинистическому восточному архитектурному койне, что делает почти невозможным точное разделение византийских, иранских и собственно закавказских элементов в архитектуре Закавказья в эпоху Сасанидов.

В докладе "Сасанидский металл в междуречье Гуручай и Кенделенчай на территории Азербайджана" Г.С.Исмаилов

(Баку, Институт истории АН Азербайджанской ССР) рассказывает о результатах десятилетних раскопок Физулинской экспедиции Института истории АН Азербайджанской ССР в междуречье Гуручай и Кенделенчай. За это время экспедиция открыла много памятников V-I тыс. до н.э., свидетельствующих о широких связях древнейшего населения со странами древнего Востока, и в первую очередь, с Ираном. Особый интерес представляет открытый в 1972 г. древний некрополь, который можно отнести к VI-V вв. н.э.; обнаруженные здесь металлические предметы близки к памятникам сасанидского искусства.

М.И.Синауридзе (Тбилиси, Государственный музей Грузии) в докладе "Художественные предметы из Анагского склепа" рассказала о предметах из склепов в селе Давели Анага - золотых бляхах, золотой булавке, сердоликовом перстне и других, близких по стилю к памятникам сасанидского искусства, но, по мнению докладчика, являющихся местными изделиями.

В докладе "Об одном торговом пути в VII-VIII вв." Л.А.Чилашвили (Тбилиси, Государственный музей Грузии) установил трассу караванного пути, соединявшего политические и торгово-ремесленные центры Грузии - Гречи и Базари - с Ираном. При раскопках расположенных по трассе пунктов, были обнаружены многочисленные образцы керамики Ирана.

Взаимосвязи искусства Ирана с искусством народов Кавказа был посвящен доклад Э.В.Кильчевской (Москва, Институт истории искусств Министерства культуры СССР) "Некоторые детали возникновения искусства черни на Кавказе".

Ряд докладов наряду с вышеупомянутыми докладами Н.К.Карповой и М.М.Ашрафи был посвящен миниатюре, рассматриваемой в свете взаимосвязи искусства Ирана с искусством других народов. М.В.Горелик (Москва, Институт востоковедения АН СССР) в докладе "Багдадская школа миниатюры первой половины XIII в. и иранская изобразительная традиция" указывает на иранскую изобразительную традицию как на основной источник генезиса Багдадской школы миниатюры.

В докладе "Шах-наме" 1537 г. из собрания А.Хоутона

и становление могольской миниатюры" О.И.Галеркина (Ленинград, Институт живописи, скульптуры и архитектуры АХ СССР), отмечая значительную роль миниатюры Ирана в сложении могольской школы индийской миниатюры, прослеживает на конкретных прототипах их связь.

Ю.Д.Хускивадзе (Тбилиси, Институт истории грузинского искусства АН Грузинской ССР) в докладе "Новые художественные тенденции в позднеиранской миниатюре" рассматривает художественные тенденции в поздней миниатюре Ирана, связанные с влиянием искусства Западной Европы на искусство Ирана в XVII в.

В докладе "Из истории грузинской религиозной миниатюры XVII в." Г.А.Жгенти (Тбилиси, Институт истории грузинского искусства АН Грузинской ССР) рассматривает влияние миниатюры Ирана на миниатюру Грузии XVII в. на примере Канчаевского "Жамн-гулани" (1674).

Взаимосвязям искусства многих народов, в частности искусства Ирана, был посвящен доклад А.Ф.Гольдштейна (Москва, ЦНИИ теории и истории архитектуры) "Прообраз формы ионической капители в искусстве Ирана, Кавказа и Восточного Средиземноморья".

Два доклада были посвящены отдельным видам искусства Ирана. Т.Х.Стародуб (Москва, издательство "Советская энциклопедия") в докладе "К вопросу о датировании и атрибуции керамики с сине-черной росписью" устанавливает многообразие керамического производства в Иране в XIII-XIV вв. и широкое распространение техники сине-черной подглазурной росписи.

В докладе "Живопись Ирана XVIII - первой половины XIX в." А.Т.Адамова (Ленинград, Государственный Эрмитаж) прослеживает основные этапы развития станковой живописи Ирана XVIII-XIX в. и дает глубокий анализ ее особенностей.

В конференции была приурочена выставка "Станковая живопись Ирана XVIII-XIX вв." (из собраний музеев и частных собраний СССР), экспонировавшаяся с 25 октября по 17 декабря 1973 г., на которой впервые в СССР был так полно и разнообразно представлен этот вид искусства, который до настоящего времени очень мало изучен. Между тем лучшие произведения станковой живописи Ирана XVIII-XIX вв. отличаются

неповторимым своеобразием и свидетельствуют о преемственности многовековых традиций в искусстве Ирана.

