

ГОРНЫЙ
ЖУРНАЛ

ЦВЕТНЫЕ
МЕТАЛЛЫ

ЧЕРНЫЕ
МЕТАЛЛЫ

Обогащение
руд

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА



Восток в центре Москвы



Красивое и изящное здание, известное москвичам как «Дом Луниных», построенное по проекту известного архитектора Д. Жиларди и являющее собой блестящий образец московской архитектуры первой четверти XIX в., расположено в самом центре Москвы, на Никитском бульваре. Вот уже более 25 лет москвичи и гости столицы приходят сюда, чтобы насладиться шедеврами искусства далекого и загадочного Востока.

Наш музей является одним из крупнейших научно-просветительских учреждений Российской Федерации. Он был создан постановлением президиума отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины при Народном комиссариате просвещения 30 октября 1918 г. Этот день принято считать официальным «днем рождения» музея, который за свою историю сменил несколько названий (музей «Ars Asiatica», «Музей восточных культур», «Государственный музей искусства народов Востока») и адресов. В 1987 г. музею был присвоен статус научно-исследовательского института 1-й категории, а 18 декабря 1991 г. Указом Президента Российской Федерации он был включен в список особо ценных объектов культурного наследия РФ. Среди сотрудников музея —

пять докторов и тридцать один кандидат наук. Сегодня Музей Востока является единственным музеем России, специализирующимся на собирании, хранении, изучении и популяризации памятников искусства стран и народов Азии и Африки с древнейших времен до наших дней.

В залах музея демонстрируются шедевры прикладного и изобразительного искусства Японии, Китая, Кореи, Индии, Ирана, стран Юго-Восточной и Центральной Азии, Закавказья, восточных регионов России. В его фондах хранятся многочисленные коллекции (всего примерно 150 тысяч музейных предметов), из которых наиболее значительными являются собрания китайского и японского фарфора, традиционной живописи и графики, перегородчатых эмалей («клаузоны») и лаковых изделий, иранской книжной миниатюры и живописи эпохи Каджаров, бронзовой тибетской буддийской скульптуры и чукотской резной кости, археологической бронзы из иранского Луристана и туркменских ковровых изделий, узбекских ювелирных украшений и произведений торевтов из дагестанского селения Кубачи, живописных полотен, графических и скульптурных работ известных российских художников, связанных с Востоком. Этот перечень далеко не исчерпывающий.

Разнообразна исследовательская и издательская деятельность сотрудников музея, сочетающих хранительскую работу с научными исследованиями. Публикуемые ими монографии и каталоги коллекций представляют собой завершённые работы, выполненные на высоком профессиональном научном уровне.

В настоящее время пополнение фондов музея происходит как за счет целенаправленных закупок произведений восточного искусства, так и за счет безвозмездных поступлений от художников, частных коллекционеров и просто любителей Востока. В пополнении археологических и этнографических коллекций важнейшую роль играют экспедиции, проводимые музеем на Чукотке, Северном Кавказе, в Южной Сибири, на Таймыре.

Музей является активно функционирующей выставочной площадкой — ежегодно в нем проводятся 10–12 временных выставок разнообразной тематики, на которых представляются как предметы из археологических раскопок, так и произведения современной живописи и графики. Многие коллекции и отдельные предметы из фондов музея неоднократно экспонировались в странах Азии, Западной Европы и Америки.

В музее активно работают кружки для школьников и учеников средней школы, проводятся экскурсии и читаются циклы лекций для самой разной аудитории.

В целом Музей Востока — несколько больше, чем просто музей. Это крупный многофункциональный современный исследовательский центр, в котором хранятся, демонстрируются, популяризируются шедевры искусства и памятники культуры народов и стран Востока. Мы очень благодарны Издательскому дому «Руда и Металлы» за предложение участвовать в совместном проекте, за возможность познакомить читателей с некоторыми предметами из нашего большого собрания.

Генеральный директор Государственного музея Востока,
доктор исторических наук

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Александр Седов'.

Александр Седов



Издательский дом «Руда и Металлы»

Журнал зарегистрирован в Минпечати РФ
ПИ № ФС77-34804 от 23.12.2008 г.

ISSN 0017-2278

ГОРНЫЙ ЖУРНАЛ

Основан в 1825 году
Ежемесячный научно-технический
и производственный журнал

Учредители:

АК «АЛРОСА», ОАО «Апатит», ОАО «НПК «Механобр-техника»,
Московский государственный горный университет, Российский
государственный геологоразведочный университет имени Серго
Орджоникидзе, Издательский дом «Руда и Металлы»

При содействии НП «Горнопромышленники России»

При участии ЗФ ОАО «ГМК «Норильский никель», ГП «Навоийский
ГМК», УРАН ИПКОН РАН, ФГУП «ЦНИГРИ», Национального горного
университета Украины, Государственного Эрмитажа

Адрес редакции: 119049, Москва, ГСП-1,
Ленинский просп., 6, МГГУ, комн. Г-550, Г-556, Г-557
Телефон/факс: (495) 236-97-48, (495) 236-97-18
E-mail: gornjournal@rudmet.ru

Подписные индексы:
73075 (Роспечать)
45343 (ОК «Пресса России»)



9 770017 227004 >

Журнал зарегистрирован в Минпечати РФ
ПИ № ФС77-36340 от 18.05.2009 г.

ISSN 0372-2929

ЦВЕТНЫЕ МЕТАЛЛЫ

Основан в 1926 году
Ежемесячный научно-технический
и производственный журнал

Учредители:

Издательский дом «Руда и Металлы», Национальный
исследовательский технологический университет «МИСиС»

При содействии ЗФ ОАО «ГМК «Норильский никель»,
ООО «ИНСТИТУТ ГИПРОНИКЕЛЬ», ГП «Навоийский ГМК»

При участии Томского политехнического университета,
Национального исследовательского ядерного университета
«МИФИ», Государственного Эрмитажа

Адрес редакции: 119049, Москва, В-49, а/я № 71
Телефон/факс: (495) 955-01-75
E-mail: tsvetmet@rudmet.ru

Подписные индексы:
71060 (Роспечать)
83869 (ОК «Пресса России»)



9 770372 292006 >

Журнал зарегистрирован в Минпечати РФ
ПИ № ФС77-35103 от 23.01.2009 г.

ISSN 0132-0890

Черные металлы



Издается с 1961 года
Ежемесячный журнал по актуальным
проблемам металлургии,
машиностроения и приборостроения
зарубежных стран

Учредители:

Издательский дом «Руда и Металлы», Национальный
исследовательский технологический университет «МИСиС»,
ОАО «Боровичский комбинат огнеупоров»

При участии Государственного Эрмитажа,
ОАО «АХК ВНИИМЕТМАШ им. академика А. И. Целикова»

Адрес редакции: 119049, Москва, В-49, а/я № 71
Телефон/факс: (495) 955-00-09
E-mail: chermet@rudmet.ru

Подписные индексы:
92650 (Роспечать)
12985 (ОК «Пресса России»)



9 770132 089006 >

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору за соблюдением законодательства
в сфере массовых коммуникаций и охране культурного
наследия, ПИ № ФС77-19269 от 30.12.2004 г.

ISSN 0202-3776

Обогащение руда

Основан в 1956 году
Научно-технический журнал
Издается один раз в два месяца

Учредители:

ЗАО «Механобр инжиниринг», ОАО «Научно-производственная
корпорация «Механобр-техника», ОАО «ПО «Усольмаш»,
Национальный исследовательский технологический университет
«МИСиС», Издательский дом «Руда и Металлы»

При участии УРАН ИПКОН РАН, Государственного Эрмитажа

Адрес редакции: 199106, Санкт-Петербург, 22 линия, 3
Телефон/факс: (812) 324-89-45
E-mail: obrud@mekhanobr.spb.ru

Подписные индексы:
41081 (Роспечать)
10344 (ОК «Пресса России»)



9 770202 377002 >

Ведущие редакторы номера Н. В. Шаркина, В. С. Александровская, Т. С. Смирнова, А. Н. Шемякина, М. В. Пясецкая. Корректор Ю. И. Королева



Узбекистан — история и культура солнечного края

- 6 *Мкртычев Т. К.* Государственный музей искусства народов Востока и Узбекистан — страницы сотрудничества
- 10 *Ермакова Е. С.* Благородная Бухара. Путевые заметки (или неформальный отчет о командировке)
- 15 *Ермакова Е. С.* Керамика Узбекистана XIX–XX вв. в собрании Государственного музея искусства народов Востока
- 22 *Семенова И. В., Инояттов С. И.* «Небесный луч» Нураты
- 27 *Семенова И. В.* Тайны на скалах

Из глубины веков

- 31 *Эрлих В. Р.* Бронзовые навершия из кургана-святилища у ст. Тенгинской

Многоликая Россия

- 41 *Бронштейн М. М., Широков Ю. А.* Косторезное искусство Чукотки в XX в.
- 47 *Филатова М. Ю.* Холодное оружие Дагестана. Аул Кубачи

Ближнее зарубежье

- 51 *Загитова М. А.* Ювелирные украшения Туркмении конца XIX — начала XX вв. в собрании ГМИНВ

Дальние страны

- 59 *Кузьменко Л. И.* Китайский художественный камень в собрании ГМИНВ. Символика и эстетика «кабинета ученого»
- 64 *Шмотикова Л. А.* Китайская слоновая кость
- 68 *Каневская Н. А.* Окимоно из слоновой кости периода Мэйдзи—Тайсё (1868–1926). Традиция и новаторство
- 78 *Елисеева И. А.* Корейские украшения в коллекции Государственного музея искусства народов Востока
- 84 *Сорокина Г. М.* Художественный металл Камбоджи
- 91 *Гожева Н. А.* Драгоценные металлы и камни в искусстве Мьянмы

Contents

Uzbekistan — the history and culture of sunny territory

- 6 *Mkrtychev T. K.* The State Museum of Oriental Art and Uzbekistan — pages of partnership
- 10 *Ermakova E. S.* Precious Bukhara. Itinerary (or informal report about business trip)
- 15 *Ermakova E. S.* Uzbek ceramics of XIX–XX centuries in the collection of The State Museum of Oriental Art
- 22 *Semenova I. V., Inoyatov S. I.* “Celestial beam” of Nurata
- 27 *Semenova I. V.* Mysteries at the rocks

From the remote past

- 31 *Erlikh V. R.* Bronze finials from burial mound-sanctuary near the Tenginskaya village

Many faces of Russia

- 41 *Bronshtein M. M., Shirokov Yu. A.* Bone-carving art of Chukotka in XX century
- 47 *Filatova M. Yu.* Arm blanche of Dagestan. Kubachi village

Near abroad countries

- 51 *Zagitova M. A.* Jewellery of Turkmeniya in the end of XIX — beginning of XX centuries in collection of The State Museum of Oriental Art

Far countries

- 59 *Kuzmenko L. I.* Chinese art stone in collection of The State Museum of Oriental Art. Symbolics and esthetics of “the cabinet of a scientist”
- 64 *Shmotikova L. A.* Chinese elephant bone
- 68 *Kanevskaya N. A.* Okimono from elephant bone of Meiji—Taisho period (1868–1926). Tradition and innovation
- 78 *Eliseeva I. A.* Korean decorations in the collection of The State Museum of Oriental Art
- 84 *Sorokina G. M.* Art metal of Cambodia
- 91 *Gozheva N. A.* Precious metals and stones in Myanmar art

«Золотое сердце» Узбекистана



Дорогие друзья! Уважаемые читатели!

Навоийскому горно-металлургическому комбинату (НГМК) — 52 года, но «золотое сердце» бьется в пустыне Кызылкум не первое столетие. И если бы не разрозненные исторические сведения о наличии золота, которые передавались от поколения к поколению со времен зарождения первых цивилизаций, вряд ли бы Кызылкумы — одна из самых суровых пустынь мира — ожила бы соцветиями современных городов-оазисов.

Поистине, без прошлого нет будущего... В глубокой древности государства, возникающие в долинах рек Амударья, Сырдарья, Зарафшан, развивались стремительно быстро. Бассейн Амударьи в среднем и верхнем течении принадлежал Бактрии, Междуречье Кашкадарьи и Зарафшана именовалось Согдианой или Согдом. Ферганская долина с ее предгорьями называлась Парканой, долина Мургаба — Маргианой, дельту Амударьи с Южным Приаральем занимала Хорезмия, а севернее Сырдарьи располагались земли кочевников — саков, массагетов и других скифских племен. Практически все эти государства сосредоточены на территории сегодняшнего Узбекистана. Скифский мир был тесно связан с горными промыслами.

Археологические открытия в землях древней Бактрии позволили датировать найденные предметы IV–II вв. до н. э. Народам Средней Азии золото и серебро известны с давних времен, и правдой является то, что из этих драгоценных металлов изготавливали ювелирные изделия, монеты, создавшие неповторимую школу ювелирного искусства.

В землях древней Согдианы, в одной из могил древнего поселения, обнаружены золотые и серебряные нити самоцветных бус, металлические изделия эпохи бронзы. Раскопки в районе современных городов Бухары, Самарканда, Карши, судя по найденным монетам, датируемым IV–III вв. до н. э., с портретом согдийского царя свидетельствуют о собственном производстве чеканки, т. е. уже тогда согдийцы владели секретами выплавки металлов, ювелирным мастерством.

Скифы — кочевники и воины — переправляли изделия из золота на значительные расстояния. Их золотые украшения, изображающие животных-хищников, птиц, оленей, преобразованных мифологической фантазией художников, отнесены к так называемому скифскому «звериному стилю».

На древних стоянках, в местах горных промыслов, найдены предметы, связанные с обогащением и плавкой руды: дробильные ступы, песты, обломки стенок плавильных печей, металлические тигли, остатки литейных форм.

Еще одной главой развития горно-металлургической отрасли Востока можно назвать знаменитый трактат «Минералогия» Абу Райхана Беруни, в котором он описал способы извлечения золота из кварцевых пород.

Особое развитие горная промышленность получила в период правления Амира Темура и темуридов. В своих дневниках посол Испании Клавихо отмечает, что когда он попал на прием к любимой супруге Амира Темура Бибиханум, то в центре приемной залы увидел золотое дерево в человеческий рост, на золотых ветвях которого висели золотые плоды в виде украшений.



С той поры о золоте остались лишь легенды и символические названия: река Зарафшан — «Несущая золото», гора Алтын-Тау — «Золотая гора»... Они подтверждают легенду о несметном богатстве этих мест. Что стоит за сказаниями о древних заповедных золотых копях на территории Кызылкумов? Конечно же — новейшая история золотодобытчиков Узбекистана. В первой половине XX столетия геологи обнаружили в Кызылкумах золото в кварцевых жилах — в восточных отрогах Букантау, вблизи аула Бесапан, в горах Тамдытау. Сомнений было немало, но в конце 1950-х — начале 1960-х гг. развернулась геологоразведка, сопровождаемая геофизическими и буровыми работами. Вскоре золото Мурунтау признали «открытием века». Именно с этого момента в Узбекистане появилась своя «золотая провинция».

Карьер «Мурунтау» — единственный в своем роде феномен. Горнорудный комплекс высокой эффективности развивается и процветает на колоссальном по суммарным запасам золоторудном месторождении... Вековая легенда о богатом кызылкумском золоте стала былью.

Сегодня горнодобывающая промышленность, базирующаяся на мощной минерально-сырьевой базе, определена как приоритетная отрасль республики. Узбекистан входит в первую десятку государств мира по подтвержденным запасам и прогнозным ресурсам золота, урана, меди, вольфрама, калийных солей, фосфоритов, каолинов и др. Основные месторождения золота сосредоточены в Центральном-Кызылкумском регионе, являющемся объектом деятельности НГМК.

Золоторудную сырьевую базу комбината составляют 13 месторождений — это примерно 85 % всех разведанных запасов золота Узбекистана. Большая часть месторождений обрабатывается или планируется к освоению в ближайшее время.

Президент Узбекистана И. А. Каримов и Правительство Республики уделяют большое внимание Навоийскому комбинату, придавая особое значение обеспечению его стабильной работы, решению назревших проблем, наращиванию объемов производства, вопросам, связанным с заботой о здоровье тружеников и их семей, образовании и удовлетворении духовных запросов. Выбранный путь политического и экономического развития страны позволил закрепить позиции комбината на освоенных сегментах узбекистанского и зарубежного товарных рынков, повысить конкурентоспособность выпускаемой продукции и соответственно уровень доходов работников предприятия, увеличить количество налоговых отчислений в бюджеты всех уровней.

Объем золотодобычи в республике неуклонно растет, при этом большое внимание уделяется инновационным технологиям переработки. В настоящее время на ГМЗ-3 Северного рудоуправления запущен в эксплуатацию и выходит на проектные мощности уникальный комплекс первой очереди по переработке сульфидных руд по технологии бактериального окисления.

В 2010 г. в Зармитанской золоторудной зоне закончено строительство гидрометаллургического завода № 4 Южного рудоуправления, базирующегося на месторождениях Марджанбулак, Чормитон, Промежуточное, Каракутан. В августе завод дал первое золото.

Проводится комплекс научно-исследовательских работ по разработке технологии предварительного обогащения бедных и забалансовых руд месторождения Марджанбулак, получены положительные результаты по оценке возможности доизвлечения золота из твердых отходов хвостохранилища, а также по применению



гравитационно-флотационно-сорбционной технологии для переработки руд Зармитанской золоторудной зоны, позволяющие в перспективе улучшить технико-экономические и экологические показатели.

Расширение производства не снижает планку качества готовой продукции. В 1994 г. золоту НГМК присвоен статус «Оптимальная поставка» Лондонской ассоциацией рынка слитков драгоценных металлов, в 2009 г. комбинат получил подтверждение этого почетного статуса. Товарный знак Узбекистана на золотых слитках имеет признание во всем мире, как отражающий наивысшее качество продукции.

В экономике чудес не бывает. Общество способно жить стабильно только на произведенный национальный доход. Благодаря успешному освоению недр, НГМК более полувека остается одним из крупнейших градообразующих предприятий республики. Города Навои, Учкудук, Зарафшан, Нурабад, Зафарабад находятся на балансе комбината и связаны между собой железными и автомобильными дорогами, линиями электропередачи, включенными в единую энергосистему республики, и имеют автономную систему жизнеобеспечения, включая централизованное тепло- и водоснабжение, современный жилищный фонд, широкую сеть медицинских и учебных учреждений, объектов культуры и спорта. Здесь живут и трудятся более 300 тысяч человек, благосостояние которых в той или иной мере связано с комбинатом, а многонациональный трудовой коллектив насчитывает свыше 68 тысяч человек. Программа развития комбината благотворно отражается на жизни всех областей республики, где построены наши города, объекты промышленного, культурного и бытового назначения.

Еще одной сферой деятельности комбината является участие в сохранении и поддержании памятников исторического, археологического и культурного наследия республики. Такие жемчужины края, как урочище Сармыш, археолого-исторический комплекс Нураты, древнейшие постройки Сардоба, Работи Малик, мавзолей «Мир Сайд Бахром», мечети «Касым-Шейх» г. Кармана и «Гумбаз» Пахтачинского района постоянно изучаются, комбинат принимает участие в их реставрации.

В городах Навои, Зарафшан, Учкудук созданы удивительные музеи, экспонаты которых вызывают неподдельный интерес. Так, в Зарафшанском музее Центрального рудоуправления собраны коллекции образцов орудий труда, предметы этнографической культуры народов, населявших некогда эти земли, кости динозавров, панцири черепах, зубы акул мелового и палеогенового периодов. Имеются образцы пород, залегающих порой на фантастических глубинах и содержащих драгоценные и недргоценные металлы, полезные ископаемые, представляющие, по утверждению специалистов, всю таблицу Менделеева. В этом музее возникает законное чувство гордости за древнейшую историю нашего края, за его богатейшие недра, за пылкий народ, который смог сохранить прошлое и связать его с будущим... Нам есть о чем рассказать, чем гордиться.

В заключение мне хотелось бы выразить авторитетному и популярному российскому издательству «Руда и Металлы» благодарность за предоставленную возможность участвовать в совместном проекте Издательского дома и Государственного музея искусства народов Востока, который укрепит интерес специалистов родственных отраслей как к Узбекистану, Навоийскому комбинату, так и к замечательным памятникам культурного наследия Востока.



**Генеральный директор Навоийского ГМК,
доктор технических наук
Кувандик Санакулов**

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Kuvandik Sanakulov', written in a cursive style.



© Т. К. Мкртычев

Государственный музей искусства народов Востока и Узбекистан — страницы сотрудничества

Т. К. Мкртычев,
зам. ген. директора по научной работе,
доктор искусствоведения,
Государственный музей искусства народов Востока (ГМИНВ)

Создание в 1918 г. музея Ars Asiatica — так первоначально назывался Государственный музей искусства народов Востока, было результатом бурной послереволюционной деятельности по формированию новой культуры молодого Советского государства. В то ставшее уже легендарным время появлялись десятки новых музеев, из которых до наших дней сохранились лишь единицы. Музею Востока посчастливилось. Несмотря на отсутствие постоянных помещений, многочисленные попытки реформирования, вплоть до закрытия, музей выжил, сохранился и сейчас представляет единственное в России учреждение, которое занимается сохранением, изучением и популяризацией художественного наследия народов Востока.

В сферу интересов музея входит культура и искусство народов Азии — от Дальнего Востока до Северной Африки. Однако при всем сказочном многообразии восточного искусства особое значение для Музея Востока всегда имело искусство Узбекистана.

Этот интерес возник по многим причинам.

В первую очередь это было продиктовано тем, что именно Узбекистан наиболее ярко представляет собой образец культуры мусульманского мира, простирающегося от северных границ Китая до Гибралтарского пролива. Именно такие города Узбекистана, как Бухара, Самарканд, Ташкент, в наибольшей степени были центрами развитого ремесленного производства и местом сосредоточения мастеров традиционных видов искусства: резьбы по ганчу, вышивки, ювелирного дела и др. Это прекрасно понимали люди, стояв-





шие у истоков формирования коллекции Музея Востока. Они хорошо знали и высоко ценили огромное историко-культурное наследие Узбекистана. Уже с момента размещения музея в здании на ул. Воронцово Поле (бывшая ул. Обуха) здесь была создана постоянная экспозиция Средней Азии, включающая произведения декоративно-прикладного искусства Узбекистана. Сегодня в новом здании на Никитском бульваре посетители Музея Востока могут ознакомиться с уникальными вышивками Ташкента, Бухары и Нураты, живописными халатами из абровых шелков, керамическими изделиями риштанских мастеров, увидеть тубетейки и ювелирные украшения различных районов республики, а также многие другие традиционные узбекские изделия. В зале изобразительного искусства Средней Азии и Казахстана XX в. выставлены полотна А. Николаева, П. Бенькова, А. Волкова, У. Тансыкбаева и других художников, связавших свое творчество с Узбекистаном.

Разумеется, в коротком очерке невозможно осветить все многогранное сотрудничество Музея Востока и Узбекистана, поэтому рассказ пойдет только о некоторых страницах в этой обширной истории.

Музей Востока и Узбекистан — изучение и сохранение памятников археологии

Музей, будучи почти ровесником революции, в полной мере пережил все коллизии XX в. Бывало, что музей с «большевистской прямой» освещал политику партии на Востоке, делал передвижные стендовые выставки на предприятиях. И в то же время — популяризировал в массах традиционное искусство Востока, создавал концептуальные выставки и собирал коллекции, в которые входили как изделия традиционного ремесла, так и полотна художников советского времени.

История складывалась так, что в результате Гражданской войны молодая Советская республика стала наследницей практически всех восточных территорий, которые некогда входили в состав Российской империи, в том числе и Туркестана. В 1924 г. было проведено национально-территориальное размежевание, после которого на политической карте СССР появились новые республики Узбекистан, Туркменистан, позднее Таджикистан.