Н.К.К.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АО—...	— "Археологические открытия ... г."
ВЦНИИМКР	— Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных художественных ценностей
ГИМ	— Государственный исторический музей
ГМИНВ	— Государственный музей искусства народов Востока
ДИ	— "Декоративное искусство СССР"
ДХВП	— Дирекция художественных выставок и панорам
ИАК	— "Известия императорской Археологической комиссии"
КСИИМК	— "Краткие сообщения Института истории материальной культуры"
МАК	— "Материалы по археологии Кавказа"
МИИ МНР	— Музей изобразительных искусств МНР
НСГМИНВ	— "Научные сообщения Государственного музея искусства народов Востока"
ОДМОПС	— Отдел по делам музеев и охраны памятников старины
ПТ	— "Памятники Туркменистана"
СА	— "Советская археология"
СГМИНВ	— "Сообщения Государственного музея искусства народов Востока"
СМАЭ	— "Сборник музея антропологии и этнографии"
АА	— "Arts asiatiques"
АО	— "Arts orientalis"
Агас	— "Artibus Asiae"
ВРММТИ	— "Bulletin of the Prince of Wales Museum of Western India"
GBA	— "Gazette des Beaux Arts"
ЛК	— "Lalit Kala"
ЕРИ	— "A Survey of Persian Art"

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

К статье Э.В.Ганевской "Об атрибуции трех индийских бронзовых скульптур в собрании ГМИНВ"

Таблица I. Индийские бронзовые скульптуры. Вид спереди.

1. Авалокитешвара в позе лалита. 2. Манджуваджра. 3. Авалокитешвара в позе раджалила.

Таблица II. Индийские бронзовые скульптуры. Вид сзади.

1. Авалокитешвара в позе лалита. 2. Манджуваджра. 3. Авалокитешвара в позе раджалила.

Таблица III. Индийские бронзовые скульптуры. Вид сбоку.

1. Авалокитешвара в позе лалита. 2. Манджуваджра. 3. Авалокитешвара в позе раджалила.

К статье О.Н.Глухаревой "Открытие гробницы Такамацудзука"

Таблица IV. Гробница Такамацудзука. Женская группа на западной стене.

Таблица V. Гробница Такамацудзука. Женская группа на восточной стене.

К статье В.И.Марковина "Дольмены-монолиты среди дольменных сооружений Северо-Западного Кавказа"

Таблица VI. 1. Дольмен-монолит у села Береговое. 2. Дольмен-монолит у села Волконка. 3. Корытообразный дольмен (№ 7) у села Солох-аул. 4. Корытообразный дольмен у села Солоники.

Таблица VII. I-3. Дольмен-монолит у села Волконка (I. Продольный разрез. 2. План. 3. Поперечный разрез). 4-5. Дольмен у села Адигналово (4. План. 5. Фасад).

Таблица VIII. Дольмен у села Красноалександровский аул I. 1. План. 2. Продольный разрез. 3. Фасад. 4. Поперечный разрез. 5. Плиточная кладка на полу.

К статье В.И.Шляховой "Бронзовая скульптурка из Восточного Казахстана в собрании ГМИНВ"

Таблица IX. Бронзовая скульптурка из Восточного Казахстана. Вид с одной из лицевых сторон.

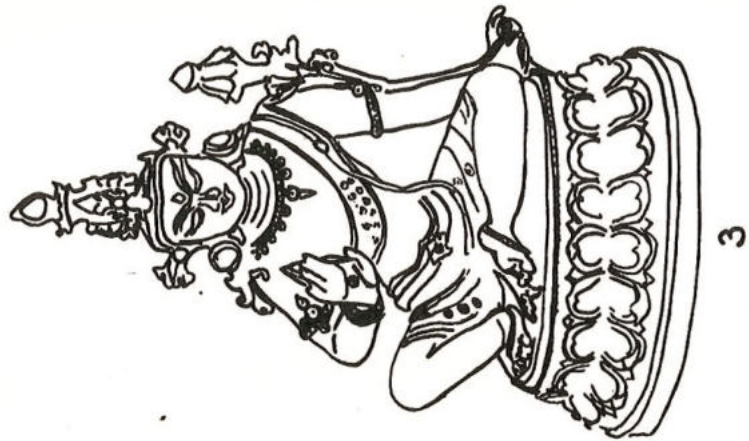
Таблица X. Бронзовая скульптурка из Восточного Казахстана. Вид с одной из лицевых сторон.

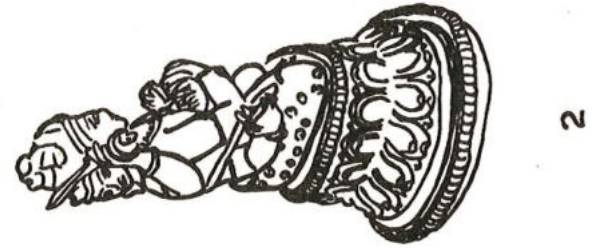
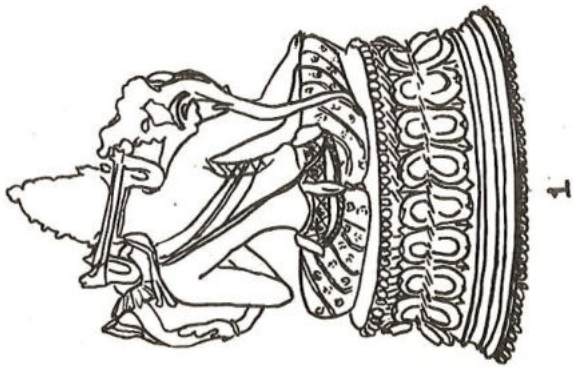
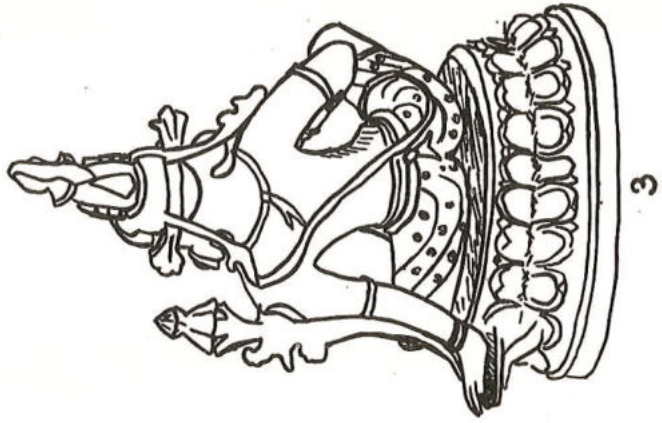
Таблица XI. Бронзовая скульптурка из Восточного Казахстана. Вид сбоку.

К статье Н.М.Ямпольской "О происхождении среднеазиатских металлических подставок под светильники"