В отличие от царского времени, когда колониальные власти старались не вмешиваться в национальную культуру, большевики принялись активно перестраивать традиционное общество и традиционную культуру народов Средней Азии. Сейчас трудно взвесить на весах истории, какой урон был нанесен местной традиционной культуре и какие положительные стороны были привнесены новым строем в феодальную жизнь Средней Азии в начале XX в.

Безусловно, позитивным моментом советского времени стала активная деятельность по сохранению и изучению памятников истории и культуры Средней Азии, прежде всего памятников архитектуры и археологии. Музей был первым среди новых советских учреждений, которые приняли активное участие в этом благородном деле.

Известный историк искусства Востока Б. П. Денике, который в начале 1920-х гг. недолгое время был директором музея, прекрасно понимал, какое неизведанное поле для исследователей таит в себе древняя земля Узбекистана.

В августе 1924 г. он впервые едет в Узбекистан, где Туркестанский комитет по изучению старины и искусства готовил археологическую экспедицию в Термез. Через год, в 1925 г., он снова отправляется в Узбекистан — посещает Ташкент, останавливается в Самарканде, где знакомится с раскопками на Афрасиабе, заезжает в Шахрисабз для осмотра памятников архитектуры.

Эти поездки послужили основой для первой крупной археологической экспедиции музея в Среднюю Азию, которая проводилась на городище Старый Термез в 1926–1928 гг. Как для музея, так и для Узбекистана археологическая экспедиция в Термез была большим научным достижением. Помимо того, что состоялись первые крупные археологические работы на юге Узбекистана, в них принимала участие команда высокопрофессиональных специалистов. В состав экспедиции кроме Б. П. Денике входили архитектор Б. Н. Засыпкин, искусствоведы А. С. Стрелков, Б. В. Веймарн и В. Н. Чепелев. В 1927 и 1928 гг. к работе музея присоединился Самаркандский комитет по охране памятников старины и искусства. Со стороны Среднеазиатского фронта в экспедиции участвовал легендарный археолог В. Л. Вяткин. Архитектурные обмеры памятников Старого Термеца и его округа сопровождалась раскопками, которые открыли

миру дворец Термезских правителей XI–XII вв. Резной ганчевой декор дворца по праву входит в золотой фонд искусства средневекового Среднего Востока.

Наряду с раскопками дворца экспедиция открыла уникальный буддийский памятник в Старом Термезе. Молодой сотрудник музея А. С. Стрелков провел маршрутное исследование трехглавой вершины на северо-западе городища, где были видны следы древних пещерных сооружений. Научная интуиция и отличное знание материала сопредельных территорий — в Средней Азии до этого момента ничего подобного известно не было! — позволили А. С. Стрелкову правильно интерпретировать этот памятник как буддийский пещерный монастырь, который впоследствии стал широко известен под названием Кара-тепе.

В это же время был создан Термезский краеведческий музей, и часть находок экспедиции поступила туда, заложив основу богатейшей археологической коллекции музея.

К сожалению, критическое отношение к ученым «старой школы», к которым принадлежал Б. П. Денике, со стороны нового директора музея стало причиной того, что экспедиция в Старом Термезе была закрыта. Многие из участников той музейной экспедиции оказались в опале. Однако ценность и важность открытий в Термезе были по достоинству оценены коллегами в Узбекистане. И работы по раскопкам дворца были продолжены в 1930-е гг. Термезской археологической комплексной экспедицией под руководством патриарха среднеазиатской археологии М. Е. Массона.

Многие годы музей не возобновлял археологические работы в Узбекистане, пока в начале 1960-х гг. сотрудник Государственного Эрмитажа Б. Я. Ставиский не организовал совместную археологическую экспедицию на юге Узбекистана. Он пригласил принять в ней участие и наш музей. Объектом исследования ученого был выбран Кара-тепе, открытый когда-то А. С. Стрелковым. Более тридцати лет Б. Я. Ставиский проводил археологические работы на этом памятнике. Экспедиция Б. Я. Ставиского создала Кара-тепе мировую известность; он по праву считается одним из крупнейших буддийских культурных центров Бактрии. Многие сотрудники музея приняли участие в работах экспедиции и внесли значительный вклад в изучение Кара-тепе.



В настоящее время исследования на Кара-тепе продолжает совместная узбекско-японская экспедиция под руководством Ш. Р. Пидаяева.

Новым шагом в развитии археологического изучения памятников Узбекистана стало создание в 1985 г. в отделе истории материальной культуры и древнего искусства музея специального сектора археологии Средней Азии. Сектор возглавила известная археолог, ведущий специалист по среднеазиатской керамике Г. В. Шишкина. Созданная в секторе Среднеазиатская археологическая экспедиция с 1985 по 1991 г. сконцентрировалась на работах в Узбекистане. Экспедиция проводила изучение культуры и искусства древнего Согда на городищах Дурментепе (Самаркандский Согд) и Варахша (Бухарский Согд).

Активная полевая работа сопровождалась подготовкой большого выставочного проекта, который музей ввел совместно с АН УзССР и крупнейшими музеями Узбекистана. Результатом должна была стать выставка «Культура и искусство древнего Узбекистана», намеченная на окончание 1991 г. Она была призвана продемонстрировать выдающиеся успехи археологии Узбекистана. Однако из-за распада СССР проведение этой уникальной выставки не было осуществлено. Несмотря на то, что выставка не состоялась, итогом этой работы стала публикация двухтомного каталога, который вышел в свет в 1991 г.

После провозглашения независимости Узбекистана понадобилось почти десять лет, чтобы Музей Востока восстановил с республикой прерванные научные контакты в области изучения памятников древнего искусства и археологии. В 2001 г. музей подписал договор о сотрудничестве с Институтом искусствознания в Ташкенте. На основании этого договора Среднеазиатская археологическая экспедиция вошла в состав Тохаристанской археологической экспедиции под руководством академика АН РУз Э. В. Ртвеладзе.

Уже многие годы Тохаристанская археологическая экспедиция проводит раскопки уникального городища Кампыр-тепе на юге Узбекистана. После подписания договора и до настоящего времени сотрудники музея активно участвуют в работах на Кампыр-тепе. В результате этих работ была выяв-

лена стратиграфия цитадели городища, проведены раскопки жилых кварталов кушанского времени, выполнена обработка керамического материала и терракотовой пластики, сделаны обмеры остатков архитектурных сооружений. Научные публикации сотрудников музея внесли большой вклад в изучение этого памятника.

Еще один вид сотрудничества Музея Востока и Узбекистана появился в последние годы. Он связан с необходимостью координации совместных усилий для научных исследований больших археологических коллекций, которые хранятся в музеях как Узбекистана, так и России, в том числе и в Музее Востока. Это касается таких коллекций, как ганчевый декор дворца Варахши или ганчевый декор дворца Термезских правителей, и специалисты как в Музее Востока, так и в музеях Узбекистана заинтересованы в обработке и систематизации этого прекрасного материала не разрозненными частями, а в комплексе.

Люди, объединившие Музей Востока и Узбекистан

Судьбы многих выдающихся деятелей науки и искусства были тесно связаны с Узбекистаном и музеем. Начиная с одного из первых директоров музея Б. П. Денике, который много сделал для изучения средневековой архитектуры и декоративно-прикладного искусства Узбекистана, устанавливаются тесные личные контакты между сотрудниками



Л. И. Ремпель

музея и научной и художественной общественностью республики.

Имя Лазаря Израилевича Ремпеля хорошо известно в Узбекистане. Вместе с легендарным археологом, архитектором и историком искусства Г. А. Пугаченковой он написал фундаментальный труд по истории искусства Узбекистана. Менее известно, что в начале 1930-х гг. молодой и подающий большие надежды ученый работал в нашем музее. В 1930 г. Лазарь Израилевич был принят на должность научного сотрудника, а в 1931–1932 гг. стал заместителем директора по научно-просветительской работе. Уже в те годы, проживая и работая в Москве, Л. И. Ремпель глубоко интересовался средневековыми памятниками архитектуры Узбекистана. Именно его архитектурные обмеры шедевра средневекового зодчества мавзолея Исмаила Самани, которые он сделал во время одной из своих командировок в Бухару, вошли в фундаментальный труд по истории иранского искусства — *Survey of Persian Art*, который опубликован в США под редакцией А. Поупа. Судьбе было угодно распорядиться так, что вскоре Лазарь Израилевич оказался в Бухаре уже не как приезжий исследователь, а как житель «благородной Бухары». Попав под волну репрессий, Л. И. Ремпель в 1937 г. был выслан из Москвы в Бухару. Не поддаваясь отчаянию, ученый сделал все, чтобы Узбекистан стал его второй родиной. С того момента культура и искусство древнего и средневекового Узбекистана стали основными темами его научной деятельности. Прожив в Узбекистане практически до конца своей жизни, Лазарь Израилевич воспитал множество учеников, среди которых прославленные искусствоведы и археологи. Будучи в Москве, они непременно заходят в Музей Востока для встреч с коллегами, с научными вопросами и просто для того, чтобы увидеть новую выставку.

Судьба другого человека, связавшего музей и Узбекистан, началась в Узбекистане. Галина Васильевна Шишкина — дочь известного археолога, члена-корреспондента АН УзССР Василия Афанасьевича Шишкина — принадлежит к плеяде замечательных людей, посвятивших свою жизнь науке. Высокие человеческие качества, профессионализм, широкая эрудиция Василия Афанасьевича стали для его дочери камертоном, которым она руководствуется всю свою жизнь. Она по



Г. В. Шишкина

праву стала одним из ведущих археологов Узбекистана конца 1970–1980-х гг. С ее именем связан качественно новый этап в изучении крупнейшего городища Узбекистана — Афрасиаба, а также начало комплексного подхода к изучению истории Согда — важнейшего историко-культурного региона Средней Азии. Переехав в 1985 г. в Москву, Г. В. Шишкина возглавила сектор археологии Средней Азии, который был новой единицей в научной структуре Музея Востока. Галина Васильевна очень скоро стала не только одним из ведущих специалистов музея, но и мерилом настоящего отношения к науке в музее. Несмотря на преклонные годы, Галина Васильевна по-прежнему продолжает активно работать, сохраняя лучшие традиции среднеазиатской археологии.

Изобразительное искусство Узбекистана и Музей Востока

История музея оказалась тесно связанной и с изобразительным искусством Узбекистана. Как известно, исламское искусство не знало станковой живописи. Профессиональные художники-станковисты, работавшие в Узбекистане до революции, были в основном приезжими и представляли академическую школу живописи. Их творчество практически не пересекалось с традиционной среднеазиатской культурой.

Многое изменилось с приходом в Среднюю Азию Советской власти. В русле формирования нового человека, нового образа жизни перед художниками Узбекистана была поставлена задача обучить местное население изобрази-

тельному искусству. И художники окунулись в гущу жизни. Как сами педагоги, так и их ученики были молоды, полны новых художественных идей, находились в непрерывном поиске. В результате этого взаимодействия изобразительного искусства, охваченного новаторскими тенденциями, и традиционной культуры Узбекистана сформировался яркий художественный феномен, который представляли такие мастера, как А. Волков, А. Николаев (Усто Мумин), В. Уфимцев, У. Тансыкбаев и многие другие.

В истории этой страницы искусства Узбекистана Музей Востока сыграл свою роль как в открытии новых имен, так и в сохранении наследия лучших художников того времени.

В 1934 г. в музее была организована выставка «Искусство Узбекистана», на которой были представлены картины наиболее интересных авторов того времени. Однако уже в те годы на пути их творчества появились официальные препятствия, их поиски были объявлены «формализмом», уводящим от поставленных партией задач на отображение «счастливого настоящего». Возможно, что именно предчувствие официальных перемен в государственной политике в области искусства побудило работников музея сохранить картины, оставшиеся после выставки, под номерами вспомогательного фонда, в который никто из высокого начальства никогда не заглядывал. Так в Музее Востока было положено начало коллекции изобразительного искусства Узбекистана XX в.

Несмотря на долгие годы официального насаждения социалистического реализма, эта яркая страница в истории изобразительного искусства Узбекистана вновь проявилась во время «оттепели» конца 1950-х — начала 1960-х гг. В 1961 г. музей принял активное участие в подготовке большой персональной выставки одного из основателей изобразительного искусства Узбекистана П. Бенькова. Позднее музей воздал должное творчеству одного из интереснейших художников Узбекистана У. Тансыкбаева, а в 1964 г. провел выставку современного изобразительного искусства Узбекистана. Последним проявлением оттепели 1960-х гг. стала выставка из коллекции Кара-Калпакского государственного музея искусств, собранная замечательным подвижником И. В. Савицким. Она состоялась в 1968 г.

Последовавшие затем «годы застоя», казалось, похоронили изобрази-

тельное искусство Узбекистана первой половины XX в. под спудом официальных установок.

Новая волна интереса к творчеству художников Узбекистана началась в годы «перестройки», когда стали открывать забытые страницы истории страны и искусства. Одна за другой прошли несколько выставок, связанных с ранее забытыми именами и закрытыми темами. Так, в 1987 г. Музей Востока организовал выставку одного из ведущих художников Узбекистана А. Волкова, в состав которой были включены работы и его многочисленных талантливых учеников, именовавшихся в двадцатые годы «Бригада Волкова». В следующем году в залах музея были вновь показаны шедевры из коллекции Нукусского музея. Выставка «Забытые полотна из собрания Нукусского музея» имела грандиозный успех, а имя собирателя и директора Нукусского музея И. В. Савицкого прочно вошло в искусствоведческий лексикон как имя человека, спасшего для истории искусства России и Узбекистана имена и работы многих талантливых художников.

Распад СССР стал серьезным испытанием не только для страны, но и для Музея Востока. Теперь его среднеазиатские коллекции стали представлять культуру и искусство так называемого ближнего зарубежья. Однако музей не растерял связи с независимой Республикой Узбекистан. В его стенах проходили многочисленные выставки, посвященные как изобразительному, так и декоративно-прикладному искусству Узбекистана. Своеобразным возвращением среднеазиатских художников 1920–1930-х гг. в Москву стала выставка 2010 г. «Туркестанский авангард», в которой кураторы музея попытались объединить их столь разное творчество одним понятием.

Коллектив музея прекрасно осознает, какое огромное значение приобретает Восток в современной жизни России. И в этой тенденции все отчетливее проступает ключевая роль Узбекистана, занимающего одно из центральных мест на Евразийском континенте на историческом пути Запад — Восток. Мы уверены, что как произведения современных художников, так и шедевры культурно-исторического наследия Узбекистана еще не раз с успехом будут выставлены в залах музея, а научное сотрудничество с республикой будет расширяться и укрепляться.



Благородная Бухара. Путевые заметки

(или неформальный отчет о командировке)

Е. С. Ермакова,

зав. научно-исследовательским отделом Кавказа,
Средней Азии, Сибири и Крайнего Севера,
кандидат исторических наук, ГМИНВ

Собираясь в Бухару, всегда предвкушаешь, как будешь сидеть в чайхане на Ляби-Хаузе с пиалой зеленого чая в окружении роскошных «декораций» к «Шехерезаде» или «Тысяча и одной ночи». Некогда Бухару величали Благородной, называли «убежищем» ислама. С XVI в. бухарские владения были самым могущественным ханством Средней Азии. В XIX в. Бухара — столица Бухарского эмирата, находящегося под протекторатом России. Сегодня от былого великолепия старой Бухары осталась лишь малая толика, но и этого хватает, чтобы погрузиться в атмосферу восточной сказки.

Интерес к мусульманскому миру сегодня разгорается как никогда. Иностранцы туристы хлынули покорять

Среднюю Азию. Для них это заповедный край, где экзотики хоть отбавляй. При этом в Узбекистане относительно безопасно, и местные жители терпимы к европейским нравам.

Из Москвы в Бухару можно попасть прямым авиарейсом. Четыре часа полета, и вы уже в самом сердце древнего города у знаменитого водоема — Ляби-Хауз. Жаль, что не удастся испытать восторг путешественника, приближающегося к цели после многодневного пути вместе с караваном. Сквозь облака пыли, поднимаемой верблюдами, впереди наконец-то возникает силуэт Великого минарета. Значит, до городских ворот осталось 4–5 км. И можно будет расположиться на отдых в караван-сараяе. Персидскому купцу это казалось верхом блаженства, но какой представляла Бухара взору цивилизованного европейца?

«Городъ раскинулся на обширной территории. Часть его окружена глинобитною стѣною, выстроенною еще в IX вѣкѣ... с 131 башнями и 11 воротами... Каналь Шахрудъ, снабжающій городъ водою изъ р. Зеравшана, имѣеть протяженіе по Бухарѣ свыше 3 вер., и такъ какъ количество воды всегда ограничено, то населеніе, для обеспечения себя водою, проводятъ ее изъ Шахруда въ особыя водохранилища «хаузы», в видѣ небольших прудов. — Вода въ «хаузахъ», которыхъ насчитывается до 85, перемѣняется рѣдко, застаивается и представляетъ мутную зеленоватую жидкость... Обиліе стоячей воды въ грязныхъ «хаузахъ» и недостатокъ свѣжей проточной, сильная лѣтняя жара, скученность постро-

На Ляби-Хаузе





екъ, соседство множества кладбищ, массы пыли и грязи, дѣлають жизнь въ Бухарь весьма тяжелою...», — читаем в старом путеводителе по Туркестану.

Что ж, у всего есть свои достоинства и недостатки. Сегодня восточного колорита поубавилось, зато можно утолить жажду водопроводной водой. Надобность в хаузах отпала, но кое-где они сохранились, как Ляби-Хауз, в качестве органичной части архитектурного ансамбля. У него было и другое название, по имени визиря, которому было поручено соорудить водоем. Визирь запомнил тем, что вполне актуальным для сегодняшнего дня способом освободил место под строительство, приглянувшееся властям. Рядом с домом упрямой вдовы, наотрез отказавшейся продать свой участок, был проведен канал, вскоре подмывший стены ее дома. Здесь было построено медресе — мусульманский университет, напротив — не менее великолепное здание ханака, прибежище богословов и дервишей, носящее, как и хауз, имя Надира диван-беги. Между ними виднеется Кукельдаш, самое большое медресе, возведенное Кулбабой Кукельдаш, «молочным братом» хана. Входная деревянная дверь в медресе достойна упоминания благодаря изумительной резьбе. Помещения внутри покрыты чудным декором. Еще недавно это здание исполняло унижительную для себя роль дешевой гостиницы для колхозников, теперь его, кажется, реставрировали.

«Караван-сарай» Бухары

Кстати, о гостиницах. Раньше гостиницу называли караван-сараем, здесь находили приют караванщики вместе с верблюдами. Что представляют собой фешенебельные «караван-сарай» где-нибудь в Арабских Эмиратах или Турции, многие знают не понаслышке. А вот если захочется провести недельку в Бухаре, удастся ли там найти достойный прием?

В Бухаре вам не дадут пропасть, даже если вы упали как снег на голову и заранее не побеспокоились о номере в отеле. Хватайте такси (кстати, лучший вид транспорта для туриста — и дешево, и надежно) и просите шофера отвезти вас к Ляби-Хаузу. Это место, где расположен старинный городской водоем, известно каждому бухарцу, да и любому приезжему, задержавшемуся в городе дольше одного дня.

Если углубиться чуть в сторону от хауза в лабиринт глинобитных улочек, то в махалля, где компактно проживали бухарские евреи, обнаружится сразу несколько вполне приличных отелей. В таких частных гостиницах предпочитают останавливаться небольшие компании, семьи, парочки или принципиально одинокие путешественники. Большие туристические группы или официальные гости располагаются в многоэтажных отелях, стоящих чуть в стороне от старого города.

Условия проживания в частных отелях примерно равноценные как по качеству комфорта, так и по стоимости номеров. Владельцы придирчиво присматриваются к соседу — конкуренту и стараются, чтобы было не хуже. Но может быть, где-то хозяева поглынут, или понравится тенистое дерево посередине двора. Или окружение покажется более живописным. Сидя с чашечкой кофе на террасе одного из отелей, расположенных в самом сердце Бухары, можно неспешно созерцать главные святыни города — узорную кладку минарета Калян, великолепные изразцы медресе Мири-Араб, столпотворение наезжающих друг на друга кровель, куполов, арок.

В последнее время у американцев в моде так называемые ремесленные туры. Небольшая группа туристов — ценителей азиатского искусства отправляется по специально составленному маршруту, посещая центры ткачества, ковроделия, гончарного ремесла. В Бухаре они расслабляются после напряженного путешествия. Хотят отдохнуть в традиционной обстановке, как можно глубже окунуться в атмосферу, насквозь пропитанную дыханием столетий. Стремятся во всем этом повариться, надышаться и пропитаться пряными ароматами... Почувствовать себя не посторонним прохожим, а долгожданным гостем, которого принимают, как предписывается восточным этикетом, в лучших хозяйских комнатах, а не в безликих казенных апартаментах. Такую возможность как раз и стремятся предоставить владельцы небольших гостиниц.

Особенно приятно, когда сам выбираешь, в каких дозах сочетать экзотику и современный комфорт. Находится немало ценителей традиционной культуры, не опошленной цивилизацией. У бережливых французов и японцев пользуется популярностью отель,



Улочки старого города

расположенный в старинном доме, не испорченном ни реставрацией, ни тем более реконструкцией. Здесь гости получают уникальную возможность испытать все прелести старинного быта. Спать будете на матрасах, прямо на полу. В жару это очень даже приятно, а японцам вообще не привыкать. У них такие традиционные отели в большом почете. Существенный недостаток — это удобство одно на всех, правда, вполне современное. (В Японии вам бы предложили помыться в общем деревянном чане, а здесь все-таки ванна с душем.) Но это не такая уж большая беда, учитывая, что отель совсем небольшой и его целиком может занять одна компания. Здесь сохранились подлинные интерьеры со всеми элементами настоящего традиционного декора. В уютных номерах одна из стен облицована ажурной решеткой из резного ганча, под которой таинственно мерцает зеркальная основа. Интригующие переходы и коридорчики создают интимную атмосферу восточного гарема. Окна номеров, они же двери, распахиваются в маленький внутренний дворик. Листья растущего посередине дерева шелестят прямо перед вашими глазами. Росписи стен пока не



подновлены и выглядят более стильно, чем усердно отреставрированные или заново расписанные стены в отелях более состоятельных владельцев. Так что, как только хозяин раздобудет средства и оборудует свои владения с учетом современного уровня комфорта, его «караван-сарай» наверняка превратится в одно из самых модных местечек. Лишь бы не испортил!

Проще снести старый дом и на его месте возвести новое здание, где будет предусмотрено все необходимое. Однако и в этом случае многие владельцы, прекрасно понимая, что привлекает туристов, имитируют старину. Важная и, пожалуй, самая привлекательная часть старинного дома — внутренний дворик. Сюда выходит айван — открытая терраса, примыкающая к жилым помещениям. Навес айвана опирается на резные колонны. Если дом двухэтажный, то терраса продолжается и на втором этаже. В богатых домах стены айвана покрывались толстым слоем ганча и расписывались пышными букетами. Потолки выкладывались кессонными ячейками. Во дворе устраивается суфа — настил из деревянных досок, как в чайхане. Детям во дворе вообще раздолье. Родители

Жители Бухары

могут смело выставить своих чад из номера, чтобы предаться послеобеденному отдыху. Со двора они никуда не денутся. Будут играть на суфе, кувыркаться на мягких курпачах — стеганых одеялах, на нее постеленных. Да и хозяева, как это принято в больших бухарских семьях, присмотрят за ними, как за своими. Так что наслаждайтесь жизнью, тем более что атмосфера в номерах располагает к неге и созерцательной лени. В стенах устроены фигурные ниши, как в мехмонхане — парадной комнате для гостей богатого дома. Потолки из обтесанных круглых бревнышек опираются на мощные поперечные балки, слегка тронутые резьбой.

Хозяин гостиницы — сам себе и завхоз, и дизайнер. Он как муравей стаскивает к себе всевозможные осколки старого быта — сундуки, лампы, светильники, клетки для птиц. Если нет подлинных вещей, пытается подручными средствами создать модный этнический колорит. Иногда удачно, иногда не очень. Странно, что местные ремесленники до сих пор не налаживают производство стильных атрибутов, а продолжают по привычке штамповать стандартные сувениры. В одном из отелей замечены оригинальные светильники, вырезанные из жести.

Надо отдать должное владельцам этих маленьких отелей. Многие из них с фанатизмом неопитов самозабвенно отдаются любимому детищу. Они готовы добывать материалы и оборудование, придумывать оформление. В дело идут местные материалы: в Бухаре современных европейских отделочных изысков не найдешь. Вместо венецианской штукатурки — природный азиатский саман. Стеновые покрытия под соломку с успехом замещает самая что ни на есть подлинная, экологически безупречная плетенка из местного тростника — чия. Профессиональные дизайнеры в Бухару залетают редко. В одной из гостиниц оставила след английская художница, подбросившая несколько оригинальных идей. Например, стены айвана обить циновками. Обычно их кладут под ноги в прихожей. Но это скорее исключение. Остальным приходится полагаться только на собственный вкус и местных умельцев. Может быть, получается и немного однообразно, но зато от души. Тепло и уютно, как в настоящем восточном доме.

Достопримечательности Бухары

Поселившись в одном из таких «караван-сараяв», вы окажетесь внутри лабиринта старых улочек, среди глинобитных домов, кое-где зияющих обнажившейся кладкой. По пути будут встречаться замечательные резные двери, вросшие глубоко в землю. Не бойтесь заблудиться — все рядом, да и дорогу всегда подскажут. Бухарцы — народ доброжелательный и красивый. Точь-в-точь как описывает путеводитель издания 1900 г.:

«Народъ в Бухарь — это картина на каждом шагу, куда не оглянешься, красавецъ на красавць. Будучи большими щеголями, бухарцы в будній день разряжены как в праздникъ. Яркая пестрота красныхъ, синихъ, белыхъ тюрбанов, полосатых халатовъ, сияющихъ всеми цвѣтами радуги, обращаютъ бухарскую толпу, бухарскій базарь, в какой-то веселый цветникъ».

Тюрбанов теперь не увидишь, но любовь к ярким цветам осталась неизменной.

Все памятники, достойные обозрения, если постараться, обойдешь за два дня. Но гораздо приятнее растянуть удовольствие на неделю. Во избежание пресыщения малыми дозами принимать пищу духовную, чередуя ее с расслабленными посиделками в





чайхане. Это особенно радует глубокой осенью или ранней весной, когда в Москве погода — хуже некуда, а в Бухаре +20 °С.

Здесь что ни здание, то жемчужина в ожерелье средневекового мусульманского зодчества. Но самых драгоценных — несколько. Их невозможно обойти вниманием. К наиболее раннему времени относятся мавзолей Саманидов, минарет Калян и мечеть Магоки-Аттари. Последняя, самая любимая, находится недалеко от канала Шахруд. Мечеть была возведена в XII в. на месте, где в древности еще до арабского завоевания стоял храм Луны. Вокруг него торговали идолами, магическими снадобьями и пряностями. От постройки XII в. остался один южный портал, покрытый кружевом, вырезанным по терракоте и ганчу. Все остальное перестроено уже в XVI в.

Символом Бухары является комплекс Пои Калян (т. е. «подножие Великого») с медресе Мири Араб XVI в., мечетью Калян XV в. и самим «Великим минаретом». Рассказывают, что архитектор, построивший минарет Калян в 1127 г., был сброшен с него жестоким правителем, который не желал, чтобы где-нибудь еще появилось подобное сооружение. По другой версии легенды, мастер, прознавший о коварстве владыки, сделал крылья и улетел в Персию. Попытки «переплюнуть» бухарский минарет делались не раз. Еще один высокий минарет возвышается неподалеку в Вабкенте. Хивинцы замыслили соорудить самый грандиозный минарет, однако долгострой затянулся, и основание башни осталось незавершенным. На минарет Калян можно подняться, если хватит сил карабкаться по крутым ступеням, то и дело погружающимся во тьму при очередном витке лестницы. Отсюда внушительно выглядят крепостные стены Арка. Подданные должны были благоговейно трепетать, приближаясь к цитадели правителя. Иначе — «секир башка». Наслушавшись гида, воображаешь, что раньше только и делали, что сбрасывали преступников с минарета или казнили их перед воротами Арка. Или мучили несчастных в Зиндане — страшном каземате, кишасцем клопами. Теперь перед Арком пустынно и скучновато, а раньше... Еще раз обратимся к путеводителю:

«Цитадель построена на искусственном холме около 6 саж. выши-



Комплекс Калян

ны, обнесенном стьною. Въ цитадели помъщаются кромь дворца Эмира, дома важньшихъ сановниковъ, тюрьма, цистерны для хранения воды. Въездъ въ цитадель, защищенный двумя башнями, заперть массивными воротами, надъ которыми круглые часы. Рѣдко кому дозволяется высокая честь въѣхать въ ворота Арка, даже крупные сановники останавливаются передъ воротами, слъзаютъ съ коней и шествуютъ пѣшкомъ въ гору, к жилищу Эмира».

Но вряд ли было все так уж мрачно, иначе жизнь не бурлила бы прямо под носом у «беспощадных» эмиров. В прежние времена площадь Регистан, простирающаяся у подножия цитадели, была сосредоточием городской жизни. На ней роились лавочки, чайханы и харчевни, представляющие оживленную картину пестрой суеты. Нынче в Арке расположен Бухарский музей, где можно познакомиться с фотографиями и вещами эмиров. Директору музея удалось открыть разнообразные экспозиции и в других архитектурных памятниках. Куда ни забредешь — наткнешься на что-нибудь интересное, например действующую кузницу, где Усто Шокир кует ножи и забавные ножницы с птичьими головками вместо колец. Узбекский нож — вещь в хозяйстве незаменимая: натачивается до острия бритвы. Выбирайте нож без вычурных деталей, чтобы была простая рукоять из кости, как у шашки. Желобок по клинку для упругости. Хорошо, если

клинок входит в рукоять не коротким, а длинным стержнем, иначе обломится.

Мавзолей Саманидов с минарета не разглядишь. Это удивительно гармоничное здание служит усыпальницей основателя династии Саманидов Исмаила Самани, первого в династии местных правителей IX–XI вв., под властью которых оказались обширные территории восточного Ирана. К мавзолею надо приблизиться вплотную, чтобы оценить его изысканную красоту. Старая фотография запечатлела мавзолей в окружении надгробий. Он, как в трясину, погружен глубоко в землю и отражается в водах хауза. Нынче на месте кладбища разбили парк, а водоем засыпали. Сам же мавзолей вытащили на твердую почву, освободив от поздних напластований. Романтики, конечно, поубавилось, зато шедевр средневекового зодчества предстал в своей первозданной красе, обнажив «каменное плетение» стен — узорную облицовку из обожженного кирпича. Форма мавзолея истолковывается как модель вселенной: куб символизирует Землю, купол — небосвод. В фигурной кладке над арками, служащими входом в мавзолей, различаются круги — знаки Солнца и планет. А внутри по надгробию по-хозяйски расхаживают голуби.

Ближе к вечеру, вдоволь нагулявшись по городу, стоит подкрепиться по-настоящему, например в ресто-



Город изнутри

ране во внутреннем дворе медресе Надира диван-беги. По вечерам здесь устраиваются концерты. Если трапеза под открытым небом не прельщает, можно спрятаться за мощными стенами старинных бань, где теперь не моют, но зато отлично кормят. Здесь, в ресторане «Тысяча и одна ночь» посетителям предоставляется возможность вольготно раскинуться на подушках среди бирюзовых мозаик и предаться чревоугодию в полной изолированности от внешнего мира. Местную кухню щадящей не назовешь, но быть в Узбекистане и не попробовать плова — невозможно. Из беседы с шеф-поваром ресторана в медресе Надира диван-беги выясняется, что плов бывает «бухарский», тогда он полезен для желудка, и весь остальной. Кроме плова в Бухаре готовят много чего соблазнительного. Например, «тушпера» — мельчайшие, с ноготь величиной, пельмешки в прозрачном

тесте, нарезную лапшу «лагман», баранину по-деревенски, манты с мясом или тыквой.

Когда устанете от восприятия архитектуры, от Арка рукой подать до главного рынка, раскинувшегося под старой городской стеной. Зрелище восточного базара надолго западает в душу. Здесь можно запастись душистыми специями или купить золотошвейную тюбетейку. К сожалению, вещи, привлекательные для коллекционера, уже не увидишь. Все стоящее прибрали к рукам местные антиквары, торгующие в Так-и Саррафон.

В Бухаре от XVI в. сохранились три купольных здания Чорсу — торговых пассажей, построенных на пересечении главных дорог. Под сводами Так-и Заргарон находились лавки ювелиров — заргаров, Так-и Тельпак Фурушон снабжало население меховыми шапками, чалмами, тюбетейками, а в Так-и Саррафон сидели менялы — тогдашние банкиры. Сегодня в антикварных лавках найдутся неплохие старые ковры, отреставрированные тут же в мастерской, подлинные вышивки и шелковые ткани, старинная медная посуда, кузнецовский фарфор, выпускавшийся специально для Туркестана. Вот только с таможней могут возникнуть проблемы, хотя антиквары заверяют, что к товару прилагается «разрешение на вывоз». К тому же цены заоблачные, рассчитанные на западного туриста.

Если программа осмотра городских достопримечательностей исчерпана — значит, пришла пора прочесать окрестности. Обычно вниманию туристов предлагается ансамбль Бахаудин, возникший на месте культового центра дервишского ордена накшбандиев, и комплекс Чар-Бакр, сложившийся вокруг погребения Абу-Бакра Са'да — потомка Пророка и предка главы джуйбарских шейхов, особо почитаемых в Бухаре. Тот, кто бывал здесь лет десять назад, будет глубоко разочарован — современная реставрация обезличила эти прежде загадочные развалины, превратив их в парадные культовые сооружения, окруженные вымощенными дорожками и цветни-

ками. Так что советую туда не рваться. Любопытно посетить загородный дворец эмира Мохи-Хоса, построенный в начале XX в. Эклектичная архитектура дворца демонстрирует относительность понятия «восточная роскошь». Стены одного из парадных залов облицованы зеркалами, на которые наложено ажурное покрытие из резного ганча. Во дворце расположена экспозиция вышивки и ювелирных украшений, что само по себе интересно. В парке обитают павлины и фазаны, напоминающие о фильме «Белое солнце пустыни». Как-то раз павлинов «ограбили»: злоумышленники ночью забрались в вольер и повыдергивали перья из павлиньих хвостов.

А вот что действительно стоит посетить, так это г. Гиждуван. Здесь в мастерских потомственных гончаров Нарзуллаевых увидите, как под руками мастера вырастает форма сосуда, как заполняется печь для обжига и как ослик вращает жернова, перетирающие глину. Напоследок турист сталкивается с трудной проблемой, что купить на память. Хотя керамика вещь довольно хрупкая и требует тщательной упаковки, стоит не полениться и взять что-нибудь большое — чашу или блюдо для плова, потому что дома эта керамика будет выглядеть потрясающе эффектно. Конечно, легче набить сумку кустарными тканями, привезенными в Бухару из Ферганы. Из полушелкового адраса с «распльвившимися» рисунками или полосатого бекасама можно изобразить сногшибательный наряд, заказать подушки или шторы. Подобные декоративные ткани нынче в моде, а узбекский текстиль дешевле и оригинальнее западного, подражающего восточным домотканым материям.

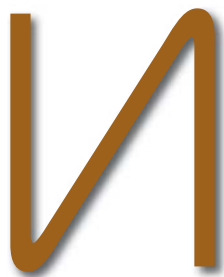
Неважно, сумеете ли вы запомнить названия всех памятников. Главное, насытиться пряным ароматом Востока, запечатлеть образ вечного города. Сумеречным московским днем возьмете хурму с гиждуванского блюда, разрежете ее бухарским ножом и вспомните, как же было хорошо... пить зеленый чай на Ляби-Хаузе, закусывая божественной самсой.



© Е. С. Ермакова

Керамика Узбекистана XIX–XX вв. в собрании Государственного музея искусства народов Востока

Е. С. Ермакова,
зав. научно-исследовательским отделом Кавказа,
Средней Азии, Сибири и Крайнего Севера,
кандидат исторических наук, ГМИНВ



Лазурь да глина, глина да лазурь.
Чего ж тебе еще?

О. Э. Мангельштам

Именно таким представляется Узбекистан с его бесконечно лазоревым небом, охристой почвой и удивительной бирюзовой керамикой Хорезма и Ферганы.

Гончарные сосуды, как и все вокруг — глинобитные жилища, дувалы, мечети, медресе и мазары, сделаны из глины — плоти земли, материала чистого и богоугодного. По Корану, Аллаха «сотворил человека из звучащей глины, как гончарная». В поэзии Омара Хайяма присутствуют метафорические образы Всевышнего Гончара и божественного акта творения, уподобленного процессу изготовления глиняного сосуда:

«Тот гончар, что слепил
 чаши наших голов,
Превзошел в своем деле
 любых мастеров.
Над столом бытия
 опрокинул он чашу
И страстями наполнил ее до краев»
 (Омар Хаям. Рубаи. —
 Л., 1986. С. 100, № 156).

В Узбекистане было распространено представление, что пища, поданная в глиняной посуде, вкуснее, чем еда из металлического котла. В некоторых обрядах могла использоваться только утварь из обожженной глины, которая считалась ритуально чистой. Например, во время поста в священном месяце рамадане ели и пили только из керамических блюд и чаш, которые специально покупали перед началом поста. Для гончаров наступала самая

страдная пора. Часто мастера отправлялись на заработки в другие города, где требовалась их продукция. В результате таких сезонных перемещений ремесленников на ферганских по форме блюдах появлялись гиждуванские узоры, а на бухарских тарелках вдруг возникали риштанские бордюры.

Глиняные сосуды употребляли и в погребальных обрядах. Из них обмывали умерших, затем чаши и кувшины разбивали на могиле. Глиняные чаши били и рядом с тяжелобольным.

Керамические блюда рассматривались как обереги, предохраняющие от сглаза. В глинобитные стены хорезмийских усадеб вмазывались черепки или целые тарелки. Большие ляганы для плова вешались в домах и чайханах напротив двери.

Среди узбекской керамики в коллекции Государственного музея искусства народов Востока (далее Музея Востока) есть блюда и чаши, украшенные зелеными и золотистыми потеками глазури. Такие «пятнистые» узоры также выполняли роль магического оберега. Одно из подобных блюд было найдено в 1989 г. на полу полуразрушенной мечети недалеко от г. Шафиркан в Бухарской области. Оно выпало из кессонного потолка, в квадратных ячейках которого оставалось еще несколько таких же тарелок. На дне блюда при хорошем освещении можно разглядеть темные узоры, прочерченные по ангобу, — три



Блюдо. ГМИНВ. Бухарская область. XIX в.



Блюдо. ГМИНВ. Бухара. XIX в.



Блюдо. ГМИНВ. Риштан. Начало XX в.

соединенных в центре крыла, точно такие же, как на средневековой согдийской керамике. Хотя наше блюдо было сделано не позднее XIX в., в то время когда керамика давно утратила изысканное изящество своей средневековой предшественницы, отличавшейся тонким черепком, превосходной глазурью и великолепной росписью.

В конце XIX в. гончарная посуда Узбекистана наряду с продукцией других традиционных ремесел становится объектом исследования администрации Туркестанского края. Образцы ремесла собираются для музейных коллекций, отправляются на выставки.

В 1900 г. керамика из Риштана заслуживает высокой оценки на международной выставке в Париже. В 1902 г. состоялась 1-я Всероссийская кустарно-промышленная выставка в Санкт-Петербурге, где наряду с другими превосходными образцами узбекского народного искусства были представлены и произведения гончарного ремесла. После этого события, удостоенного высочайшего покровительства императора Николая II, выходит в свет первый альбом, посвященный гончарным изделиям Туркестана (Бурдуков Н. Гончарные изделия Средней Азии. — С.-Петербург. 1904).

К сожалению, традиционная бытовая керамика XIX в. в то время никак не могла заинтересовать антикваров. Она была еще недостаточно стара, а некоторые экземпляры и вовсе тогда являлись «современными». Да и вещи, выполненные в XVIII или в начале XIX вв., не производили впечатления на искушенных собирателей старинной керамики из-за своей «сельской» грубости. Когда же наконец оценили «неотесанную» красоту, «наивную» живописность поздней керамики и признали ее достойным объектом для коллекционирования, гончарные изделия XVIII–XIX вв. стали исключительной редкостью.

В первой половине XX в. изучением керамики Узбекистана занялись этнографы, художники и сами мастера. Первой проявила интерес к гончарной посуде замечательный этнограф

Е. М. Пещерева, которая собрала обширный материал по керамике всех известных гончарных районов, описала процесс подготовки материалов, инструментарий мастера, устройство печи, технологию производства, формы сосудов, обычаи, связанные с ремеслом гончара. В 1940 г. технолог-керамист М. К. Рахимов опубликовал собранный им материал по гончарному ремеслу основных городских центров Узбекистана. В своей книге М. К. Рахимов много внимания уделил как производству керамики, так и ее ornamentации, которая была представлена в виде сводных таблиц рисунков, использованных мастерами.

В 1950–1960-х гг. отношение к поздней узбекской керамике начинает меняться. Забили тревогу московские художники, во всеуслышание заявив, что традиционное керамическое производство нуждается в срочном спасении. Ирина Александровна Жданко прилагает огромные усилия, чтобы возродить угасающее мастерство.

Вплоть до 1970-х гг. на гончарное ремесло смотрели как на частное предпринимательство. В домах запрещалось иметь гончарную печь, если мастер не числился на керамическом заводе или в каком-либо объединении кустарей. Большинству ремесленников приходилось разрываться между искусством и ширпотребом.

Отголоски этого конфликта выплеснулись на страницы журнала «Крокодил», где появилась любопытная статья, посвященная узбекским керамистам (1976, № 35). Московские корреспонденты, приехавшие в Узбекистан, хотели встретиться с Махмудом Рахимовым — мастером из Гурумсарая, чьи произведения запомнились по выставке, организованной Союзом художников. Гостям из Москвы охотно показали Риштанский керамический завод, продукция которого привела их в уныние. Однако по загадочным причинам никто из местного начальства не хотел, чтобы корреспонденты взяли интервью у самих мастеров. Пришлось искать помощи в обкоме партии. В г. Гурумсарая (в 30 км от Коканда), который находился в вотчине печально известного директора совхоза им. Ленина Одилова, жила три потомственных гончара Рахимов, Сатимов и Турапов. Они восстановили секрет изготовления ишкоровой глазури, готовящейся на основе раститель-



ного компонента и дающей глубокий, стойкий сине-бирюзовый цвет. И вот эти замечательные мастера, произведения которых вызвали ажиотаж и в Москве и за рубежом, работали при кирпичном заводе. Под чутким руководством «кирпичного» директора, заинтересованного только в массовой керамической продукции для местного рынка, они были вынуждены забросить ручную формовку и расписывать штампованные формы.

И. А. Жданко вспоминала, что для московской выставки произведения М. Рахимова пришлось забирать нелегально, таясь под покровом ночи. Когда после выставки мастера наградили грамотой, озверевший Одилов порвал присланное из Союза художников свидетельство о награждении. После чего директор избил мастера, обвинив его в воровстве керамической продукции.

Конечно, это были крайности. Многим гончарам благодаря усилиям Союза художников к этому времени уже были созданы условия для творческой работы. Керамистов принимали в Союз художников, присваивали им звания «народных мастеров» и даже «народных художников». Они получили возможность продавать свои работы через художественные салоны и принимать участие в различных выставках.

Для Художественного фонда Союза художников была собрана большая коллекция современной художественной керамики, по материалам которой вышел первый альбом, представляющий работы узбекских гончаров как произведения искусства. В 1970-х гг. это собрание неоднократно демонстрировалось на выставках народного творчества как в России, так и за рубежом.

Коллекция Государственного музея искусства народов Востока

Коллекция узбекской керамики XIX–XX вв. Музея Востока включает порядка 1000 экземпляров, происходящих из различных областей Узбекистана. Однако не наберется и сотни старинных блюд, которые можно с уверенностью отнести к XIX в.

Обычно специалисты различают керамику Ферганы, Хорезма и Бухары, подразумевая под каждым из этих названий целые историко-культурные области, на территории которых существовали локальные центры гончарного производства — это могли быть

города или селения, расположенные вблизи крупных городов.

В Ферганской долине своей поливной посудой славилось селение Риштан. Местные мастера делали самые разнообразные сосуды для украшения праздничного стола, расписывая их сине-бирюзовыми узорами растительного характера. Кроме цветов, розеток, пальметт, часто встречаются изображения кувшинов и ножей. Фаянсовые изделия в стиле «чини» делались в подражание Китаю, на их обратной стороне наносились узоры, имитирующие клейма на фарфоре.

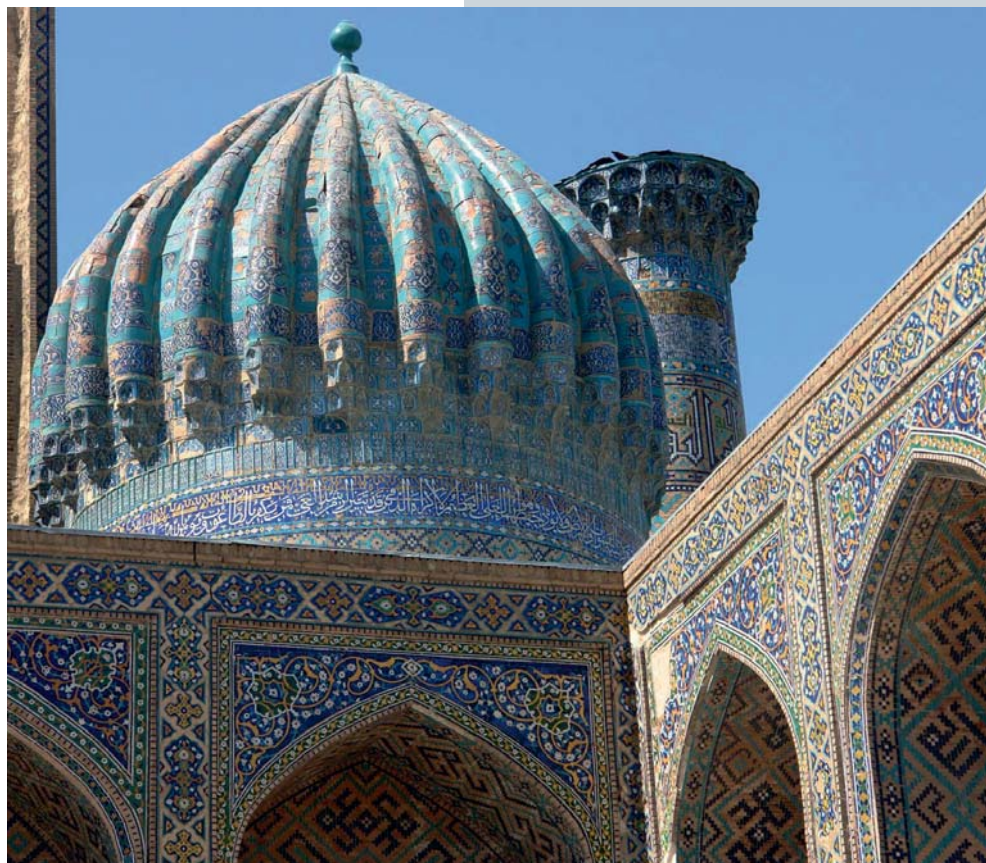
Сине-бирюзовая гамма была характерна и для керамики Хорезма. Однако местные изделия отличались от ферганской посуды как формой, так и стилем орнаментации. Самой характерной формой у хорезмийских мастеров являлась бадия — глубокое блюдо или огромная чаша, украшенные арабскими узорами, напоминающими средневековую архитектуру.