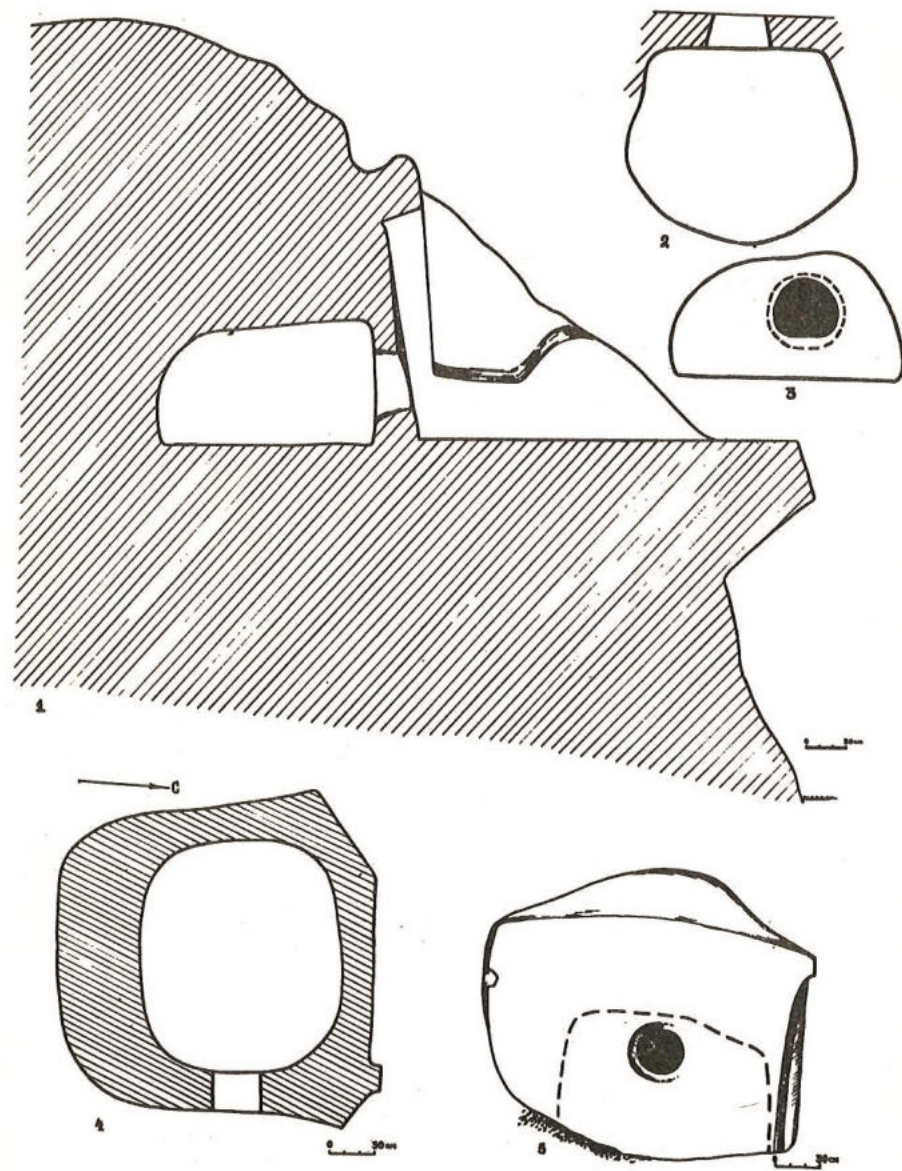
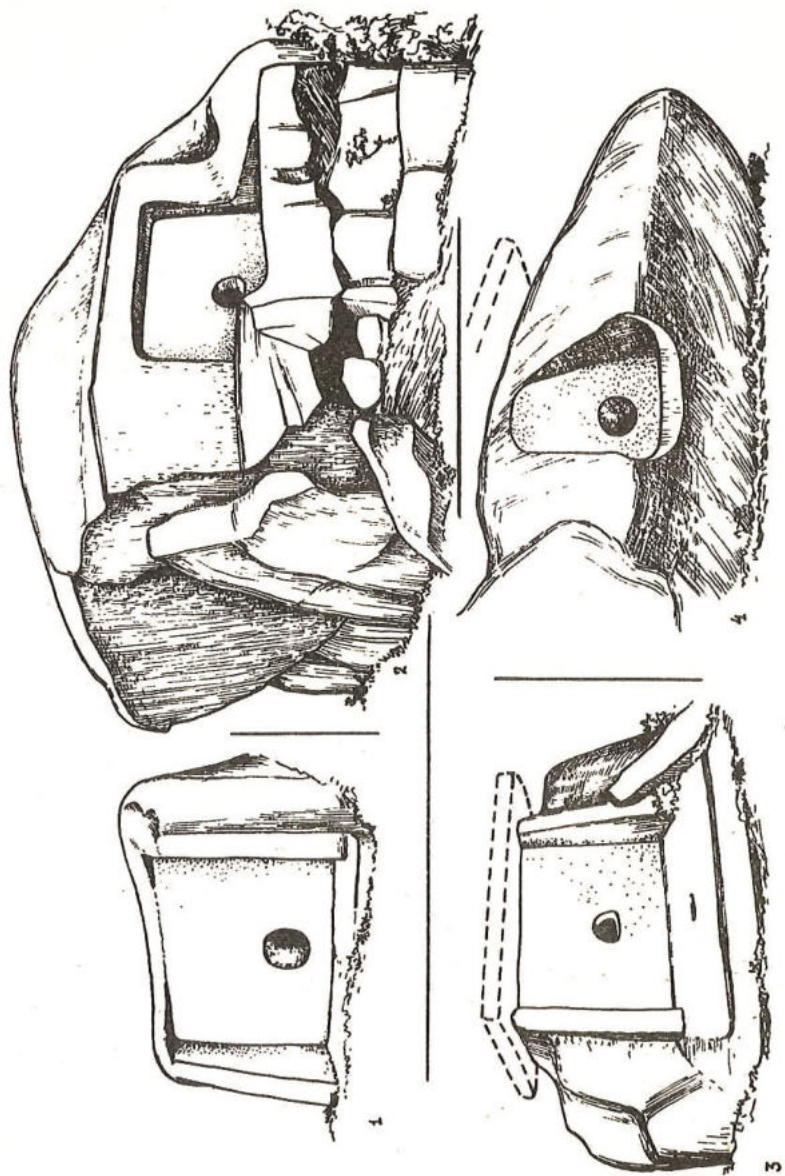
Таблица XII. Среднеазиатские металлические подставки под светильники. 1. Из Тараза. 2. Из Данденкана. 3. Из Ахсыкета.