Именно такой — цвета неба и бирюзовых куполов — обычно представляется среднеазиатская керамика. Но



Блюдо. ГМИИВ. Ходжент. Конец XIX в.

Купола Самарканда





Подготовка глины



Работа на гончарном круге



Гончар за работой

это заблуждение, которое хочется развеять.

Палитра среднеазиатской керамики не исчерпывалась синими тонами. Даже в центрах, известных своей «голубой» посудой, для повседневного обихода делались изделия с коричневой или зеленоватой росписью.

В регионе между Бухарой и Самаркандом, в таких центрах, как Шахрисабз, Катта-Курган, в городах и селениях Бухарской области, делалась керамика, расписанная всеми оттенками земли, «распустившейся» по весне яркими цветами и сочными травами. Здесь гончары предпочитали разноцветную посуду, в росписи которой преобладал то золотисто-коричневый, то бурый, то зеленый цвет. Порой орнамент этой керамики напоминает узоры вышивок.

По своему составу коллекция узбекской керамики XIX–XX вв. Музея Востока не является чем-то уникальным и даже особенным. Подобные коллекции есть как в Российском этнографическом музее, так и в музеях Узбекистана. Конечно же, самая лучшая и полная коллекция принадлежит Государственному Эрмитажу, однако она никогда не выставлялась и не публиковалась. Это не значит, что коллекция Музея Востока не заслуживает внимания и должна оставаться в забвении. В хранилище нашего музея можно обнаружить редкие образцы традиционной керамики Узбекистана.

Формирование коллекции

Самыми ранними поступлениями керамики мы обязаны нескольким известным собирателям традиционного искусства Узбекистана.

В 1935 г. в музей поступает 340 образцов гончарных изделий VII–XIX вв., собранных Б. Н. Кастальским, служившим военным инженером в Термезе. За долгие годы, проведенные в Средней Азии, ему удалось составить даже две коллекции. Первая была продана И. Т. Пославскому, вторая же оказалась поделенной между Самаркандским музеем, Эрмитажем и Музеем Востока. А. С. Умнов, и до этого момента не раз даривший музею археологические изразцы, в 1936 г. передает в его фонды целую коллекцию народного искусства Узбекистана — украшения, металлическую посуду, керамику и т. п. Подобные предметы собирали и художник В. Развадовский, Ж.-А. Кастанье, А. И. Смирнов, М. Я. Гинзбург и многие другие

люди, покоренные искусством разных регионов исламского мира.

В 1920–1930-е гг. музейное собрание продолжает пополняться за счет передачи предметов восточного искусства из других музеев. Такая практика перераспределения экспонатов особенно энергично осуществлялась именно в этот период. В Музей Востока поступают как многочисленные, так и отдельные предметы из музеев Иваново-Вознесенска (коллекция Д. Г. Бурьгина), Калуги, Серпухова, Юрьева-Польского, музея-усадьбы «Остафьево», МАЭ, Антирелигиозного, Исторического, Политехнического музеев и др. В деле пополнения фондов самое активное участие принимают и сотрудники Музея Востока. Они разыскивают непрофильные материалы в собраниях других музеев, пытаются организовать обмен. В конце 1940–1950-х гг., когда республиканские музеи только-только успели поднакопить экспонаты, Совет министров делает попытку обязать их поделиться вещами с Музеем Востока. Удавалось осуществить это лишь в редких случаях. Например, в 1949 г. был проведен обмен с Историко-краеведческим музеем Таджикистана. В 1952–1956 гг. состоялась передача разнообразных произведений из фондов нескольких музеев Казахстана, в том числе были получены фрагменты средневековой керамики. Впрочем, эта деятельность имела и противоположную сторону. Музей Востока был также вынужден делиться своими экспонатами, отдавая их в музеи других городов и республик. После войны были возвращены многие экспонаты, прежде полученные из музея Строгановского училища, Музея народов СССР.

В 1930-х гг. начинается систематическое изучение современной художественной культуры Узбекистана. Сотрудники музея регулярно направляются в командировки или экспедиции, откуда привозят произведения традиционного искусства, фотографии, зарисовки, пытаются договориться об обмене экспонатами. Из этих весьма плодотворных поездок стоит отметить экспедицию 1936 г., в которой принимали участие Б. В. Веймарн, Б. П. Денике, В. Н. Челелев, М. А. Болотов, побывавшую в Нухе, Баку, Ашхабаде, Бухаре, Самарканде, Ура-Тюбе и других местах. Через два года Н. В. Черкасова, Б. В. Веймарн



и Г. Л. Чепелевецкая в Узбекистане и Таджикистане закупают произведения народного искусства. В 1946 г. состоялась удачная экспедиция в Хиву. В результате поездки были приобретены замечательные произведения народного искусства — утварь из металла и керамики, ювелирные украшения, деревянные штампы для набойки рисунка на ткань и прочие вещи, а также сделаны многочисленные фотографии и зарисовки памятников и архитектурных декоров.

Большая часть современной узбекской керамики передана музею в 1998 г. из Художественного фонда Союза художников, на протяжении многих лет пополнявшегося московскими художниками.

Материалы музейного собрания демонстрируют тенденцию к сокращению традиционных форм гончарной посуды, обеднению декора и ухудшению ее технического качества, однако в гончарных изделиях сохраняется живая душа подлинного народного искусства.

От сложного исторического периода 1930–1940-х гг. в нашей коллекции остались единичные образцы, свидетельствующие об экспериментальных поисках местных мастеров, вынужденных приспосабливаться к веяниям времени. Появляется керамика с портретными изображениями.

В собрании Музея Востока представлены произведения почти всех известных мастеров Узбекистана, работавших в 1960–1970-х гг. в различных центрах республики.

Традиционная технология производства керамики

Посуда, сделанная вручную на гончарном круге, за последние 100 лет окончательно превратилась в реликтовый анахронизм, из сферы материальной она перешла в сферу скорее духовную. В современном мире господства высоких технологий ручной ремесленный труд является редким дорогостоящим искусством. Очень важно запечатлеть в памяти и сохранить всю последовательность и все мельчайшие детали традиционного производства, которое нуждается не в модернизации, а, напротив, в консервации и восстановлении забытых деталей.

Технология гончарного ремесла детально описана Е. М. Пещеревой и М. К. Рахимовым. Поэтому, не вдаваясь

в подробности, остановимся лишь на основных моментах производства традиционной керамики, которые удалось зафиксировать уже в наши дни в г. Гиждуван Бухарской области в мастерских потомственных гончаров Абдулло и Алишера Нарзуллаевых.

Глина. Узбекистан богат лессовыми глинами. Месторождения легкоплавких гончарных глин кулол тупрок, пригодных для производства гончарных сосудов, встречаются во всех районах Узбекистана. Пластичность глины позволяет без особых усилий моделировать нужную форму как с помощью гончарного круга, так и способом оттилка, литья. Однако излишняя пластичность жирных глин приводит к деформации при сушке и дальнейшем обжиге. Естественная окраска гончарных глин, варьирующаяся от желтого до темно-зеленого цвета, зависит от наличия в них оксидов железа. По составу глины делятся на щелочные, железистые, известковые и кремнеземистые. Наличие плавней снижает температуру плавления до 1200–1300 °С. Знание о составе местных глин могло бы иметь практическое значение, если делать химический анализ черепка керамических изделий, хранящихся в музее. Гиждуванские мастера добывают глину в 16 км от города в местечке Кызыл-тепе. Для окраски поверхности (ангобирования) гончарной посуды используется жидкая огнеупорная глина (ангоб) гильбота, в состав которой входит кремнеземный гидрат с небольшим количеством кварцевого песка и оксидов металлов. Ангоб гильбота идет и на составление цветных ангобных красок. Важным материалом для гончара является чистый кварцевый песок или кварц, который требуется и для составления ангоба, а также для изготовления полуфаянсовой массы и глазури. Все необходимые красители гончары добывают также поблизости. В качестве красителей используются железистые красные глины, марганец, породы, содержащие оксиды хрома, железа и др.

Чтобы изделия не трескались, в глину добавляли камышовый пух и шерсть.

Глина должна пройти предварительную обработку: ее тщательно отбивают, вымешивают руками и ногами. Прежде чем кусок глины ляжет на гончарный круг, он должен пройти 6–7 стадий обработки. Под конец комья глины



Жернова для подготовки глазури.
Гиждуван, мастерская А. Нарзуллаева



Гончарная печь



Глиняные туннели Бухары



складывают и накрывают мокрой шерстяной материей. Как говорят мастера, глина должна отдохнуть. Чем дольше глина выдерживается, тем лучше потом формуется. По словам А. Нарзуллаева, лучше выдерживать глину в течение месяца.

Из подготовленной глины заготавливают комья гунт, которые используются гончаром для формовки изделия на круге чахр. Гончарный круг углублен под деревянный настил пола. Внизу расположен нижний круг парра (диаметром до 1 м), соединенный с верхним кругом сартахта (до 20–30 см в диаметре) вертикальным стержнем ук. Мастер, сидя на подставке, вращает ногами нижний круг, приводя в движение верхнюю круглую подставку, на которой формуется изделие.

Все операции формовки гончарного изделия (движения рук гончара-формовщика) раньше имели свои названия. Об этом Алишеру Нарзуллаеву рассказывал Мухаммадака, бывший подмастерье отца. Старый мастер, знавший все эти термины, уже умер, и сегодня никто их не помнит.

Сначала мастер берет большой комок молишь. Затем формируется болванка поменьше — гунт. Чтобы изделие не деформировалось при снятии, под него подкладывается диск из обожженной глины, вместе с которым оно снимается с гончарного круга. После формовки на круге изделие снимается и сушится на специальном стеллаже. Изделие на завершающей стадии обработки называется колгун. Форма ставится на станок, где обтачивается с помощью инструмента качкорди или кожкорд. После очередной просушки изделие шлифуется рыбака-ямок и подправляется шкуркой-наждаком. Для заделки и подготовки к ангобированию используется специальная глина и немного глазури. После просушки изделие покрывается ангобом, который бывает двух видов — белый и красный. Еще раз сушат, и можно приступать к росписи. Роспись делается кистью или баллончиком. Необходимо нанести достаточно толстый слой краски, иначе узор выгорит. Бухарские гончары-накоши, т. е. мастера, умеющие расписывать посуду кистью, роспись калами сочетают с гравировкой чизма, процарапы-

вая контуры и штрихи инструментом с иглой на конце калами харрош.

В арсенале гончара могут находиться и другие вспомогательные инструменты. Например, формы и штампы для формовки деталей изделия и нанесения узора босма, в качестве которых иногда используются сухие головки растений или вырезанные из овощей колыбы.

Завершает процесс изготовления гончарного изделия покрытие глазурью. Для измельчения глазури используются тяжелые каменные жернова, которые в мастерской Нарзуллаевых приводятся в движение осликом.

Краски. Для росписи узбекской керамики использовались красители, состоящие из оксидов металлов. Марганец дает темно-коричневый и темно-лиловый цвет. Малгаш (горная порода) с добавлением оксидов железа и хрома обеспечивает окраску в желтый цвет. Из оксида меди получается зеленый краситель, а из оксида железа — желтый.

Краситель заводского производства ложувард (ладжварди), являющийся разновидностью ляпис-лазури, привозившейся из Индии и Ирана, придавал изделиям глубокий цвет ультрамарина. Вместо него мог использоваться и оксид кобальта, дающий темно-синий цвет.

Глазури сир составлялись из оксидов металлов (свинца, олова, драгоценных металлов), кварцевого песка и поташа (ишшкора), последний получали из золы, оставшейся после сжигания корней некоторых дикорастущих растений. До 1960-х гг. применялась ишшкоровая глазурь (земельно-щелочная), позднее гончары переходят на свинцовую глазурь, которая легче готовится и хорошо сохраняет оттенки росписи. В глазурь часто добавляется металлический краситель для придания цветного оттенка.

Обжиг. По словам А. Нарзуллаева, сначала посуду подвергают предварительному обжигу сразу после росписи до нанесения глазури. После покрытия глазурью проводится основной обжиг — изделия остаются в печи косагар-хумдон в течение 20–22 ч.

Для устаночки посуды в печи применяют различные подставки в виде треножек сепоя, конусы гужмак, диски сарнак. Крышки в виде диска сарпуш служат для закрывания верхнего отверстия в центре свода печи, через



Блюдо. ГМИИВ. Шахрисябз. XIX в.



которое изделия загружают и вынимают. В качестве топлива используют газ, дрова и керосин. Через 10–12 ч подкладывают дрова, чтобы повысить температуру. Последние 3 ч добавляют керосин и золу для равномерности тепла и чтобы довести температуру обжига до 1000 °С. Раньше гончар через отверстие в крышке печи мог определить температуру без градусника на глаз по цвету огня и черепка на каждой стадии обжига. Первые признаки отмечались по дымоходу — вначале валил дым, затем показывался красный огонь, после чего огонь белел. Теперь нужно было открыть крышку и заглянуть внутрь печи. Когда содержимое печи было «готово», дымоход и крышку топki замуровывали. Печь остывает 2 сут, затем постепенно открывается: сначала верхняя крышка, затем дымоход, потом топка. После того как посуду достали из печи, ее вновь обрабатывают.

Традиционная керамика и современность

Традиционная узбекская керамика вполне уместна и в современном доме. Причем именно то, чем антиквары обычно попрекают позднюю среднеазиатскую гончарную посуду — ее грубый пористый черепок, массивность формы, шероховатость глазурированной поверхности с сетью трещин, больше всего импонирует сегодняшнему эстетическому восприятию. Профессиональный художник, который в угоду моде захочет имитировать простоту и архаичность традиционной гончарной посуды, вряд ли сумеет достичь ощущения подлинности керамики без прикваса стилизации. Это как детский рисунок подправить взрослой рукой.

Узбекская керамика неоднородна, благодаря чему она может быть использована для передачи разнообразных оттенков задуманного образа. К примеру, замечательная хорезмская керамика благодаря скульптурности формы, сдержанному голубому колориту, абстрактно-геометрическому орнаменту с успехом займет место декоративной пластики в любом интерьере, даже там, где не предполагалось акцентировать внимание на этническом стиле. Впрочем, в хорезмской керамике

достаточно вариантов на любой вкус. Некоторые мастера, отступая от традиционного арабескового декора, в XX в. стали работать в насыщенной желтой гамме, используя цветную глазурь для нанесения простейших расплывающихся узоров. Диву даешься, как гончар из узбекского кишлака с потрясающе изысканной небрежностью украсил свой кувшин одним шлепком темно-бирюзовой поливы, так и растекшейся от горла по тулову, оставив неприкрытыми залысины черепка. Да и среди вещей, выдержанных в старых традициях, встречаются поразительные произведения, вроде огромной чаши-бадии, расписанной ритмичными штрихами, которые вблизи оказываются изображениями ножей и ружей. И это не прихоть любителя оружия, а характерный для Хорезма магический узор, отпугивающий духов.

Для создания более выразительного фольклорного стиля для интерьера лучше выбрать керамику одного из ферганских центров. В декоре ферганской керамики нет и следа абстрактной отрешенности, характерной для Хорезма. Сине-бирюзовый колорит насыщен вкраплениями других цветов. Узоры, прорисованные в чуть наивной манере, не сливаются в замысловатые композиции, а свободно разбрасываются по белому ангобирюванному фону. Объемные сосуды покрывают почти животной пластикой.

Вообще современная среднеазиатская керамика — явление уникальное. В нем словно отражаются отблески разных эпох. Кажется, что потомки, за ненадобностью утратив бывшее виртуозное мастерство предков, самое главное все же не забыли. Не сумели избавиться от зова глины, заставляющего вращать гончарный круг. Особое отношение к глине, да и гончарному делу, пронизывает всю народную культуру. Иначе просто не понятно, как традиционная керамика вообще смогла выжить, лишившись практического значения, когда в быту ее заменила фабричная посуда.



Блюдо. ГМИНВ. Шахрисабз. XIX в.



© И. В. Семенова, С. И. Иноятов



«Небесный луч» Нураты

И. В. Семенова,
начальник пресс-центра управления
Навоийского горно-металлургического комбината



С. И. Иноятов,
доктор исторических наук, профессор, зав. каф. Навоийского
государственного педагогического института

В

дохнуть глубину вечности, окунуться в легенды, обряды и традиции народов Средней Азии можно во многих уголках Узбекистана. Но в небольшом городке Нурата, расположенном в 60 км от современного областного центра — г. Навои, атмосфера совершенно особая, ведь в песнях его ветров звучит эхо античных времен.

На горизонте Нурата появляется внезапно: среди пустынных дорог, петляющих между восточной окраиной Кызылкумов и голыми скальными пиками Нуратинского хребта, вдруг разворачивается широкая панорама древнего городища. При въезде начинает казаться, что таинственным образом ты перенесся назад во времени на несколько веков. Голубые купола мечети яркой бирюзой пронзают небо. Здесь нет многоэтажных высоток, женщины носят национальную одежду, а голос имама звучно оглашает окрестности...

По историческим сведениям, в 327 г. до н. э. Александр Македонский на этом месте построил крепость, которая получила название Нур. Вокруг нее разросся город, который имел стратегическую позицию на границе между обжитыми районами и степью.

В Ташкенте, Бухаре, Хиве или Самарканде можно увидеть куда больше монументальных памятников средневековой архитектуры. Но там они тесно соседствуют с современным укладом жизни — административными зданиями и промышленными предприятиями, многоэтажными жилыми домами, оживленными автомагистралями. А здесь — открывается взору музей под открытым небом.

Его исследование обычно начинается с комплекса «Чашма» (с таджик-





ского «чашма» — родник), который стал местом паломничества верующих и одним из важных религиозных центров ислама. В число культовых сооружений входят родник, колодец, мечеть Джоме, мазар Нур-ата, хаммом (баня). Через весь комплекс вода из родника течет по арыку, в котором снуют серебристые стайки рыбок, названных маринкой. Как и сам родник, рыба считается священной. Она — одно из чудес Нураты. Местные жители верят — священную маринку нельзя есть, иначе заболеешь и умрешь, покрывшись белыми пятнами. Дети с удовольствием бросают рыбкам пучки травы, которые стайка моментально съедает.



Вход в комплекс «Чашма»





Священная рыба маринка



На центральной площади в руках у каждого путника — сосуд с родниковой водой, словно олицетворение легенды о «Небесном луче», изредка поднимающемся перед рассветом над чашей священного источника и исчезающем в небе... Нуратинцы верят, что «Небесный луч», ниспосланный Всевышним, раскрывая земные недра, сияет над водой, благодаря чему она обладает целебными свойствами. «Аллах даровал нам Нур» («нур» — луч), — слышится шепот веков в журчании воды...

Свечение, по мнению ученых-химиков, возможно, поскольку в воде содержится множество микроэлементов и лучи восходящего солнца гораздо ярче отражаются от поверхности источника Чашма, чем от обычной воды.

Удивительным фактом является то, что температура воды в роднике в любое время года равна 19,5 °С. По утверждению специалистов, в ней присутствуют золото, серебро, йод, бром. Благодаря серебру вода не портится даже при длительном хранении. Содержащийся в ней бром вызывает успокаивающий эффект и благотворно действует на организм человека при нервных расстройствах, кроме того, она лечит и желудочно-кишечный тракт. Подсчитано, что из источника изливается порядка 400 литров воды в секунду.

Круглая мечеть Джоме расположена прямо над источником. Ее ку-

Намозгох



Реконструкция мечети Джоме





пол — один из крупнейших в Средней Азии. Здесь очень хорошая акустика, секрет которой нам раскрыли местные жители: для усиления звука под куполом мечети в стену вставляются крупные хумы (глиняные сосуды), которые создают резонирующий эффект.

Ветви кустарников и деревьев, растущих в святых местах и близ мечетей, обвязаны ленточками, лоскутками ткани и платками. По поверью, каждый завязанный узелок — это желание, которое обязательно сбудется.

К крепости Александра Македонского путь лежит по узкой и очень крутой «Тропе грешников». Она круто поднимается вверх по южной окраине Нураты.

Крепость — один из древнейших и наиболее значительных археологических памятников региона. Она состоит из нескольких частей разной сохранности. Исследователь С. А. Аширов описал памятник так: «Шахристан Нураты (в древности поселение называлось Нур), размерами около 500х500 метров, был окружен мощной стеной с башнями. Вход находился в середине северной стены. Сюда стены почти упирались в скалы. Укрепления Нура примыкают к роднику. Крепость вытянута с северо-запада на юго-восток. Южная стена усилена 4 круглыми и полукруглыми в плане башнями. В восточной половине сохранилось возвышение, где частично видны стены. Северо-западная часть наиболее разрушена. От юго-восточной башни



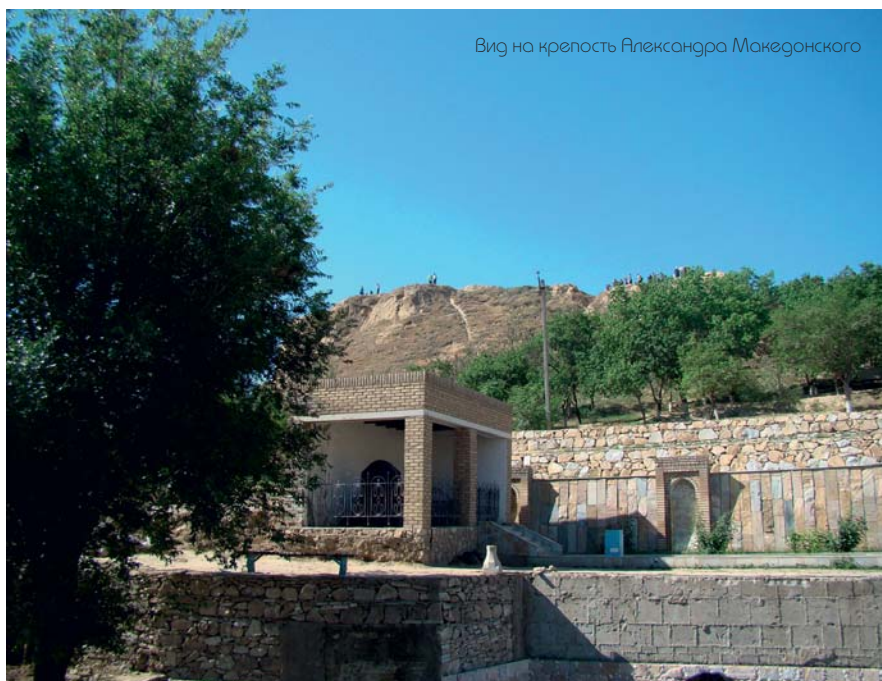
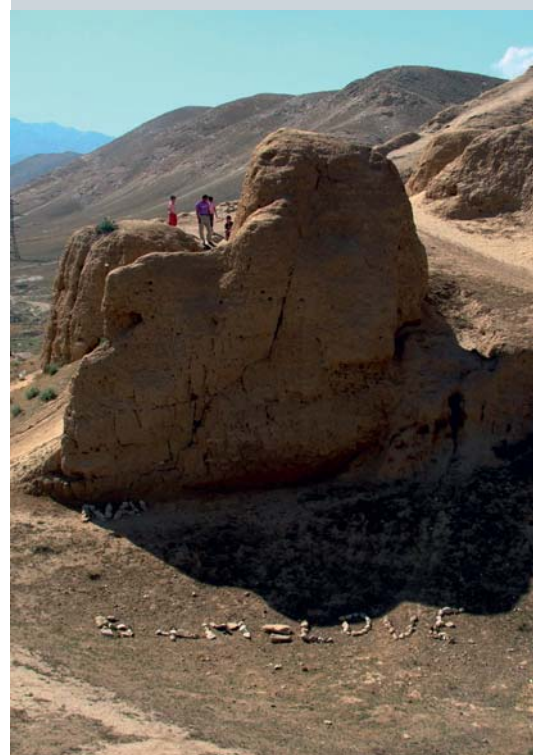
Ворота желаний

отходит сооружение длиной 130 м и шириной 16 м. Оно заканчивается прямоугольной в плане дозорной башней. Длина башни с коридором — около 130 м».