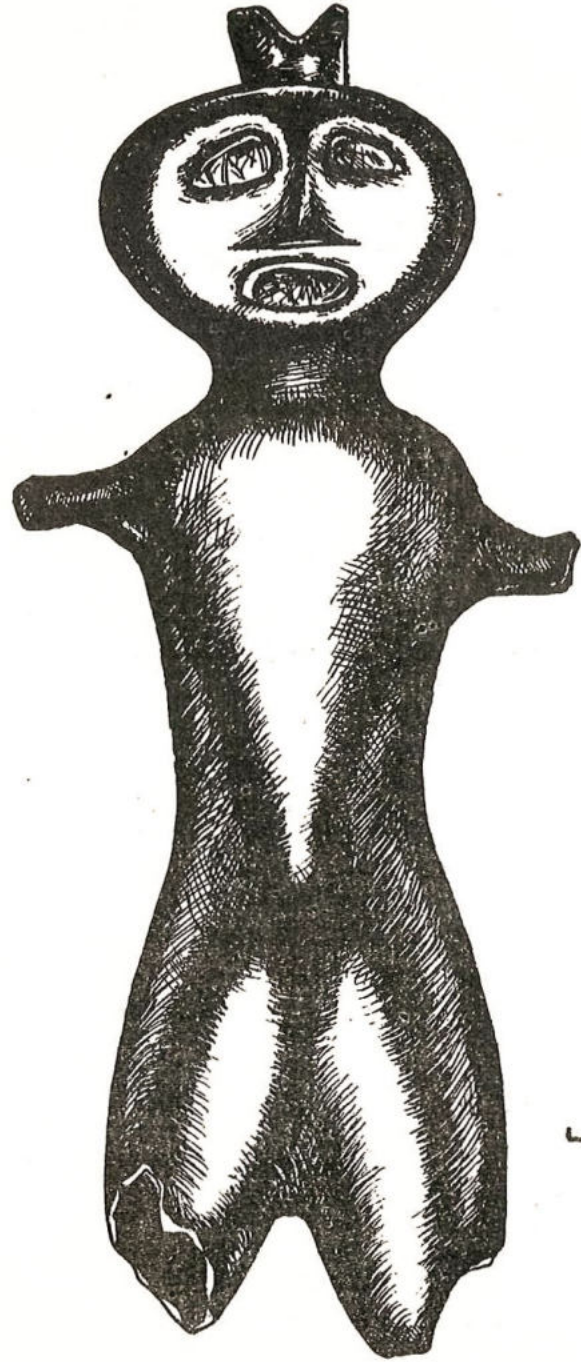
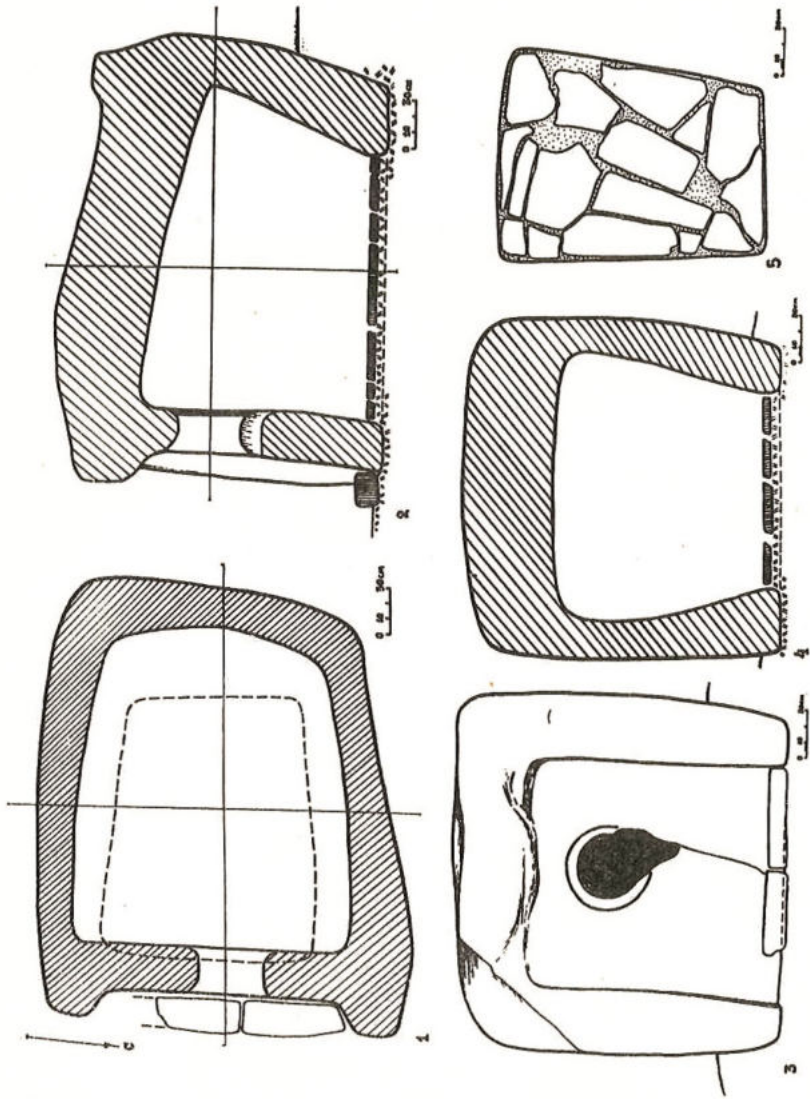
Таблица XIII. 1. Этрусский канделябр. 2-4. Греческие и римские канделябры. 5-6. Сакские курильницы или светильники.