Одно из сохранившихся строений напоминает арку с очень низким и узким отверстием. В народе ее нарекли «Воротами желаний». Легенда гласит, что человек, который сможет пройти через этот лаз, может быть уверен: исполнится его самое сокровенное желание...

Сама крепость строилась в древней Нурате неспроста. Эта территория неоднократно упоминается в исторических хрониках как важный стратегический район, где удобно собирать

Фрагменты крепости



Вид на крепость Александра Македонского



Экспонаты музея



войска для нападения на соседние земли, а также как место прибежища мятежников и изгнанников. В «Истории Бухары», написанной в 943 г. Мухаммадом Наршахи, дается описание бухарских владений, в том числе упоминается и селение Нур, расположенное у подножия гор. Как пишет Наршахи, «там похоронено много людей, видевших Пророка Мухаммада».

С именем великого полководца Александра Македонского связано и строительство уникального подземного водопровода близ Нураты — системы каризов. Кариз — древний водопровод, проложенный от источника к месту потребления. Его длина может достигать нескольких километров. Через определенное расстояние с поверхности вниз опускались колодцы, служившие для очистки и контроля состояния водопроводной системы. Сейчас местное население вновь обратилось к этой традиционной водопроводной сети, частично очистив и восстановив каризы близ Нураты.

Еще одной достопримечательностью этого места стал музей. В его экспозициях — национальная одежда

последних столетий, монеты и купюры, бывшие в обороте еще недавно, фотографии выдающихся жителей Нураты, старинные украшения, рукоделия и домашняя утварь. Важно отметить, что Нурата наравне с Бухарой, Самаркандом, Джизаком и Ферганой с XIX в. выделяется как крупный центр художественного шитья. Знаменитый «нуратинский узор» не спутаешь с другими школами. Многие женщины в Нурате занимаются вышивкой сюзанае, создавая прекрасные изделия, которые можно встретить в музеях и на различных престижных выставках.

Остается добавить, что важная роль в сохранении культурного наследия Узбекистана принадлежит государству. В последнее десятилетие только в Навоийской области отреставрировано и взято под охрану около десятка шедевров древнего искусства и архитектуры. В тесном сотрудничестве с учеными, музейными работниками и местными жителями начата и реконструкция памятников комплекса, чтобы колыбель истории оставалась прекрасной и крепкой...

Фото Дениса Браилко



© И. В. Семенова

Тайны на скалах

И. В. Семенова,
начальник пресс-центра управления
Навоийского горно-металлургического комбината



реди естественных галерей доисторического искусства Узбекистана урочище Сармыш занимает одно из первых мест. Начиная с 60-х гг. прошлого века оно притягивает внимание ученых и археологов со всего мира. Живописное урочище расположено на южном склоне горной системы Каратау и находится в 30–40 км к северо-востоку от областного центра Навои.

Право называться историко-ландшафтной сенсацией Узбекистана Сармыш заслужил благодаря петроглифам (от греч. *petros* — камень и *glyphe* — резьба, вырезывание) — древним изображениям, высеченным на открытых скальных поверхностях. Стоит отметить, что археологический комплекс состоит из более чем 200 памятников древности, включающих мастерские по обработке кремния, шахты, поселения, могильники, курганы и петроглифы, которые относятся к различным эпохам от каменного века до нового времени. Ядром комплекса является ущелье, простирающееся в длину до 2,5 км, на скалах которого сохранилось более 5000 петроглифов. Рисунки нанесены на вертикальные, иногда горизонтальные плоскости коренных выходов красноцветных песчаников кембрийского возраста, переслаивающихся сланцами и известняками, и обладают большой художественной ценностью.

Примечательно, что более 50 лет урочище Сармыш является одним из крупнейших и наиболее изученных памятников наскального искусства Узбекистана. Изучение рисунков на скалах Нуратинских хребтов началось с экспедиции Махандарьинского отряда во

главе с академиком Я. Г. Гулямовым в середине прошлого века. Огромный объем работ по документированию наскальных рисунков Каратау, в частности Сармышая, проведен местным исследователем Дж. Кабировым в 1966–1973 гг. Его работа и копии изображений петроглифов имеют высокую научную ценность. Более 30 лет посвятил выявлению, исследованию и описанию археологического наследия Сармышая навоийский краевед Б. С. Шалатонин. Его труд воплощен в авторских книгах «Тысяча уникамов Кызылкумов», «Тени на скалах».

С 1987 г. научным сотрудником Института археологии М. Хужаназаровым



Дорога в прошлое





Весенние радости

открыто более 30 новых местонахождений наскальных рисунков на территориях Хатырчинского, Нуратинского и Навбахорского районов Навоийской области, собран огромный материал и опубликованы многочисленные статьи, монография.

В настоящее время учеными Института археологии Академии наук РУз в сотрудничестве с зарубежными партнерами практически завершено картографирование и составление карт месторасположений петроглифических объектов и археологических памятников, определены границы охраняемой и буферной зон. Изданы

несколько монографий, карта, путеводитель и буклеты, подготовлена для публикации научно-популярная книга по Сармышсаю. Создана региональная база данных, а также единая система документирования и методология консервации петроглифов, получены оригинальные данные по геоморфологии, разнообразию флоры и фауны Сармышского ущелья, сохранившегося уникальные, редкие и исчезающие виды растений и животных. Ведутся разработка инфраструктуры территории, подготовка пакета документов, необходимых для внесения природно-археологического комплекса Сармыш в список всемирного культурного наследия ЮНЕСКО. Пока он представлен в предварительном списке.

Ученые единодушно подчеркивают огромное научное значение петроглифов Сармышсаю для воссоздания истории и культуры не только Узбекистана, но и народов всей Центральной Азии.

«Наскальные изображения — самостоятельный род монументальных памятников древности. По существу, это целый мир, способный богатством и разнообразием свойственных ему образов увлечь каждого современного человека», — пишет в своей книге «Тени на скалах» Б. С. Шалатонин. Описывая отдельные фигурки или сюжетные композиции наскальных изображений, Борис Степанович зачастую придумывает им образные названия. Так, трехфигурная композиция двух соперничающих жеребцов из-за стоящей рядом кобылицы получила название «Небесные кони». Видимо, из-за своего лаконизма, предельной сжатости, красоты фигур, декоративности дуэт коней выбран для оформления современной эмблемы Сармыша, символизирующей этот интереснейший объект.

Петроглифы урочища Сармыш — это уникальный архив, своеобразная «энциклопедия», в которой собраны сведения о жизни, истории и культуре предков. Наскальные рисунки являются живыми свидетелями этапов эволюции растительного и животного мира в данном районе. Очевидно — именно так зарождались и первые элементы искусства живописи.

Обилие воды и успешная охота на горных козлов, оленей, муфлонов и диких быков, туров, приходивших на водопой из пустыни, множество пещер, пригодных для зимовки, очевидно,



Сармышсау



сделали жизнь древних людей относительно безбедной, подготовив условия для перехода к оседлому образу жизни, развитию земледелия и обработки металлов. Первобытные культы, по-видимому, в это же время начали трансформироваться в религиозное мировоззрение.

Все найденные в ущелье Сармыш наскальные рисунки отличаются возрастом, своими сюжетными линиями, стилями и техниками исполнения. Установление возраста петроглифов — самая сложная задача. Все известные периодизации развития наскального искусства сводятся к двум основным схемам: археологической, которая ложится на этапы развития древнего общества, и искусствоведческой, которая в основном рассматривает развитие искусства в целом.

Археологи смогли подойти к решению вопросов датировки петроглифов, анализируя присущие им особенности: стиль, реалистичность изображений, технику исполнения, размер, содержание, топографию и степень перекрытия скальным «загаром». «Загар» пустыни, или скальный «загар», — это патина, налет, похожий на лаковое покрытие, образующееся со временем на скалах. Известно, что в условиях аридного климата жарких пустынь обнаженные поверхности горных пород покрываются пленками окислов железа, марганца и других элементов. Так, американскому ученому Р. Дорну удалось разработать метод геохронологии, сравнивая «загар» на самом рисунке и на скальной породе, на которой он изображен.

Совокупность признаков, которыми обладают петроглифы Сармышы, позволила разделить их на «возрастные группы».

Самые ранние рисунки были созданы приблизительно в девятом тысячелетии до н. э. На них изображены первобытные охотники, окруженные дикими и хищными животными.

Более поздние петроглифы наполнены ритуальными и бытовыми сценами из жизни древних людей. Животные изображены уже в основном домашние. Среди них множество собак, овец, верблюдов. Поразительным является и то, что на рисунках можно увидеть трехгорбых верблюдов.

Встречаются здесь и рисунки-загадки — фигуры абстрактного вида, происхождение которых до сих пор истолковать не удалось. Предполагается, что эти знаки имеют некий культовый или религиозный смысл. Особое место среди наскальных рисунков ущелья занимают изображения так называемых «космических пришельцев» — двухголовых человеческих фигур в скафандрах. Уфологи уверены: инопланетяне! Их оппоненты выдвигают встречную теорию: «вторая голова» символизирует корону или царский венец, нарисованный древним художником каменным или бронзовым резцом, поскольку на рисунках, изображающих двухголовых людей в скафандрах, есть еще одна особенность — сильно подчеркнутые половые признаки. А, как известно, первобытные и древние культуры связывали преувеличенное изображение мужского достоинства с символами

Небесные кони Сармышы



Всадник



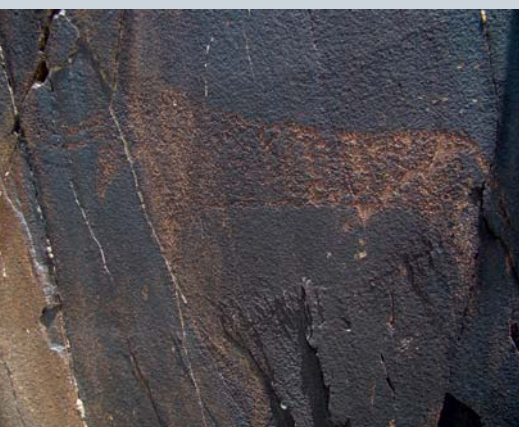
Тайные знаки



Ритуальный танец



Козел — символ богатства



Тур



власти, значит, на скалах запечатлены вожди племен, главы родов или жрецы. К тому же среди наскальных рисунков есть «колесницы», «пляшущие человечки», ритуальные символы.

На более «современных» скифских петроглифах изображены вооруженные воины и правители. По мнению Б. С. Шалатонина, многие петроглифы Сармыша по праву могли бы служить хорошими иллюстрациями к отдельным текстам книги «История» Геродота о скифо-сакских народах — массагетах (бронзовый век) и сарматах (V–IV вв. до н. э.), живших на этой земле. Например, «отец истории» описывал обряд приношения в жертву солнцу — главному божеству этих племен — самых красивых и сильных коней, что и изображено на одном из рисунков. Еще одна поразительная композиция петроглифов ассоциируется с рассказом Геродота об одном из скифских племен — неврах и их странном обычае — раз в год превращаться в волков. На камне вырезаны две крупные фигуры людей. По положению рук и ног, позам, можно понять, что они энергично танцуют, а профили их похожи на волчьи морды, сзади же видны мохнатые хвосты, между ними — растерзанное животное... И таких примеров можно найти немало.

И, наконец, самые «молодые» рисунки относятся к периоду XII–XVIII вв.,

когда в ущелье поселились суфийские дервиши. Поэтому на последних петроглифах уже встречается арабская вязь, рассказывающая о жизни дервишей и их последователей.

Исследователи, занимающиеся изучением наскальных рисунков в ущелье Сармыш, говорят, что ни разу не встретили повторяющихся или одинаковых петроглифов. Каждый из них — уникален и, словно кирпичик, вкладывается в общую схему древнего развития народов Азии.

В наскальной живописи много неизведанного. Но, проводя ладонью по сухому камню, прикасаясь к истории, понимаешь, что петроглифы — это не просто картинки с натуры, это переработанный сознанием человека реальный мир, связанный с культом, системой верований и обрядов, мироощущением людей, который очень хочется разгадать и осмыслить.

Используемая литература

1. **Кабиров Дж.** Древнейшая наскальная живопись Зараутсая // Первобытное искусство. — Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1976.
2. **Шалатонин Б. С.** Тени на скалах. — Ташкент: Изд-во народного наследия им. А. Кадыри, 1999.
3. **Шер Я. А.** Петроглифы Средней и Центральной Азии: монография. — М.: Наука, 1980.



© В. Р. Эрлих

Бронзовые навершия из кургана-святилища у ст. Тенгинской

В. Р. Эрлих,

зав. сектором истории матер. культуры
и древнего искусства народов Кавказа,
доктор исторических наук, ГМИНВ



В

фондах Отдела археологии Государственного музея искусства народов Востока хранятся уникальные бронзовые навершия IV в. до н. э., обнаруженные в 2001 г. Кавказской археологической экспедицией музея под руководством автора этих строк.

В 2000–2002 гг. экспедицией были исследованы три подкурганых святилища, расположенных на некрополе II Тенгинского городища (ст. Тенгинская Усть-Лабинского района Краснодарского края). Курганы представляли собой ритуальные сооружения-храмы второй половины IV в. до н. э. древнего населения Кубани — меотов и содержали большое число разнообразных приношений — оружия, украшений, конского снаряжения, керамических сосудов [1].

Один из упомянутых курганов-святилищ — курган 2-го Тенгинского могильника был раскопан в 2001 г. Этот курган был ограблен на уровне подошвы, но ограбление не затронуло большую центральную яму с находившейся внутри деревянной конструкцией полуземляночного типа. Выступающие из ямы столбы, сохранившиеся на высоту 0,5–0,6 м, очевидно, поддерживали деревянный каркас-раму, служивший основой шатрового перекрытия. Яма была преднамеренно засыпана землей. Верхний слой засыпки ямы был выложен галькой, на которой, вероятно, совершались некие ритуальные действия, ибо именно здесь была обнаружена большая часть находок (наконечники стрел, фрагменты панцирей, золотые бляшки, фрагменты ке-

рамики и кости жертвенных животных и т. п.), причем грабители остановились именно на этом уровне.

К этой галечной конструкции с востока примыкал полукольцевой ров — конская могила, в котором находилось погребение жертвенных животных — 24 лошадей и 6 молодых особей крупного рогатого скота. Ров имел мощное деревянное перекрытие из дубовых досок и бревен.

На перекрытии рва в юго-восточной части кургана были обнаружены четыре ажурных литых навершия (три бронзовых и одно бронзовое с железными клепками), которым и посвящена данная статья.

Навершия лежали попарно. Первая пара состояла из бронзового (в дальнейшем — навершие № 1) и бронзового с железными клепками навершия (в дальнейшем — навершие № 4) (фото 1), лежавших верхней частью по направлению к центру кургана, втулками на юго-восток. Вторая пара находилась западнее первой практически строго на юг от центра кургана на южном конце перекрытия конской могилы. Она состояла из пары симметричных навершиев (ниже — навершия № 2 и 3) (фото 2), также лежавших верхней частью к северу (к центру кургана), а втулками на юг. Таким образом, расстояние между двумя парами навершиев составляло порядка 1,5 м.

Все навершия — плоские и имеют втулки для насаживания на деревянные шесты. На одной из сторон каждого навершия изображена обособленная профильная голова благородного оленя с пышными вертикальными ажур-



Фото 1. Навершия № 1 и 4 in situ



Фото 2. Навершия № 2 и 3 in situ



Фото 3. Навершие № 1

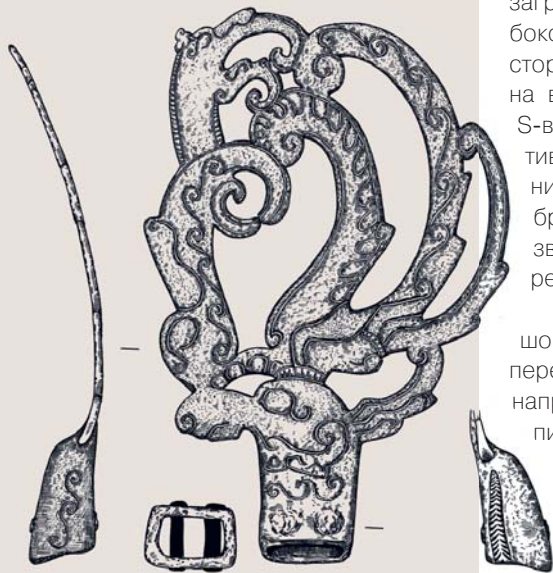


Рис. 1. Навершие № 1

ными рогами, трансформированными в дополнительные зооморфные изображения. Анатомические детали обрисованы с помощью углубленных линий или моделированы отверстиями. Втулки также задействованы в общей изобразительной схеме, ибо выполняют роль шеи оленя. При этом наиболее тонким и качественным является изображение на навершии № 1. В силу уникальности и сложности каждое из данных изображений требует подробного описания.

Навершие № 1 (размер 24×17 см) представляет собой скульптурную голову оленя, с рогами, трансформированными в головки хищных птиц. Кроме того, мастер сумел «спрятать» в рогах оленя и фигуру грифона (фото 3, рис. 1).

Рассмотрим это навершие подробнее¹. Шея оленя (втулка навершия) переходит в уплощенную скульптурную голову, ориентированную влево, от которой вверх отходят плоские ажурные рога. На боковой грани втулки — на задней стороне оленьей шеи — находится вертикальная полоса-«елочка», очевидно, отображающая шерсть на загривке оленя. На противоположной боковой грани втулки — на передней стороне оленьей шеи — прослежена вертикальная волнистая линия из S-видных фигур — возможно, декоративная имитация линии шерсти вдоль нижнего края шеи оленя, часто отображаемой в искусстве скифского звериного стиля с помощью гладкой рельефной линии или «жемчужника».

Олень — крутолобый, с небольшой овальной мордой, подпирающей передний рог, с преувеличенным ухом, направленным наискось вверх и подпирающим заднюю часть рогов. Глаз оленя — крупный овальный, образован замкнутой линией, переходящей в завиток, имитирующий слезницу. Ноздря моделирована завитком, рот — дуговидной линией; зубы не показаны. Ухо оленя выполнено в виде перевернутой головы хищной птицы с крутым лбом, ступенчатой преувеличенной восковицей и узким спирально закрученным клювом.

Кожно-шерстная складка, отделяющая голову оленя от шеи, также транс-

формирована в перевернутую птичью голову с крутым лбом, преувеличенной ступенчатой восковицей и спирально закрученным клювом. Рога оленя состоят из четырех загнутых на конце отростков — переднего и трех задних, упирающихся окончаниями друг в друга. Все отростки исходят из единого корня, моделированного в соответствии с натурой в виде дуговидной рифленой полоски над теменем оленя.

Передний рог направлен от корня вперед и затем, опираясь на нос оленя, переламывается под прямым углом и идет вверх, превращаясь в голову хищной птицы с крутым лбом, ступенчатой восковицей и длинным клювом, спиралевидно закручивающимся на конце и упирающимся в окончание первого из задних рогов оленя. Крупный глаз данной птицы соразмерен глазу описываемого оленя и моделирован с аналогичной слезницей. Нижняя часть восковицы отображена с помощью углубленной линии. Контур клюва дублирован дополнительной линией, каковая по верхнему краю полностью соответствует внешним очертаниям, а по нижнему краю клюва до его завитка представляет волнистую линию из S-видных фигур, причем левый край этой линии, переходя во внешний контур, образует завиток, маркирующий щеку птицы.

Сам же передний отросток оленьих рогов продолжается и выше данного клюва, теперь уже в виде шеи и головы грифона со спирально загнутыми клювовидными челюстями, нижняя из которых упирается в окончание первого из задних рогов оленя, а верхняя — в окончание второго заднего рога. Шея данного животного обрамлена вдоль верхнего и нижнего контура рифлеными полосами, образованными углубленными линиями и, возможно, маркирующими шерстную складку на шее. Ухо грифона выступает в профиле над его лобно-теменной частью и моделировано трехлепестковой пальметкой. Глаз грифона — овальный, с завитком-слезницей. Аналогичная линия ограничивает снизу восковицу. Контур верхней и нижней челюстей клюва также подчеркнуты углубленной линией. При этом нижняя челюсть превращена в дополнительную голову хищной птицы с овальным глазом и ступенчатой восковицей, представляющую и в композиции, и в трактовке деталей уменьшенное подобие верхней че-

¹ Описание наверший выполнено исследователем скифского звериного стиля А. Р. Канторовичем.



люсти. Линия, идущая вдоль нижнего края нижней челюсти, образуя у своего основания завиток, маркирует тем самым щеку грифона (рис. 2, поз. 1, 2).

Задние рога композиционно противопоставлены переднему рогу и также зооморфно трансформированы, поскольку сливаются в единую композицию, представляющую условно-полнофигурное изображение стилизованного грифона с выпяченной грудью, с дуговидно изогнутыми шеей и крыльями. В этой композиции первый из задних отростков оленьих рогов играет роль передней части грифона (голова, шея, грудная часть), второй и третий — роль крыльев грифона, а основание задних рогов — сведенное к минимуму туловище с схематичными атрофированными ногами.

Данный грифон — клювоголовый, с гребнем, соответствующий иконографии грифона позднегреческого типа. Клюв грифона, образованный завитком и подчеркнутый углубленной линией, упирается в противостоящий ему завиток клюва птицы, формирующего нижнюю часть переднего отростка оленьего рога. Вдоль всего верхнего края шеи грифона идет линия, от которой вниз отходят овы, образующие единую полосу, являющуюся не чем иным, как обозначением гребня грифона, который мастер был вынужден отобразить в плоскостном варианте, очевидно, не имея возможности сделать это рельефно.

Мы не вправе исключить и другой вариант интерпретации данного полнофигурного изображения грифона (см. рис. 2). Возможно, мастер стремился показать его с огромной раскрытой пастью, для чего задействовал весь клюв противостоящей ему птицы, трансформирующей нижнюю часть переднего отростка оленьего рога. В таком случае перед нами предстает грифон с дуговидно изогнутыми челюстями, в совокупности образующими полукруг, и с высунутым, закрученным вверх языком; как мы знаем, в таком духе выполнялись скифские реплики с архаичных греко-восточных («ориентализирующих») грифонов начиная еще с VII в. до н. э. С этой точки зрения тенгинскому грифону особенно близки и иконографически, и территориально грифоны, оформляющие псалии и налобники IV в. до н. э. из ст. Кужорской в Адыгее [2, кат. 92, 106]. Роль глаза тенгинского грифона в такой ситуации должна играть не четвертая, а

вторая от начала ова, наделенная, также, как и четвертая, завитком наподобие слезницы.

В остальном интерпретация полнофигурного изображения грифона однозначна. Спереди его шея и грудь также акцентированы по контуру углубленной линией, которая в месте перехода грудной части в переднюю ногу образует завиток, отграничивающий грудь. Тем самым мастер показывает, что выпяченная грудь грифона переходит уступом в переднюю ногу. Роль этой передней ноги выполняет начальная часть описанного выше переднего отростка оленьих рогов (от корня рогов до места, где рог, опираясь на нос оленя, переламывается вверх под прямым углом). Фактически вся эта нога грифона сведена к преувеличенной лапе с четырьмя когтями, отображенными с помощью четырех ов. Именно так можно объяснить присутствие данных ов в исследуемой композиции, ибо данная деталь не имеет никакого иного оправдания с точки зрения анатомии как основного образа оленя, так и дополнительного образа грифона.

Вторая передняя нога грифона также отображена крайне условно и примитивно с помощью двух волнистых линий. Эти линии начинаются от спины грифона между шеей и крылом и идут по его туловищу, сближаясь и изгибаясь, отображая тем самым сужение и изгиб ноги, и упираясь в перпендикулярную им дуговидную рифленую полосу корня оленьих рогов, который тем самым задействуется в композиции грифона в роли лапы с когтями. Аналогичная рифленая полоска помещена и в основании второго и третьего из задних отростков, где она совершенно неоправданна с точки зрения анатомии основного образа наверхия (оленя), но находит объяснение как лапа грифона, вернее, сдвоенные лапы, ибо именно ими оканчиваются сдвоенные задние ноги грифона, моделированные аналогично второй из передних ног.