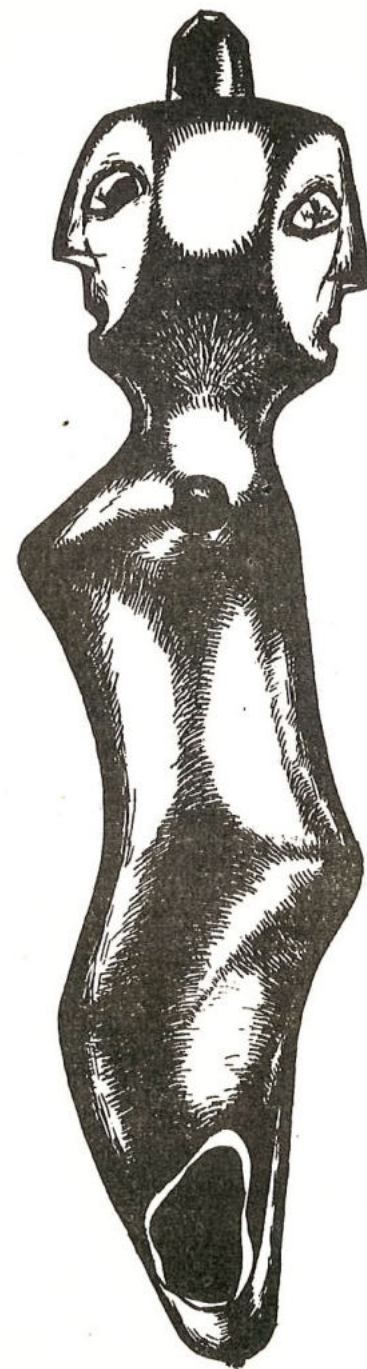
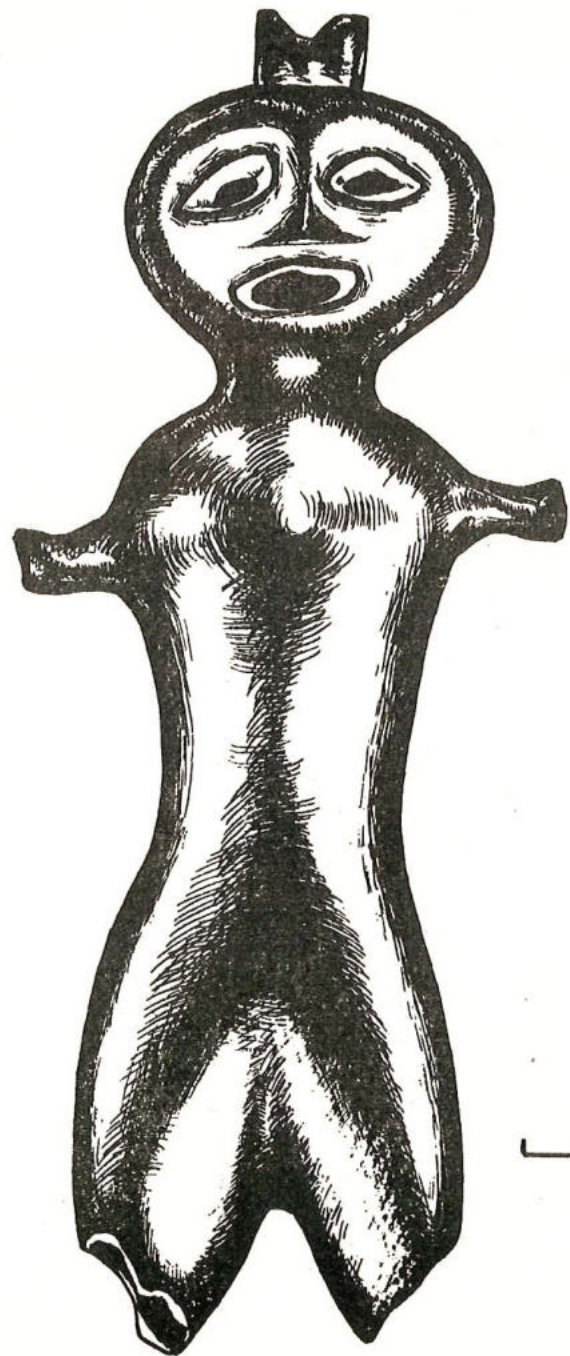


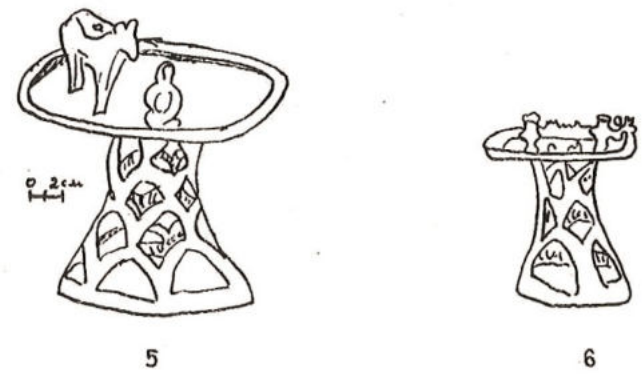
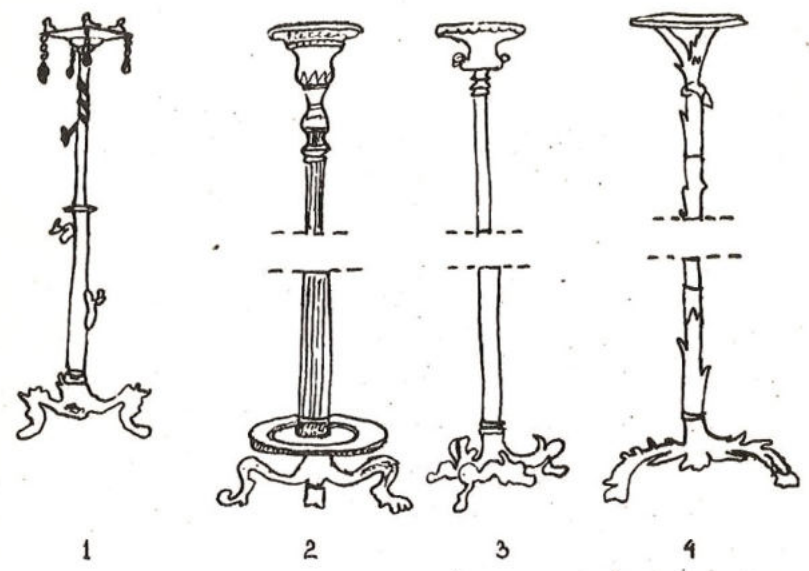
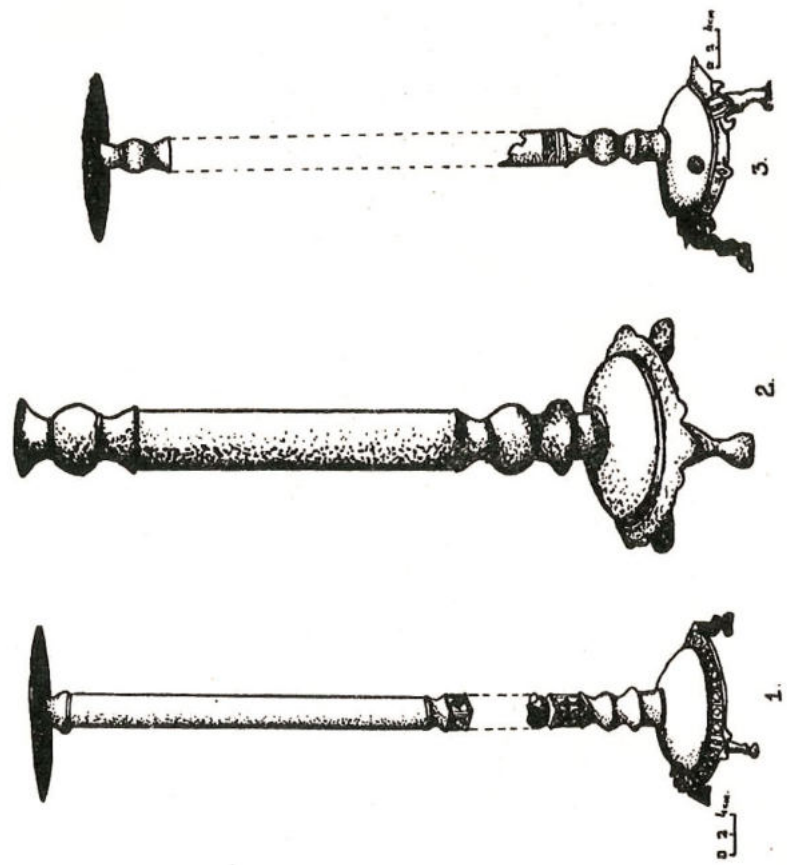