Второй из задних отростков оленьего рога, как уже сказано, выполняет роль переднего крыла грифона. Данное крыло повторяет линию грифоньей шеи и, закручиваясь вперед

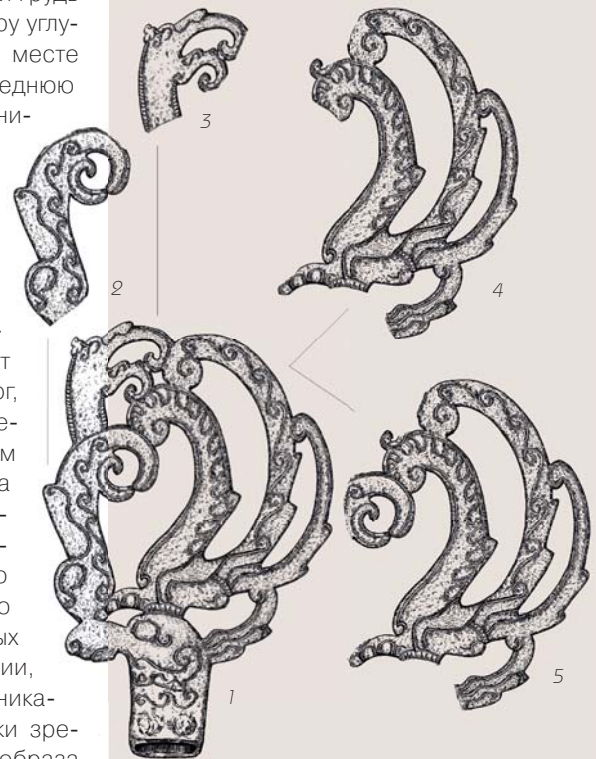


Рис. 2. Изображение грифона на навершии № 1



(завиток подчеркнут углубленной линией), упирается в нее. По всей длине крыла проходит волнистая линия из S-видных фигур, причем в основании крыла эта линия переходит в ломаную линию, обозначающую передний край первой из задних ног. Параллельно этой ломаной линии ниже ее идет аналогичная линия, обозначающая задний край данной ноги и одновременно передний край второй из задних ног. Ниже проходит еще одна такая линия, обозначающая задний край второй из задних ног. Эти сдвоенные ноги, как уже сказано, переходят в единую лапу, обозначенную рифленой полоской.

Наконец, третий из задних отростков оленьих рогов, будучи меньшего размера и повторяя очертания второго отростка, упирается в него, закручиваясь на конце. Вдоль краев этот отросток оконтурен углубленной линией, которая в основании переходит в вышеупомянутую линию заднего края последней ноги грифона. В отношении функции данного отростка в композиции изображения — элемента трансформации можно выдвинуть две версии — это либо второе крыло, либо торчащий хвост. Скорее всего, верна первая версия, учитывая композиционный канон грифона на вазах «керченского стиля» (рис. 3), которые являются наиболее вероятным композиционным прототипом для данной фигуры грифона. На этих вазах хвост грифона опущен и пропущен между задних ног, что заставляет в нашем случае думать, что в роли грифоньего хвоста задействовано ухо оленя — основного персонажа навершия, на которое опирается задний отросток рогов этого оленя.

Показательно, что в графических приемах передачи гребня и оперения грифона использованы декоративные элементы греческого искусства этого времени: редуцированные овы и бегущая волна из волют. Это лишнее подтверждает наше предположение о близком знакомстве мастера с греческой вазописью, а возможно, и с ювелирным искусством, где последний элемент употреблялся еще чаще и откуда он проник и в изображении скифского звериного стиля (ср., например, трактовку рогов оленя на золотой обивке деревянной чаши из Елизаветовского могильника).

Как бы то ни было, превращение рогов оленя в целую фигуру грифона

в данном иконографическом решении беспрецедентно, хотя сам по себе такой прием использован на щитке псалиев из ст. Кужорской, где рога оленя трансформированы в парные геральдические фигуры грифонов, но в совершенно иной трактовке, нежели на тенгинском навершии.

В нашем же случае наиболее близкими в композиционном отношении к данному изображению грифона, как уже сказано, представляются фигуры грифонов на распространенных в Боспорском царстве расписных вазах «керченского стиля» 2-й половины IV в. до н. э. На этих вазах, близких к тенгинскому комплексу в пространственном и хронологическом отношении, мы встречаем такого же как бы остановившегося на ходу грифона с выпяченной грудью и дуговидно изогнутой, отклоняющейся назад шеей [2, рис. 14, поз. 1, 2].

Кроме того, в рассматриваемом изображении на навершии № 1 можно усматривать еще один факт зооморфной трансформации. Ступенчатость задних отростков оленьих рогов, которая не может найти объяснение в требованиях иконографии формируемого ими грифона, заставляет предположить, что эти отростки, как и передний, являются одновременно птичьими головами. В отношении переднего из этих отростков это менее очевидно, поскольку глаз соответствующей птицы в изображении не представлен, но в целом весь этот рог имеет очертания птичьего клюва с ступенчатой восковицей. В отношении среднего из задних отростков можно говорить об этом с большей уверенностью, учитывая наличие в его основании (ниже рифленой полоски/лапы) полуовального завитка с отходящим от него дуговидным углублением. Эта деталь, не оправдываемая ни иконографией образа трансформируемого оленя, ни иконографией образа трансформирующего грифона, может быть квалифицирована лишь как глаз птицы, клюв которой, собственно, и образован средним из задних оленьих рогов. Лобная часть этой птицы, расположенная прямо над глазом (если рассматривать навершие в перевернутом виде), переходит в уступом в восковицу, которая спускается двумя ступеньками к клюву. Что касается последнего из задних отростков оленьих рогов, роль глаза соответствующей ему птичьей

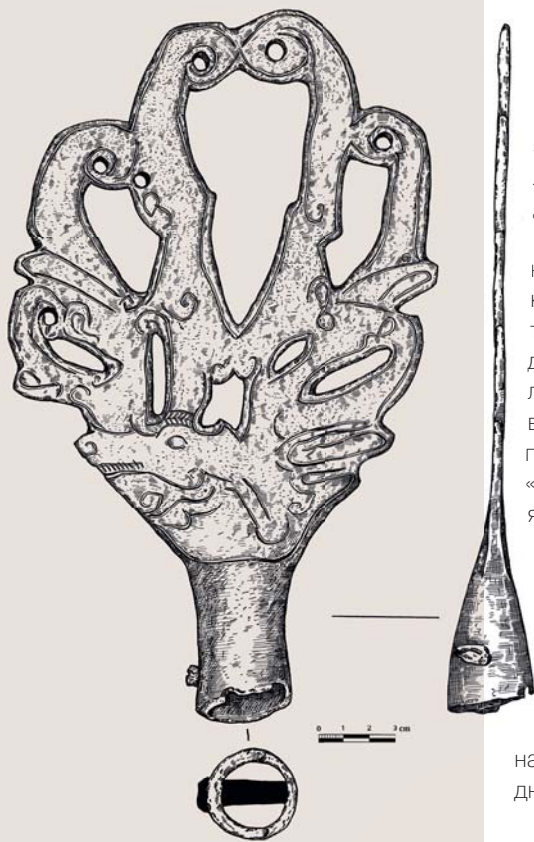


Рис. 3. Навершие № 2



голова может выполнять либо завиток уха оленя, подпирающего данный отросток (в таком случае восковица этой птичьей головы также является двуступенчатой), либо, что вероятнее, нижний выступ этого отростка, на котором завиток обрамляющей линии образует нечто вроде глаза.

Навершие № 2 (размер 27×16,5 см)

(фото 4, рис. 3). В данном случае голова оленя, также ориентированная влево, дана не скульптурно, а обрисована углубленной линией (с оставлением свободного пространства) на поверхности трапециевидной плоской фигуры, сходной по контуру с головой оленя на навершии № 1 и подчеркнутая углубленной линией по низу — соответственно тому, как оконтурена складка шерсти под головой оленя на навершии № 1. В результате выступы, аналогичные выступам навершия № 1, моделирующим носовую часть и ухо, остались незаполненными и стали композиционной основой для размещения дополнительных отростков рогов спереди и сзади, при этом количество отростков достигло здесь 6. Вся же композиция в целом построена по законам осевой симметрии, причем ось эта проходит по вертикали посередине втулки, разделяя рога на 2 симметричные группы по 3 последовательно нарастающих отростка, средние из которых — крупнейшие — упорядочены друг в друга завитками.

Глаз — овальный, лоб покато переходит в носовую часть, ноздря дана завитком, рот — прямой линией, пересеченной короткими косыми штрихами (имитация зубов?). Щека маркирована завитком. Шерсть под мордой, как и на навершии № 1, трансформирована в перевернутую птичью голову с петлевым глазом, ступенчатой восковицей и загнутым клювом, однако здесь эта голова выглядит уже не как результат превращения, а как следствие механического присоединения. От щеки оленя наискось вниз отходит линия, образующая удлиненную петлю и, возможно, имитирующая ухо оленя.

Над глазом на темени оленя моделирован в соответствии с натурой корень рогов в виде короткой полоски «елочки». Однако из этого корня берет начало только крупнейший из передних отростков рогов. Все рога по контуру обведены линиями и трансформированы в птичьих головы, детали которых оформлены углубленными линиями.

Первый, наименьший из передних отростков рогов отходит наискось вперед от морды оленя и оформлен в виде птичьей головы с крутым лбом и загнутым клювом, образующим в месте изгиба круглое отверстие. Глаз птицы — овальный, с отходящим назад завитком слезницы. Восковица не выделена. Клюв по контуру обведен линией.

Второй по счету из передних отростков рогов, более крупный, отходит вверх от морды оленя и в своей основной части оформлен в виде птичьей головы со ступенчатой восковицей и загнутым клювом, образующим в месте изгиба круглое отверстие. Лобная часть практически не выделена, поскольку этот участок задействован для оформления клюва птицы на первом отростке рогов. Глаз птицы — овальный. Восковица и клюв по контуру обведены линиями. Щека оформлена завитком.

Третий по счету из передних отростков рогов, крупнейший из них, отходит вверх из корня от морды оленя, изломан и в своей верхней части оформлен в виде птичьей головы с загнутым клювом, образующим в месте изгиба круглое отверстие. Возможно, глазом этой птицы следует считать овальную фигуру в нижней части отростка, однако более вероятно, что это смещенная щека, тогда как глазом является овал с отходящим от него назад завитком слезницы, помещенный выше излома перед круглым отверстием. В любом случае восковица не выделена. Клюв по контуру обведен линией.

Крупнейший из задних отростков рогов оленя также изломан и оформлен в виде птичьей головы с загнутым клювом и выступающей восковицей. Глаз птицы — овальный, с отходящим назад завитком слезницы. Клюв по контуру обведен линией, образующей в середине у нижнего края клюва завиток непонятного назначения. В месте загиба клюва — круглое отверстие.

Следующий за ним задний отросток оленьих рогов отличается тем, что восковица и клюв по контуру обведены линиями. Щека оформлена завитком.

Последний, наименьший из задних отростков оленьих рогов оформлен в виде птичьей головы с слабо выделенным лбом, ступенчатой восковицей и загнутым клювом. Глаз птицы — удлиненно-овальный, схематичный. Восковица и клюв по контуру обведены линиями.



Фото 4. Навершие № 2



Фото 5. Навершие № 3

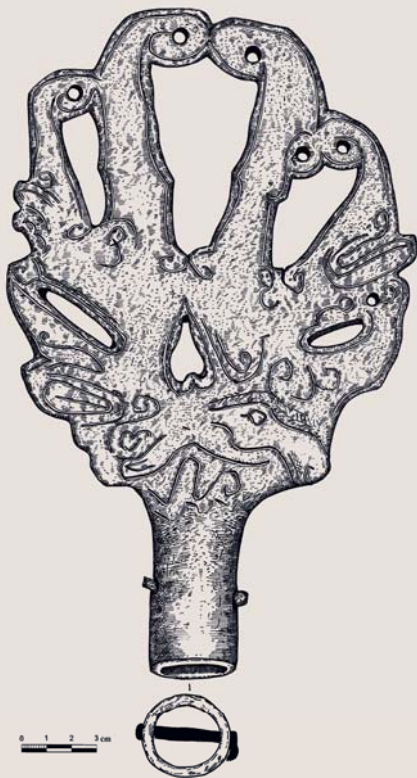


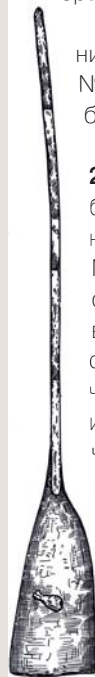
Рис. 4. Навершие № 3

В целом изображение на навершии № 2 было, несомненно, подражанием изображению на навершии № 1.

Навершие № 3 (размер 26,5×16,5 см) (фото 5, рис. 4). Изображение на данном навершии по общему контуру, композиционно, в трактовке и в моделировке деталей очень близко к навершию № 2, поэтому ниже приводится лишь список его отличий от изображения на навершии № 2. Это следующие особенности: голова оленя ориентирована не влево, а вправо; морда копытного скорее лосиная, поскольку изломана на конце под тупым углом, однако рога по-прежнему оленьи, в силу чего мы будем условно именовать его оленем; вместо птичьей головы под мордой оленя представлены волнистые линии; ухо отображено более четко, с овальным внутренним контуром; корень рогов полностью смещен и обрамляет сверху морду копытного в виде «елочки»; самый малый из передних отростков рогов практически лишен зооморфного трансформирования, поскольку глаз птицы распался на беспорядочные дуговидные линии; глаз птицы, оформляющий самый малый из задних отростков рогов, несколько более натуралистичен, нежели глаз птицы на соответствующем отростке в изображении на навершии № 2.

В целом складывается впечатлительное, что изображение на навершии № 2 служило образцом для изображения на навершии № 3.

Навершие № 4 (размер 24,7×16,0 см) (фото 6, рис. 5). Изображение на данном навершии иконографически сходно с навершиями № 2 и 3, однако имеет ряд существенных отличий. Поскольку навершие было обломано, здесь присутствует как сохранившаяся нижняя часть первоначального изделия, так и приклепанная к ней новая верхняя часть. О том, что верхняя часть делалась заново, свидетельствует не только крепление внахлест и иной состав сплава (см. ниже), но и то, что изображение птичьей головы, фрагментарно сохранившееся на первоначальной части, дублируется изображением на приклепанной части. Вместе с тем никакого изображения собственно головы оленя на навершии нет, однако на правой лопасти первоначальной части прослеживаются линии, образующие подтреугольную, овальную (глаз птицы?)



и спиральную фигуры. Приклепанная часть воспроизводит четыре крупных дуговидных оленьих рога, симметричных относительно вертикальной линии, проходящей по центру навершия. Кроме того, слева к рогам примыкает отросток рога меньшего размера, композиционно соответствующий скорее уху оленя, в чем можно видеть рецидив традиционной схемы оленьих голов «елизаветинского круга».

Все отростки рогов оформлены в виде птичьих голов. Это круглолобые птицы с ступенчатой восковицей и длинным узким клювом. Клювы, трансформирующие крупные рога, спирально закручиваются на конце, образуя кружок, тогда как клюв, в который превращен малый отросток рогов, не закручен, а загнут. Каждый из трех основных конструктивных элементов птичьей головы — собственно головная часть с глазом, восковица и клюв дополнительно подчеркнуты на плоскости углубленными линиями, идущими по контуру соответствующей части (на малом отростке это дублирование контура выражено слабее). На двух левых больших клювах эти линии, образуя завиток в нижней части головы, маркируют щеку птицы. Аналогичная линия образует овальный глаз каждой птицы, с отходящей назад петлевидной линией, формирующей слезницу (на малом отростке слезница столь явно не прослеживается).

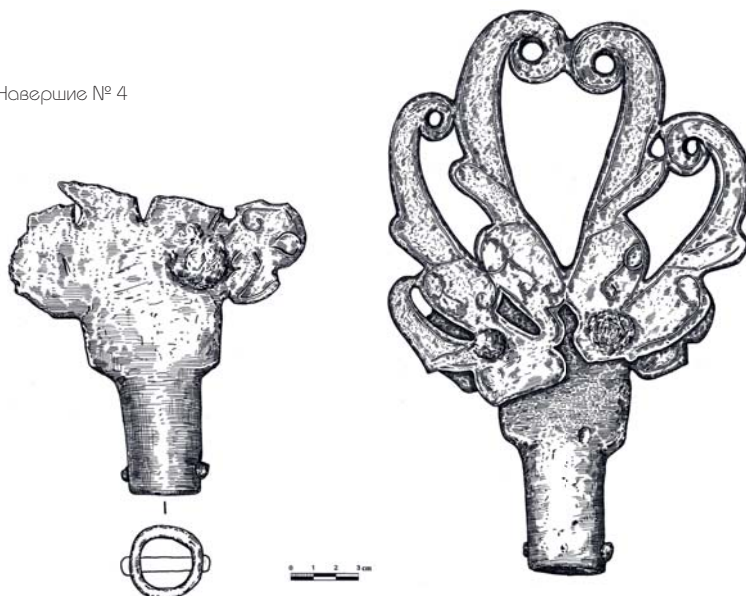
После рассмотрения достаточно подробного изображения на тенгинских навершиях обратимся к технологии их изготовления.

Поверхностный технологический осмотр наверший под бинокулярным микроскопом МБС-2, осуществленный проф. Н. В. Рындиной в лаборатории структурного анализа кафедры археологии исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, показал следующее:

- изделия отлиты по восковой модели с утратой формы. Литник, очевидно, находился в нижней части втулки, о чем свидетельствует концентрация находящихся здесь литейных пор;
- одностороннее желобчатое изображение, имеющееся на изделии, было нанесено на остывший воск, о чем свидетельствуют уступы внутри желобков (следствие дрожания руки) — так называемые «реснички»;
- перед нанесением изображения мастер провел его разметку. Следями



Рис. 5. Навершие № 4



этой разметки на навершиях являются маленькие крестики, отмечающие, например, верх, низ или центр волутообразных завитков и перешедшие на сами изделия (фото 7, поз. 1);

- в ряде случаев поверх желобчатых полос мастер нанес чеканку зубильцем уже по отлитому изделию (фото 7, поз. 2), например, в случае проработки окаймляющие бороздки глаза хищной птицы оказались значительно глубже остальных. Скорее всего, мастер стремился таким образом дополнительно подчеркнуть глаз. Другие значимые детали, такие как ухо, клюв, край восковицы и т. д., также дорабатывались зубильцем по готовой вещи.

Навершие № 3 характеризуется поверхностной пористостью, что говорит в пользу того, что литье производилось во влажную, плохо просушенную форму (фото 7, поз. 3).

Навершие № 4 изготовлено по следующей технологической схеме.

1. Отлит основной массив навершия с втулкой.

2. Впоследствии втулка отвалилась. После этого на ее оставшуюся часть (прямоугольную пятку) с помощью воска доформовали новую модель втулки. Изготовив литьем по новой восковой модели втулку, в нее пробивом вставили железный стержень.

3. После еще одного слома втулки основная часть навершия с верхней частью втулки была прикреплена к сохранившейся части втулки железными заклепками.

Заведующим лабораторией рентгенографии геологического факультета МГУ Р. А. Митояном был проведен анализ металла наверший с помощью рентгенофлуоресцентного энергодисперсного метода (таблица).

Результаты рентгенофлуоресцентного энергодисперсного анализа наверший

Номер анализа	Навершие (по музейной описи и по упоминанию в тексте статьи)	Из какой части	Cu, %	Sn, %	Pb, %	Другие микропримеси
1	2277MIV (№ 2)	Втулка	89,45	10,55	Малые доли	Мышьяк
2	То же	Верхняя часть	85,14	12,62	2,24	0
3	2276MIV (№ 3)	Втулка	90,47	9,53	—	—
4	То же	Верхняя часть	88,22	10,06	1,72	—
5	2278MIV (№ 1)	Втулка	80,73	9,13	10,14	—
6	То же	Верхняя часть	73,54	13,94	12,52	0
7	Тенг. кург., мог. 2001-10 (№ 4)	Втулка	96,22	3,78	—	0
8	То же	Верхняя часть	82,7	17,3	Незначительные доли	Мышьяк



Фото 6. Навершие № 4



Фото 7. Макрофотографии наверший: 1 — навершие 1, следы предварительной разметки; 2 — навершие 3, следы доработки чеканом; 3 — навершие 3, «пузырчатость» металла, свидетельствующая о некачественности отливки



Как видно из таблицы, для отливки большинства наверший использовалась бронза, состоящая из примерно 9 частей меди и 1 части олова. При этом показательно, что для создания наиболее совершенного в художественном отношении навершия — навершия № 1 был использован более сложный сплав, состоящий из приблизительно 8 частей меди, 1 части олова

и 1 части свинца. Как указывал металловед В. М. Чурсин, «жидкотекучесть меди при сравнительно небольших присадках 0,5–1,0 % Pb возрастает, а затем уменьшается», а начиная с ~10 % опять начинает возрастать. Именно состав сплава, из которого изготовлено навершие № 1, был оптимален для отливки столь сложной вещи [3, с. 17–18, рис. 12, д].

Как показало поверхностное наблюдение, в бороздах, моделирующих детали изображения, местами хорошо сохранились остатки металла серебристого цвета. В этой связи интересно отметить, что анализ металла (см. таблицу) выявил различие в концентрации олова на поверхности верхней, основной части наверший и на втулке (см. пробы 5–8). Эти различия в концентрации олова объясняются тем, что на верхней части наверший имеются белые пятнистые проявления зон, обогащенных оловом. Такая обогащенность могла быть:

1) результатом искусственного нанесения олова на поверхность предмета с помощью лужения;

2) проявлением так называемых «оловянистых выпотов», образующихся в ходе отливки на поверхности металла;

3) следствием естественных коррозионных процессов после захоронения. В ходе этих процессов шло образование растворимых солей меди и выход их из сплава на поверхность.

Экспериментами установлено, что на практике различить эти явления даже с помощью металлографии невозможно. Как указывает Н. Д. Микс, необходимо комбинирование рентгеновского анализа с исследованием шлифованных поверхностей под элек-

тронным микроскопом, что в нашем случае не представилось возможным. Впрочем, по данным экспериментов того же исследователя, «оловянистые выпоты» образуются при достаточно высокой доле олова — так, в одном случае при 15%-ном содержании олова в сердцевине браслета эпохи средней бронзы «выпоты» на его поверхности отсутствовали [4, с. 153–159].

В любом случае остается лишь констатировать, что в первом варианте (если предметы были намеренно покрыты оловом) цвет исследуемых наверший изначально был серебристым. Во втором и третьем вариантах при том составе сплава, который присущ данным навершиям, они должны были изначально иметь золотистый цвет, ибо увеличение доли олова «до 5 % делает бронзу более золотистой, сплавы с 10 и 15 % олова еще более желтые» [5, с. 138].

Вместе с тем, по сообщению научного сотрудника сектора металлов Государственного института реставрации И. Г. Равич, коррозионные процессы в разных участках вещи могут идти по-разному, и этим также может объясняться разница в концентрации олова в верхней части навершия и во втулке.

Ближайшие аналогии навершиям. Вероятное назначение наверший

Применяя классификационную схему, предложенную известной исследовательницей скифского звериного стиля Е. В. Переводчиковой, следует относить данные тенгинские навершия к типу I («навершия с изображением головы животного на цилиндрической втулке круглого или овального сечения»), характерному в основном для Прикубанья [6, с. 26, 27, 31, 32, рис. 1, поз. 1–9].

Ближайшую аналогию им среди вещей той же категории составляют навершия из Анап-кургана близ Майкопа, хранящиеся в Государственном Эрмитаже (рис. 6, поз. 6, 9) с односторонним изображением обособленной оленьей головы с пышными рогами.

Если же абстрагироваться от вещевой категории и рассматривать изображения на тенгинских навершиях как таковые, становится очевидным, что по своей стилистике все они принадлежат к произведениям искусства прикубанского звериного стиля IV в. до н. э. и их можно отнести к изделиям «елиза-

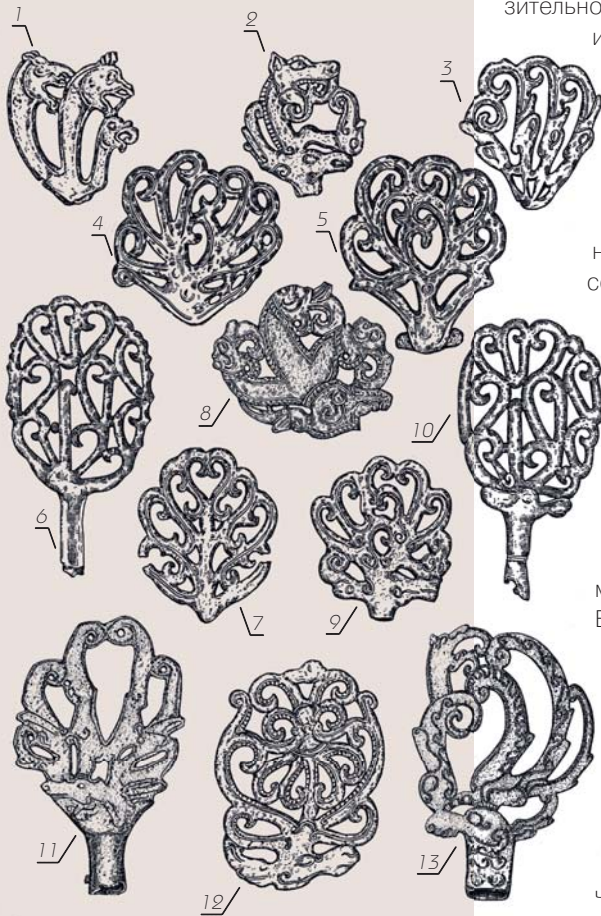


Рис. 6. Аналогии навершиям среди вещей «елизавитинского круга»:

1 — ст. Елизаветинская (по: Хазанов. 1975. С. 54, рис. 23); 2 — х. Прикубанский (по: Марченко и др. 2001. С. 93, рис.); 3 — Семибратние курганы, кург. 3 (по: Переводчикова. 1994. Рис. 25, 6); 4 — ст. Тенгинская, кург. 2; 5 — ст. Тенгинская, кург. 2; 6 — Анап-курган (по: ОАК за 1900 г., рис. 96); 7 — ст. Елизаветинская, раскопки 1917 г., Ку 1917 1/145; 8 — Люэнос (фонды Абхазского государственного музея); 9 — Люэнос (по: Шамба. 1988. С. 94, табл. XIX, 6); 10 — Анап-курган (по: ОАК за 1900 г., рис. 97); 11 — ст. Тенгинская, кург. 2, навершие № 2; 12 — ст. Елизаветинская, кург. 7, раскопки 1917 г., ГЭ Ку 1/146, 180 (по: The Golden Deer of Eurasia. 2000, cat. 153); 13 — ст. Тенгинская, кург. 2, навершие № 1



ветинского круга». Искусствоведческую характеристику звериного стиля «изделий круга ст. Елизаветинской» недавно удачно дала Е. Ф. Королькова. «Стиль этих художественных изделий отличается обобщенностью образов, сложными текучими ритмами и плавностью контуров, подчеркнутой зачатую характерным рубчатым кантом; плоскостностью и графичностью решения; вытянутостью пропорций и декоративностью ...стилизированных изображений..., обилием дополнительных звериных мотивов,... сочетанием признаков разных животных в едином образе..., зооморфными завершениями отростков рогов» [7, с. 91–92].

В отличие от рассчитанных на двустороннее обозрение прикубанских наверхий предшествующей поры (например, ульских) или же северопричерноморских скифских наверхий VII–IV вв. до н. э. изображения на тенгинских наверхиях односторонни. Эта черта характерна для уздечных наборов Прикубанья второй половины IV в. до н. э., украшенных в стиле «елизаветинского круга»; в этих наборах существенную роль играет техника гравировки по восковой модели или насечки по готовому изделию, наносимой, как правило, с одной, открытой для обозрения стороны — на переднюю часть псалиев (рис. 6, поз. 1–5, 7, 8, 11) и верхнюю сторону налобников.

Вместе с тем изображения на тенгинских наверхиях могут быть разделены на два композиционных варианта — с головой оленя с рогами, симметричными относительно вертикальной оси (наверхия № 2–4) (рис. 6, поз. 10) и с головой оленя с асимметричными рогами (бронзовое наверхие № 1) (рис. 6, поз. 12).

По композиционной структуре первый вариант тенгинских изображений на наверхиях находит значительно большее число близких аналогий, нежели второй, и это обособленные головы оленей с рогами не только на выше-названных Анап-курганских наверхиях (рис. 6, поз. 6, 9), но и на предметах других категорий 2-й половины IV в. до н. э.: на псалиях из этого же Тенгинского кургана, из ст. Елизаветинской и Юэноса (рис. 6, поз. 4–9, 11). Всех их роднит подчеркнутая симметричность и условность трактовки деталей, доходящая до геометризма.

Бликие аналогии второму варианту изображений оленей на тенгин-

ских наверхиях (рис. 6, поз. 12) нам неизвестны, однако составляющие этой композиции по отдельности также находят параллели в прикубанских материалах. В частности, ближайшей аналогией рогам оленя на этом наверхии являются обособленные олени рога на щитке псалия из 3-го (наиболее позднего) Большого Семибратнего кургана: здесь мы видим то же противопоставление переднего отростка трем задним, причем все они трансформированы в головы хищных птиц (рис. 6, поз. 3). Отсутствие здесь головы оленя не должно нас смущать по вышеуказанной причине: как мы видели на примере аналогий тенгинским наверхиям первого варианта, в Прикубанье ряд вещей «елизаветинского круга» украшен не только изображениями четко проработанных обособленных оленьих голов с рогами, но и такими их модификациями, в которых собственно головная часть трактована крайне схематизированно и геометризированно вплоть до полного атрофирования. Датировка данной аналогии не противоречит контексту тенгинского комплекса. Уже А. К. Коровина указывала на принадлежность 3-го Семибратнего кургана к поздней подгруппе соответствующей курганной группы.

Вместе с тем, как уже сказано, изображение второго варианта тенгинских наверхий замечательно тем, что три задних отростка рогов данного оленя в совокупности составляют фигуру грифона, который по наличию гравированного гребня сходен с грифонами позднегреческого типа. В нашем же случае наиболее близкими в композиционном отношении к данному изображению грифона представляются фигуры грифонов на распространенных в Боспорском царстве расписных вазах «керченского стиля» 2-й половины IV в. до н. э. (фото 8, 9). На этих вазах, близких к тенгинскому комплексу в пространственном и хронологическом отношении, мы встречаем такого же как бы остановившегося на ходу грифона с выпяченной грудью и дуговидно изогнутой, отклоняющейся назад шеей. Нам представляется, что именно сцены на вазах «керченского стиля» послужили образцом для подражания при зооморфном трансформировании рогов оленя на тенгинском наверхии № 1. В свою очередь, творению более искусного во всех отношениях «масте-



Фото 8. Грифоны на «Керченских вазах»



Фото 9. Грифоны на «Керченских вазах»

ра наверхия № 1» подражал «мастер/мастера наверхий № 2–4», как следует из проведенного нами иконографического и технологического анализа.

Таким образом, исходя из даты ваз «керченского стиля», к которому восходит изображение на самом раннем, по нашему мнению, наверхии № 1, все наверхия из кургана 2 Тенгинского могильника могут быть датированы не ранее 2-й половины IV в. до н. э. Эту дату подтверждает и хронология ряда предметов, обнаруженных в этом комплексе.

Весьма важен и интересен контекст находки тенгинских наверхий. В связи с особенностями иконографии наверхий и спецификой соответствующего ритуального комплекса для нас весьма существенны выводы Е. В. Переводчиковой и Д. С. Раевского. Данные исследователи, проанализировав все случаи нахождения подобных наверхий, справедливо указали на то, что «в подавляющем большинстве случаев они так или иначе связаны с лошадьми», ибо обнаруживаются либо среди костяков коней, сопровождающих погребение или впряженных в погребальную повозку, либо в специальных конских могилах (Ульский курган 1 1908 г., курган 2 1909 г. и, что особенно важно в нашем случае, Анап-курган) или, наконец, без конских костяков, но вместе с предметами конского убора в могиле или в насыпи кургана. Эти исследователи предположили, что возле столбов, увенчанных наверхиями, ритуальных животных приносили в жертву, а сами эти столбы (и наверхия на них) сократили пространство. Е. В. Переводчикова и Д. С. Раевский связывают наверхия с архетипом мирового древа, указывая, в частности, в качестве аргумента и на древовидность рогов оленей на наверхиях из Анап-кургана и Новочеркасского музея, а в целом шесты с наверхиями трактуют как столбы — материальные воплощения мирового древа/космического столпа, сакрализирующие погребально-жертвенное или чисто жертвенное пространство — проводят параллель с жертвенными столбами, описанными в Ригведе, верхушки кото-

рых похожи на рога каких-либо рогатых животных.

В свете вышесказанного логично предположить, что попарное размещение наверхий в кургане 2 Тенгинского могильника не случайно, а отражает их позицию в ритуальном процессе. Симптоматично, что, по крайней мере, одну из ситуационных пар составили наверхия, голова оленя на одном из которых направлена голове оленя на другом (№ 2, 3). Возможно, эти «зеркально» отражающие друг друга наверхия располагались друг напротив друга во время ритуала на углах соответствующей площадки. Так или иначе, в отношении данных тенгинских наверхий нам кажется оправданным приведенное выше мнение о том, что наверхия увенчивали шесты, ограничивающие некое ритуальное пространство, причем в нашем случае именно в рамках данного пространства могло осуществляться принесение в жертву лошадей, найденных в кургане 2 Тенгинского могильника.

Библиографический список

1. **Канторович А. Р., Эрлих В. Р.** Бронзолитейное искусство из курганов Адыгеи. — М., 2006.
2. **Переводчикова Е. В.** Типология и эволюция скифских наверхий // СА. 1980. № 2.
3. **Переводчикова Е. В., Раевский Д. С.** Еще раз о скифских наверхиях // Средняя Азия и ее соседи в древности и средневековье (история и культура). — М., 1981.
4. **Равич И. Г.** Эталоны микроструктур оловянной бронзы // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. — М., 1983. Вып. 8 (38).
5. **Эрлих В. Р.** Меотское святилище в Абхазии // Вестн. древ. истории. 2004, № 1.
6. **Эрлих В. Р.** Святилища в меотской культуре Закубанья скифского времени (к постановке проблемы) // Боспорский феномен: матер. междунар. науч. конф. — СПб. 2001. Ч. 2.
7. **Эрлих В. Р.** Святилища у ст. Тенгинской // Вестн. Рос. гуманитарного научного фонда. 2006. № 2.



© М. М. Бронштейн, Ю. А. Широков

Косторезное искусство Чукотки в XX в.

М. М. Бронштейн,
зав. сектором искусства народов
Сибири и Крайнего Севера,
кандидат исторических наук, ГМИНВ

Ю. А. Широков,
ст. науч. сотр.,
сектор искусства народов
Сибири и Крайнего Севера, ГМИНВ



В

ысокие изобразительные традиции, сложившиеся в косторезном искусстве чукчей и эскимосов за его многосотлетнюю историю, во многом определили облик художественных изделий из моржового клыка, созданных в минувшем столетии. Однако в целом работы художников этого времени уже существенно отличались от работ их предшественников. В XX в. изобразительное творчество морских арктических зверобоев вступило в новый этап своего развития. На смену традиционному искусству, неотделимому от мифологии и ритуала, пришел художественный промысел, ориентированный в значительной степени на приезжих, на «внешний рынок».

Со второй половины XIX в. в Беринговом проливе стали часто появляться суда «белых» китобоев и торговцев, и к концу 1920-х гг. «земля морских охотников» была уже прочно вовлечена в орбиту новых общественных отношений, новых ценностей, новой культуры. Изделия из моржового клыка привлекли внимание тех, кто впервые приехал

на Крайний Север. Увозя с собой в качестве экзотических сувениров работы чукотских резчиков и гравёров, моряки, геологи, летчики едва ли подозревали о том, что приобрели глубоко оригинальные произведения народного искусства.

В коллекции Музея Востока хранятся замечательные образцы косторезных изделий, созданных на Чукотке около ста лет назад. Это, главным образом, небольшие фигурки полярных животных (рис. 1–3). В скульптурных



Рис. 3. Скульптура «Олень»

Рис. 2. Скульптура «Белый медведь»



Рис. 1. Скульптура «Морж»



изображениях моржей, оленей, белых медведей нашли отражение ключевые особенности косторезного искусства чукчей и эскимосов. Изображения полярных животных поражают своей достоверностью и выразительностью. Будучи потомственными охотниками, досконально зная анатомию и повадки зверей и птиц, резчики по клыку моржа изображали их в наиболее характерных позах, мастерски передавали движение. Сохранилось в скульптуре первых десятилетий XX в. и присущее старым мастерам бережное отношение к материалу: работая с моржовой костью, художник стремился передать природную красоту ее гладкой, молочно-белой поверхности.

Помимо объемных изображений, музейная коллекция чукотских косторезных изделий начала XX в. включает гравированные моржовые клыки (рис. 4). Эти необычные произведения арктического искусства обладают особой ценностью. Гравировка на цельных моржовых клыках характерна только для жителей Чукотки, ни в одном другом северном регионе нет подобных художественных изделий. Следуя давней традиции создания магических изображений на скалах и ритуальных предметах, жители прибрежных селений Чукотского полуострова стали изготавливать гравированные клыки специально для приезжих. Гравёры удаляли верхний, бугристый слой клыка и, получив ровную поверхность, процарапывали на ней контуры рисунка. Внутреннюю часть рисунка покрывали штриховкой и, втирая в кость сажу из лампы-жирника, создавали черно-белые изображения.

Изображали арктические художники своих соплеменников, в том числе нередко и самих себя. Непременными персонажами первых полярных гравюр были медведи, моржи, собачьи упряжки. Гравировка этого времени отличается крупным масштабом ри-

сунка и его свободным размещением на поверхности клыка. Природный цвет моржовой кости, трещинки на ее поверхности использовались художником для создания особого, «заснеженного пространства», в котором пребывали его герои. Мастер не стремился к детальной разработке образов. Главным для него было действие персонажей, их отношения друг с другом. В этом, несомненно, проявилось влияние на сюжетную гравировку начала XX в. древнего, связанного с магией изобразительного творчества.

Ярко отразилась в гравированных клыках и такая особенность художественного мышления чукчей и эскимосов, как повествовательность. Гравёры неизменно выстраивали изобразительный ряд, который, как в устном народном творчестве, последовательно излагал ход вполне конкретных событий: охоту, рыбную ловлю, езду на собаках.

Начиная с 1930-х гг. в косторезном искусстве Чукотки стали отчетливо проявляться новые тенденции: широкое распространение получили многофигурные скульптурные композиции, на смену черно-белым гравюрам пришла многоцветная гравировка на моржовых клыках. Художественный промысел все дальше уходил от своих истоков — традиционного искусства с его достаточно строгими канонами, все более заметную роль играло в нем авторское, индивидуальное начало.

Перемены в изобразительном творчестве морских арктических зверобоев были в значительной степени обусловлены возникновением в прибрежных чукотских селениях сезонных бригад резчиков и гравёров, а затем и постоянно действующих косторезных мастерских. Большую роль сыграл также проезд на Чукотку русского искусствоведа А. Л. Горбункова, благодаря энергичной деятельности которого при косторезной мастерской поселка

Рис. 4. Гравированный клык





Уэлен были открыты курсы для народных художников. Впоследствии эстафету работы с местными мастерами переняли у А. Л. Горбункова другие искусствоведы и художники из центральных районов России, а «Уэленская косторезка» (так часто называют мастерскую на Чукотке) превратилась в признанный центр национального искусства чукчей и эскимосов.

В постоянной экспозиции Музея Востока можно увидеть произведения многих жителей Уэлена. Одно из них — скульптурная композиция «Охота на моржей на лежбище» — выполнено в 1942 г. резчиком Аромке (рис. 5). Создавая многофигурную группу, художник ставил перед собой более трудную задачу, чем при работе над одиночной скульптурой. Сюжет такого произведения, его композиционное решение были сложнее, мастеру следовало найти индивидуальную характеристику для каждого персонажа. Аромке изобразил драматичный эпизод морской охоты: вооруженные копьями зверобой вступают в единоборство с большими и сильными животными. Созданные художником образы людей и зверей величественны и монументальны. Присуща им и некоторая статичность — охотники и моржи застыли, словно сказочные герои.

В скульптурной группе «Олень упряжка», датируемой началом 1960-х гг., отчетливо прослеживаются иные тенденции (рис. 6). Здесь главное — стремление передать движение, изобразить легкий бег оленей. Головы животных, увенчанные ветвистыми рогами, закинута вверх, рты приоткрыты, зритель буквально видит, как мелькают их ноги, слышит голос погонщика-каюра и скрип снега под полозьями мчащейся по зимней тундре нарты. Имя автора этой работы неизвестно, однако высокие художественные достоинства скульптуры по-

зволяют уверенно предполагать, что резчиком, создавшим «Олень упряжку», мог быть Туккай, руководивший Уэленской косторезной мастерской в 1960-х гг., или не менее известный его современник Хухутан.

Наряду со скульптурой косторезное искусство Чукотки середины прошлого века представляют в музейной коллекции гравированные моржовые клыки. Одним из самых известных гравёров этого периода был Ичель. В Музее Востока хранится его работа, датированная 1952 г., на которой запечатлен Уэлен. Мы видим обрывистый берег моря, уходящие вдаль сопки, поселок у самой кромки прибоя и дымящие трубами пароходы (рис. 7). Гравюру отличает продуманная композиция. Ичель умело использует форму моржового клыка: в широкой части размещены крупные изображения судов и скалистых обрывов, а на его узком конце изображены небольшие жилища уэленцев. Подобное построение композиции создает ощущение глубины пространства и позволяет художнику расставить смысловые акценты — прибытие пароходов с «Большой Земли» всегда

Рис. 5. Аромке. Скульптура «Охота на моржей на лежбище»

Рис. 6. Скульптура «Олень упряжка»





Рис. 7. Ичель. Гравированный клык



Рис. 8. Эмкуль. Гравированный клык

было важным событием для жителей прибрежных чукотских селений.

Мастерски владел Ичель и техникой рисунка. Используя несколько тонких линий, он с удивительной точностью воспроизвел типичный для окрестностей Уэлена горный пейзаж, с помощью легких штрихов изобразил море, рисуя пароходы, тщательно проработал мельчайшие детали. Гармонична цветовая гамма гравюры. В ней доминируют коричневые и охристые тона, хорошо сочетающиеся с естественным, чуть желтоватым цветом моржовой кости.

В 1956 г. создан гравированный клык «Муж-солнце» (рис. 8). Автор этого произведения Вера Эмкуль — первая женщина-чукчанка, взявшая в руки штихель гравёра. (Долгое время резьбой и гравировкой по кости занимались на Чукотке только мужчины.) Эмкуль не случайно пришла в косторезную мастерскую: она была дочерью Аромке, создавшего скульптурную группу «Охота на моржей...». Вслед за Эмкуль гравёрами стали несколько других жительниц Уэлена. Со временем у Эмкуль появилось немало учениц, среди которых были ее собственные дочери и внучка.

Чукчанки и эскимоски, с раннего детства обучавшиеся искусству вышивки, привнесли в гравюру на моржовых клыках декоративность. Нежным и лиричным стал колорит графических

композиций, в нем появились светло-серые, голубые, розовые цвета; рисунок приобрел более тонкий, миниатюрный характер. Выбирая темы для своих произведений, женщины-гравёры, и в первую очередь Эмкуль, отдавали предпочтение сказочным сюжетам. Так, например, героиня гравированного клыка «Муж-солнце» стала женой небесного светила. Эта гравюра относится к находящейся в Музее Востока серии работ, созданных Эмкуль по мотивам чукотского и эскимосского фольклора. Музей приобрел их у известного московского художника и искусствоведа И. П. Лаврова, который в 1950-х гг. был художественным руководителем Уэленской косторезной мастерской.

Обширный раздел в музейном собрании произведений косторезного искусства Чукотки первой половины—середины XX в. составляют художественные изделия прикладного характера. В этих работах наиболее отчетливо прочитывается ориентация народного промысла на «чужеземных» заказчиков. Мастерам приходилось изготавливать незнакомые им бытовые предметы, никогда не использовавшиеся арктическими охотниками и оленеводами. Это обстоятельство подчас приводило к снижению эстетического уровня произведений, однако, будучи настоящими художниками, чукотские и эскимосские резчики и гравёры стре-



Рис. 9. Письменный прибор



милось найти новые выразительные средства, органично вписать в контекст создаваемых «на заказ» изделий традиционные для арктического искусства художественные образы.

Одним из таких произведений является выполненный неизвестным мастером в 1920-х гг. письменный прибор (рис. 9). Его функциональность очевидна: прибор включает чернильницу и подставки для письменных принадлежностей. Вместе с тем перед нами предстают весьма выразительные картинки из жизни Крайнего Севера. На крышке чернильницы помещена миниатюрная скульптура моржа. Подставки для перьевых ручек выполнены в виде тюленей — лахтака (морского зайца) и нерпы. Фигурки морских животных лаконичны и точны, поверхность скульптур тщательно отполирована. На двух вертикально стоящих небольших моржовых клыках, также служивших подставками для ручек и карандашей, нарисованы люди в традиционной одежде морских зверобоев, полярные звери и птицы. Сами клыки установлены таким образом, что у человека, бывавшего на Чукотке, это вызывает ассоциации с вкопанными вертикально в землю челюстными костями гренландского кита. Такие сооружения называют «вешалами» — в старину жители прибрежных селений использовали их для просушки охотничьих лодок-байдар. Сюжетная гравировка украшает и основание письменного прибора. Здесь автор композиции изобразил классические для изобразительного искусства чукчей и эскимосов сцены морской охоты.

С 1940-х гг. в ассортимент косторезных изделий декоративно-прикладного характера прочно вошли ножи для бумаги. В Музее Востока хранится нож, изготовленный в 1955 г. Узкеном — известным эскимосским художником, руководителем косторезной мастерской в поселке Наукан (рис. 10). На современной карте Чукотки поселка с таким названием нет. Полвека назад волевым решением властей он был упразднен, а его жителей насильственно переселили в другие населенные пункты Чукотского округа. Между тем на протяжении двух тысячелетий Наукан являлся одним из центров культуры морских арктических зверобоев. Науканцы считались опытными охотниками и искусными резчиками по клыку моржа. Славилась они и

своим умением исполнять старинные ритуальные танцы.

Декоративный нож, выполненный Узкеном, напоминает о каждом из этих занятий. Рукоятке ножа придана форма фигурки моржа. Графические изображения, украшающие ножны, переносят зрителя в скованное льдами море. Лежат у полыньи морские звери, крадущейся походкой пробирается через ледяные торосы белый медведь, положив снаряжение на лед, вглядывается в заснеженную даль зверобой.