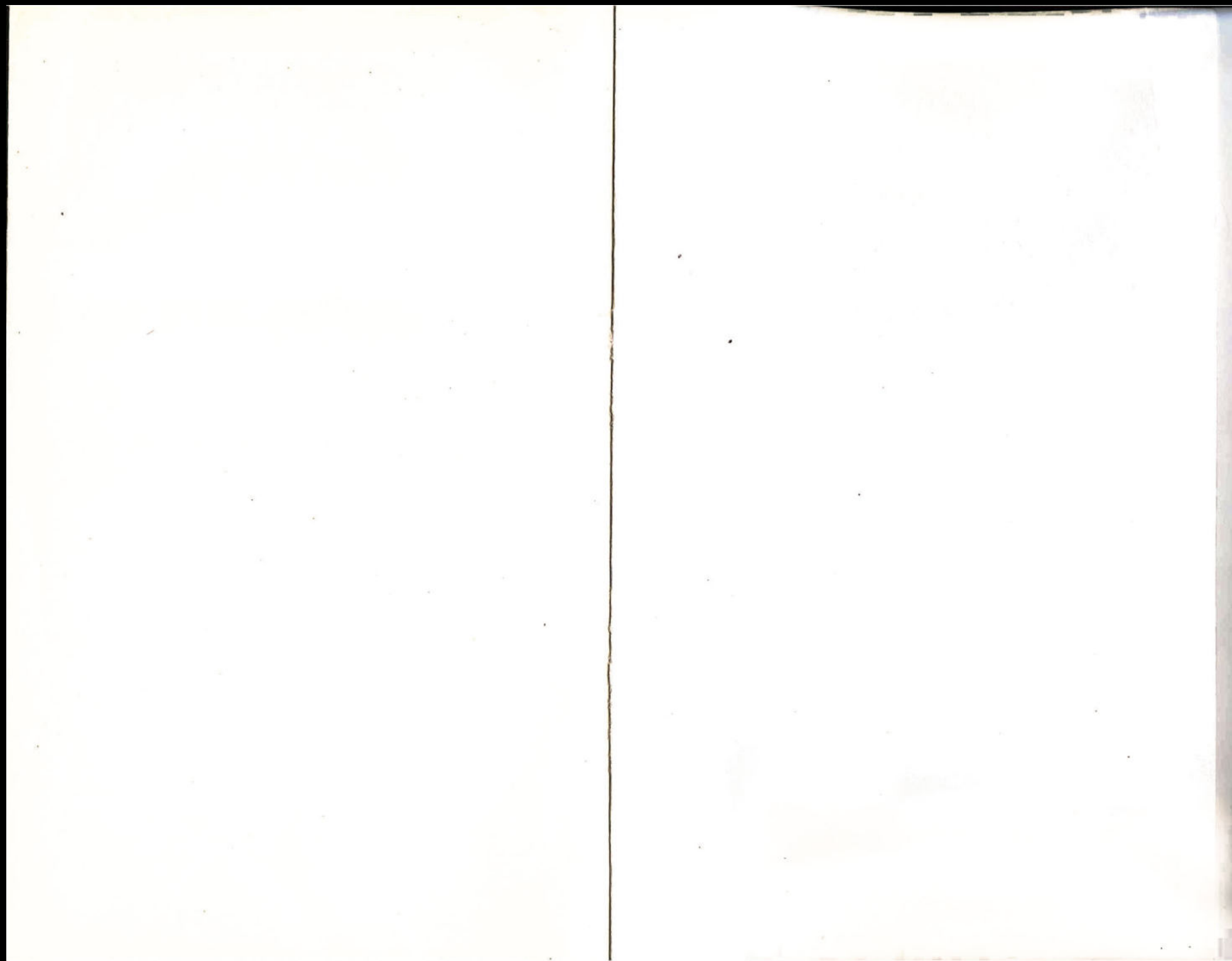
СОДЕРЖАНИЕ

Э.В.Ганевская	Об атрибуции трех индийских бронзовых скульптур из собрания ГМИНВ.	3
О.Н.Глухарева	Открытие гробницы Такамацудзука.	II
Н.А.Каневская	У истоков японского сюрреализма.	15
Н.К.Карпова	Роль вишнуизма в развитии живописи Пахари (XUP-XIX вв.)	24
Л.И.Кузьменко	Живопись водяными красками на шелке Демократической Республики Вьетнам в собрании ГМИНВ	31
В.И.Марковин	Дольмены-монолиты среди дольменных сооружений Северо-Западного Кавказа.	39
Т.В.Сергеева	Живопись Монгольской Народной Республики (к пятидесятилетию со дня провозглашения Монгольской Народной Республики).	48
В.И.Шлякова	Бронзовая скульптурка из Восточного Казахстана в собрании ГМИНВ.	58
Ш.М.Мукуров	Об общих принципах построения композиции литературного и живописного произведения (о методе иллюстрирования в средневековом Иране)	64
Н.И.Ямпольская	О происхождении среднеазиатских металллических подставок под светильники	75
Н.К.Карнова	Индийская миниатюра в собрании ГМИНВ	82
Хроника. 1973		136
Выставка "Народное искусство Казахстана с древнейших времен до наших дней".		139
II Всесоюзная конференция по искусству и археологии Ирана		147
Список сокращений		154
Список иллюстраций		155
Иллюстрации		157

**Государственный
музей искусства
народов Востока
№ 55261**

Подписано к печати 19/У - 1975 г.
А-11946 Объем 10,75 п. л. Тираж 600 экз. Заказ 205. Цена 70 коп.

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



4p 00