В декоре ножа находится место не только круглой скульптуре и гравировке. На нижнем конце ножен в технике рельефной резьбы изображен морж. Узкеном не случайно стал руководителем Науканской косторезной мастерской — он в совершенстве владел различными изобразительными приемами и, безусловно, обладал другими важными для большого художника качествами, в частности чувством ритма. Объемные изображения моржей — на рукоятке и ножнах — почти зеркально повторяют друг друга и придают декору ножа целостность и завершенность. Ритмичность композиции достигается также за счет ее членения на части и чередования сходных по содержанию и построению рисунков. В центре каждого из них определен персонаж — морж, тюлень, медведь, человек. В каждом из четырех рисунков присутствуют элементы пейзажа. Каждый фрагмент гравировки имеет самостоятельное значение и вместе с тем переключается с другими. Первый и последний рисунки — эмоционально нейтральны: на них изображены спокойно лежащие у кромки воды морж и тюлени. Рисунки в центральной части ножен, напротив, достаточно драматичны по сюжету: белый медведь подкрадывается к добыче, охотник-эскимос сжимает в руках ружье. Перед нами предстает, таким образом, целостная картина мира, в которой органично сосуществуют друг с другом арктический океан, морские звери и охотящиеся на них люди и медведи.

Косторезное искусство Чукотки последних десятилетий XX в. представлено в музейной коллекции скульптурой и гравированными клыками, которые были приобретены сотрудниками Музея Востока непосредственно у народных художников. Начиная с 1987 г. музей стал вести археологические

Рис. 10. Узкеном. Нож





Рис. 11. О. Каляч. Скульптура «Нерпа»

раскопки в окрестностях Уэлена, и с работниками косторезной мастерской у участников экспедиции установились самые дружеские отношения. В эти годы на Чукотке осуществлялась специальная образовательная программа по ознакомлению резчиков и гравёров с работами старых мастеров, разработанная московскими искусствоведами Т. Б. Митлянской и И. Л. Карахан. Актуальность подобной программы представлялась очевидной. К концу минувшего столетия в Уэлене уже не было резчиков и гравёров «первого поколения», постепенно уходили из жизни их ученики, те, кто пришел в косторезный промысел в 1950-е гг. Отрицательно сказалось на развитии народного искусства и неизбежное в современных условиях исчезновение многих ключевых компонентов традиционной культуры морских арктических зверобоев.

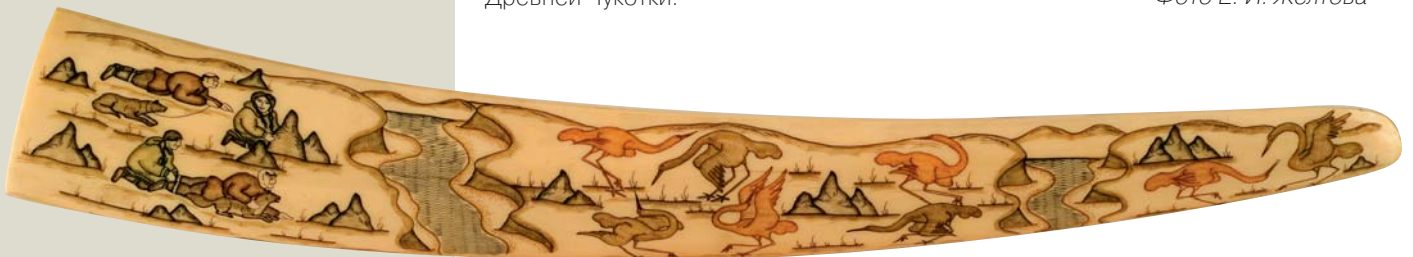
Музей Востока включился в работу по приобщению нынешних художников Чукотки к культурному наследию их далеких предков. Археологи приходили в мастерскую и показывали свои находки. Авторам этих строк довелось быть свидетелями того, как бережно брали в руки уэленские резчики и гравёры наконечники гарпунов и «крылатые предметы», созданные сотни лет назад, как тщательно изучали конструкцию и декор старинных изделий из моржового клыка, какую высокую оценку давали мастерству косторезов Древней Чукотки.

В 1990-х гг. два молодых художника Уэленской мастерской — Олег Каляч и Сергей Тегрылькут попросили включить их в состав археологической экспедиции Музея Востока и наравне с профессиональными археологами участвовали в проведении раскопок. Работы этих резчиков и гравёров представлены в музейном собрании. О. Каляч создавал главным образом небольшие скульптуры. Одна из них — фигурка нерпы (рис. 11). Скульптура выполнена в лаконичной манере, характерной для произведений начала XX в., а графический декор, украшающий ее поверхность, представляет собой авторскую интерпретацию древнеэскимосского орнамента.

С. Тегрылькут — автор многочисленных гравюр на моржовом клыке с выразительной и точной линией рисунка, с тонкой цветовой гаммой. Подобно мастерам 1900–1920-х гг., он отдавал предпочтение крупному масштабу изображений, и от этого созданные им образы становились еще более монументальными и экспрессивными. Следуя традиции, сформировавшейся в 1930–1950-х гг., художник часто создавал графические композиции по мотивам чукотских преданий, но подчас и сам придумывал для своих произведений сюжеты, похожие на сюжеты народных сказок. Одна из таких работ — гравированный клык «Танцы журавлей» (рис. 12). Выполненная в теплых, золотистых тонах гравюра переносит зрителя в залитую летним солнцем тундру и дает возможность вместе с укрывшимися за камнями чукотскими юношами и девушками увидеть брачные танцы журавлей. Показательны наблюдательность художника, искренность и непосредственность видения мира, высокое исполнительское мастерство. Именно эти черты отличают лучшие произведения косторезного искусства Чукотки в XX в.

Фото Е. И. Желтова

Рис. 12. С. Тегрылькут. Гравированный клык





© М. Ю. Филатова

Холодное оружие Дагестана. Аул Кубачи

И

Изготовление оружия издавна было одним из важнейших промыслов народов Кавказа. Наибольшую известность в России, Средней Азии, а также во многих европейских странах снискали изделия дагестанских мастеров. Высоким качеством клинков, богатством и красотой отделки славились кинжалы, сабли, шашки, выполненные кубачинскими, лакскими, аварскими оружейниками и серебряниками.

Широкое распространение оружейного производства у дагестанских народов было вызвано исторической ситуацией: удобное географическое положение Дагестана, находившегося на пересечении важнейших торговых путей, во все времена привлекало многочисленных завоевателей: гуннов, хазар, арабов, тюрок-огузов, татаро-монголов, турок и персов. Причина развития ремесленного производства кроется и в отсутствии достаточно количества земель, пригодных для сельскохозяйственных работ, особенно в горных районах. Таким образом, металлообработка и оружейное дело имели большое промысловое значение. Производством холодного, а позднее и огнестрельного оружия занимались отдельные семьи, роды и целые селения. В некоторых аулах производство удовлетворяло запросы лишь местного населения, другие же превращались в крупные оружейные центры. В изготовлении принимали участие не только мужчины: во многих аулах дети с раннего возраста на-

М. Ю. Филатова,
ст. науч. сотр., сектор искусства
народов Кавказа и Средней Азии, ГМИНВ

чинали работать в качестве помощников оружейников. Женщины также помогали мастерам, шлифуя клинки, очищая ржавчину. Дагестанские оружейники изготавливали клинки и стволы, серебряники гравировали серебро и украшали его чернью, делали золотую насечку на кости, железе и стали.

В Дагестане кинжал носили постоянно, начиная с семилетнего возраста, поэтому во второй половине XIX в. их производилось гораздо больше, чем остальных видов холодного оружия (сабель, шашек). «Талия перетянута кожаным поясом с металлическими украшениями, а у людей богатых и зажиточных с серебряным прибором. Спереди на поясе висит кинжал, у богатого оправленный в серебро, а у бедного без всякой оправы. Кинжал не снимался никогда, даже дома, сняв черкеску, горец опоясывает себя поясом с кинжалом поверх бешмета. Собираясь в путь, горец затыкает сзади за пояс пистолет и набрасывает за плечо винтовку, завернутую в чехол. Каждый оборванный горец, сложив руки накрест или взявшись за рукоять кинжала, или опершись на ружье, стоял так гор-



Кинжал. Дагестан. Аварцы. XIX–XX вв.
Сталь, серебро, рог, чеканка,
гравировка, зернь



Кинжал. Дагестан.
Лакцы. Начало XX в. Сталь,
серебро, зернь, чеканка, гравировка



до, будто был властелином вселенной. Движения горца быстры и ловки, походка решительная и твердая, во всем видны гордость и сознание собственного достоинства»¹.

Среди многих сел нагорного Дагестана, занимавшихся производством холодного оружия, наибольшую известность приобрели изделия мастеров селения Кубачи. Кубачинские кинжалы, шашки, сабли отличались особым богатством и красотой отделки. Аул зло-токузне-

цов — так величали Кубачи. Местные жители дали своему селению название «Уг-буг», а себя называли «угбуган», что значит «губители людей». Главным их занятием всегда было изготовление оружия не только для себя, но и для многих других жителей Дагестана, а также народов соседних стран, более воинственных, чем жители аула. Персы называли аул царством кольчужников — Зерихгеран. Позднее турки дали аулу название «Кубачи», что также означает «делатели кольчуг». Это название подхватили русские, и оно закрепилось за прославленным селением.

Мастера-кубачинцы занимались только отделкой клинков, производством великолепно орнаментированных ножен, рукоятей. Сами же клинки выдвигались в соседнем селении Амузги, хотя когда-то клинковое производство, по-видимому, существовало и в Кубачи. В амугинских мастерских производилось множество изделий: бритвы, ножи, косари, серпы, косы, топоры, подковы и т. п. Но самое сложное по выработке и создающее славу мастеру — это кинжальный клинок.

Чтобы получился клинок, материал должен пройти 13 последовательных

Шашка. Дагестан. Кубачи.
Начало XX в. Сталь,
кожа, ковка,
чеканка



Кинжал. Дагестан. Кубачи.
Конец XIX в. Сталь,
серебро, чеканка,
зернь

стадий обработки. При этом каждый мастер обладал своими секретами производства. Качество клинка зависело от качества покупной стали, которой огибалась железная болванка кинжальной формы в самом начале всего процесса. Материалом для заготовок не только в Амузги, но и в других дагестанских селениях часто могли служить клинки ножей, вышедших из употребления; в XIX — начале XX вв. мастера нередко использовали сточенные напильники и даже сталь от пружин вагонных буферов. Для пластины использовалась сталь трех сортов разной степени крепости; тонкие пластины выкладывали, чередуя несколько раз в определенном порядке, несколько раз ковали и прокаливали. Затем постепенно сваривали железо и сталь, выковывали стержень рукоятки, создавая облик кинжала. Использовали холодную ковку, достигая форму кинжала, выстругивали доли-желобки. Затем клинок обтачивался, прокаливался, шлифовался камнем, чернился купоросом и окончательно полировался специальными

деревяшками. Особые требования предъявлялись к ха-

рактеру закалки. Так, чтобы избежать излишней хрупкости и придать гибкость, клинок при закаливании опускали в керосин, аммиак или нефть. Считалось, что закаленный в воде клинок будет слишком ломким.

Отделка холодного оружия, производившаяся в Кубачи, так же как и изготовление клинка, требовала от мастера большого умения и художественного вкуса. В декоративном оформлении кинжалов и шашек в XVIII и первой половине XIX вв. чаще всего применялась серебряная насечка по железу. К XIX в. стала высоко цениться техника золотой насечки по железу и кости. Эта работа отличалась кропотливостью и трудоемкостью. Особый мастер (бийху уста) резцом наносил рисунок по металлу, затем по линейному контуру узора проходился граненым острием, делая точечные заусенцы, слегка их сглаживал и вбивал в узор проволоку из золота или серебра. Затем закреплял драгоценный металл, полировал, украшал детали рисунка гравировкой, воронил фон. Воронение происходило путем нанесения на металлическую поверхность масла или жира и последующего нагревания. В результате металл приобретал синеватый блеск, а также был в меньшей степени подвержен коррозии.

Середина и конец XIX в. — период высокого расцвета кубачинского искусства. При украшении холодного оружия создавались сложнейшие композиции, в которых сочетались несколько видов типичного кубачинского орнамента. Мастера использовали различные виды техники: чеканку по серебру, позолоту, насечку, зернь с введением других материалов: вороненого железа, кости, рога, перламутра, эмали, черни. Однако при большом разнообразии и насыщенности декоративного убранства предмета всегда сохранялась ясность композиционной схемы, логика построения орнамента и его деталей, пластичность трактовки орнаментальных форм.



Кинжал. Дагестан. Кубачи.
Сталь, серебро, чеканка, чернь, зернь

¹ Дубровин Н. История войны и владычества русских на Кавказе. Т. 1. — Очерк Кавказа и народов его населяющих. Книга 1. Кавказ. — СПб., 1871.



Значительную роль в украшении серебряных изделий играла так называемая «кубачинская чеканка» (бил-бунтунг гяче), которая представляет собой совершенно особую технику создания рельефного узора путем выбирания фона и последующую пластическую доработку полученного рельефа. Подобная техника использовалась мастерами резьбы по камню.

Инкрустация золотом по слоновой кости (бичибзиб гяче) применялась при украшении оружия в виде вставок среди серебряных чеканных деталей.

В оружии середины XIX в. каждая деталь орнамента отработывалась дополнительной гравировкой, отчего она становилась богаче, пластичнее и более ясно читалась на фоне, который, в свою очередь, играл существенную роль в общей композиции узоров.

Для украшения оружия в Кубачи применялась зернистая филигрань (люссинхуваллаг гяче) — мелкие золотые или серебряные шарики, напаянные на поверхность ножен и рукояти.

Иногда в серебро заключались только концы ножен, которые контрастно выделялись на фоне черной кожи. В других случаях кинжал полностью оправлялся в серебро.

Рукоять, сделанная из плотного абрикосового дерева или из рога буйвола, только частично отделялась металлом. В таких случаях мастер особенно тщательно и детально разрабатывал лицевую серебряную поверхность глубокой прочеканенной гравировкой с чернью.

Середина — конец XIX в. — время создания классической кубачинской орнаментики. Ранее в декоративном оформлении кинжалов, шашек преобладали профильные 3–5-лепестковые розетки на стеблях, сложные бутоны с вытянутым средним лепестком, ромбы с цветами, звездчатые розетки, трехдольные удлиненные листья.

Кинжал. Дагестан. Аварцы.
XIX–XX вв. Сталь, серебро,
чеканка, гравировка,
зернь

Кинжал. Дагестан. 1988 г.
Серебро, сталь, кожа,
чеканка, чернь



Кубачинские мастера использовали несколько сочетающихся друг с другом мотивов и видов орнамента, в большинстве своем растительного. Основными и особенно характерными были тутта и мархарай.

Самой трудной и наиболее ценной кубачинцами считалась композиция тутта — «ветвь» или «дерево». В ее основе лежит принцип строгой симметрии. Это большей частью вертикальное построение, в котором действительная или воображаемая ось делит орнамент на равные половины. Простейшую основу тутты составляет стебель с одинаковыми, симметричными боковыми веточками, на которые нанизаны цветочные головки, метальоны-тамги, листочки.

Другой принцип композиции — мархарай — «заросль» отрицает симметрию. Это свободно развивающееся орнаментальное построение. Множество завитков и спиралей, не имея общего стержня, переплетаются друг с другом, заполняя собой пространство любой формы. Этот тип орнамента часто соседствует с туттой.

С композициями тутта и мархарай часто сочетается тамга — крупный медальон с зам-

кнутым контуром, ведущий свое происхождение от родового знака. Внутреннее поле чаще всего заполнялось множеством мелких завитков, головок, листочков.

Узкий пояс композиции лум в виде цепочки S-образного растительного орнамента создает особую ритмичность, придавая завершенность всей композиции.

Кубачинцы использовали при украшении холодного оружия и заимствован-

ные мотивы. Так, на оборотной стороне кинжалов и сабель часто можно встретить орнамент, носящий наименование москов-накыш — московский узор. Это ветка или букетик асимметричного строения, украшенный головками в форме цветов и шишек кедра или хвоя. Классический кубачинский орнамент часто дополнялся и элементами орнамента черкесского — черкес-накыш.

Каждый мастер старался создать свои варианты, что приводило к возникновению новых орнаментальных форм. Часто орнамент, созданный на основе мархарая и тутты, приобретал новое название, созвучное с именем мастера, его создавшего. Так, например, орнамент туку абакара был назван по имени крупнейшего кубачинского мастера Абакара Тукуева, жившего в начале XX в.

Помимо растительного и в меньшей степени геометрического орнамента кубачинские оружейники использовали в декоративном оформлении холодного оружия изображения птиц и животных. Кроме стилизованных фигурок, вплетенных в общий рисунок на плоскости ножен или на их оборотной стороне, встречаются изображения головок птиц, змей, собак или коней в навешиваемых рукоятей шашек и кинжалов. Зоморфные детали рукоятей создают особый неповторимый образ. Подобные изображения-обереги, наполнен-

Кинжал. Дагестан.
Лакцы. 1900 г. Сталь, серебро,
чеканка, гравировка, зернь





ные древним магическим смыслом, призваны охранять владельца кинжала или шашки от несчастий.

В ауле Кубачи в давние времена существовал совет мастеров. К определению качества созданной вещи подходили со всей строгостью. Часто возникавшие споры решались просто: мастерам давали одну и ту же определенную работу, а затем определяли победителя. Наиболее искусный оружейник получал не только награду, но и известность. Лучшие работы становились гордостью всего аула. Рассказы о них превращались в легенды, а слава их создателей переходила из поколения в поколение.

В коллекции Государственного музея Востока хранится немало экземпляров кубачинского клинкового оружия второй половины XIX — начала XX вв. Парадное оружие кубачинских мастеров восхищает изысканностью отделки.

Парадный кинжал конца XIX в. имеет цельную серебряную позолоченную оправу. Лицевая поверхность ножен украшена узором мархарай, выполненным в технике черни и гравировки. Наконечник отделан зернью. Верхняя и нижняя серебряные накладки ножен заканчиваются полукружиями, обрамленными зернью, в центре композиции помещена круглая розетка с пятиконечной звездой, покрытой чернью. В верхней части ножен чернью исполнена надпись арабскими буквами, с именем мастера или владельца кинжала. Здесь же имеется проба владикавказской пробирной палаты «84», а также год пробы: 1891.

В коллекции музея хранятся и работы известного кубачинского мастера более позднего времени — Расула Алиханова. Важную роль в декоративном оформлении его кинжалов играет кубачинская чеканка (билбунтунг гяче).

Рукоять одного из кинжалов украшают костяные накладки в сочетании с небольшими серебряными шишечками. Кожаные черные ножны с двумя серебряными накладками украшены гравировкой с позолотой и чернью. На конце ножен — шишечка с изящными прорезями. На оборотной стороне но-

жен находится карман с подкинжальным ножичком.

Еще один небольшой кинжал конца XIX в. имеет стальной изогнутый клинок. Узкая рукоять выполнена в виде птичьей головы с раскрытым клювом. Такое оформление характерно для кубачинских шашек. Рукоять покрыта густым растительным орнаментом в виде кустиков и пальметт, выполненным в технике гравировки с чернью, в том же стиле оформлены цельнометаллические изогнутые ножны.

В XIX — начале XX вв. большую популярность на территории Кавказа приобрели изделия лакских оружейников. Мастера крупного лакского селения Кумух изготавливали клинки, украшали прибор — рукоять и ножны золотой и серебряной насечкой, серебряными накладками.

Технология изготовления кинжалов лакскими мастерами более простая по сравнению с кубачинской. Покупалась государственная листовая сталь. Ее нарезали на нужные для изделия куски. Помещенный в горн кусок накалялся до малинового цвета, затем сталь ковали, уплотняли и вытягивали в длину, соответствующую клинку кинжала. После окончанияковки и остывания изделие затачивали на крупнозернистом диабазе. Затем производился ряд последовательных действий по дальнейшей обработке клинка: с помощью орехового круга, покрытого смесью на основе медного купороса, клинок полировали до зеркального блеска, специальным штампом ставили клеймо мастера. Существовало несколько способов нанесения узора на поверхность клинка. Вот один из них: клинок обмазывался козьим салом. После его застывания, острием деревянной палочки процарапывали на сале узор или надпись. Затем узор вытравливался нанесенным на него железным купоросом, приобретая черный цвет. Полотно полировали наждаком и протирали козьей шкуркой.

В коллекции Государственного музея Востока имеются образцы холодного оружия, датированные концом XIX — началом XX вв. В этот период множество лакских мастеров уходят

на заработки и открывают свои мастерские в городах Кавказского края, Закавказья, Закаспийской области, в южных губерниях Российской империи. Большое количество дагестанских, в том числе лакских оружейников, оседает в Тифлисе. Здесь создаются образцы холодного оружия, сочетающиеся в декоративном оформлении характерные элементы дагестанского и грузинского орнаментов.

Орнамент лакских кинжалов во многом перекликается с кубачинским. Однако изделиям лакцев присуще более свободное по сравнению с кубачинскими обращение с отдельными элементами. В основе лежат два типа орнамента: курадар и мурх. Курадар состоит из стеблей, заплетенных спиралью и переплетающихся друг с другом. Лепестки и листья, отходящие от стеблей, обращены внутрь спиралей. Орнамент выполнялся глубокой гравировкой с вкраплением черневых розеток, лепестков и листьев с белым рисунком внутри. Мурх — симметричный орнамент, основой которого является вертикальный стержень с небольшими розетками или бутонами, выполненными чернью с белым рисунком внутри. По обе стороны от стержня отходят спирально закрученные стебли с обращенными вовнутрь лепестками, листьями, бутонами. В средней части плоскости, как правило, помещается тамга с белым рисунком внутри. Для орнаментации лакских клинков характерно сочетание местных мотивов с кубачинскими мархараем и туттой.

Древняя и богатая традициями земля Дагестана возводит холодное оружие в ранг предмета поклонения. Настоящий мужчина, горец обязан был иметь соответствующий его статусу кинжал. Неудивительно, что изделия, созданные дагестанскими мастерами-оружейниками, прославились высоким качеством клинков и прекрасным декоративным оформлением. Дагестанское холодное оружие XIX — первой половины XX вв. занимает почетное место в собрании Государственного музея Востока и в полной мере дает представление об этом прекрасном виде декоративно-прикладного искусства.



© М. А. Загитова

Ювелирные украшения Туркмении конца XIX – начала XX вв. в собрании ГМИНВ

М. А. Загитова,

мл. науч. сотр., сектор искусств народов
Кавказа и Средней Азии, ГМИНВ

В

Государственном музее искусства народов Востока (ГМИНВ) собрана богатейшая коллекция туркменских ювелирных украшений конца XIX — начала XX вв. Основу нашего собрания составили образцы, полученные в 1956 г., когда директор Государственного музея Восточных культур (ГМВК) П. М. Рябинин обратился к министру культуры Туркменской ССР К. М. Кулиеву с просьбой о передаче произведений ювелирного искусства, «которое в нашем музее совсем не представлено». В том же году музеем были получены первые «10 экспонатов народного творчества, всего на сумму 9650 руб.» [1, с. 136]. В дальнейшем собрание пополнялось за счет закупочных экспедиций в Среднюю Азию, в частности в Туркмению, проводимых сотрудниками отдела советского Востока. В 1981 г. большой знаток искусства народов Средней Азии и Казахстана М. Н. Халаминская, на протяжении нескольких лет собиравшая ювелирные украшения, завещала свою коллекцию Музею Востока [2, с. 14]. В начале 1990-х гг. у частного лица Г. А. Мамедовой было куплено 238 образцов туркменских женских ювелирных изделий, что значительно увеличило и обогатило собрание ГМИНВ. Таким образом, на сегодняшний день наш музей обладает более чем 650 прекрасными образцами туркменского ювелирного искусства.

В нашем фонде представлены все виды традиционных туркменских ювелирных изделий. Женские и мужские украшения, обереги и амулеты, а также пряжки, фрагменты поясов. Имеются также образцы конской сбруи,

кожаные части которых обильно инкрустированы вставками сердолика и мелкими штампованными серебряными накладками. В коллекции самой обширной является группа текинских украшений, очень интересны изделия иомудов, реже встречаются работы мастеров-ювелиров таких племен, как сарыки, салоры, эрсари и човдуры.

Обилие ювелирных изделий поражаало путешественников по Туркменистану во все времена. Вот что писал знаток туркменского быта Ф. А. Михайлов: «Мне приходилось видеть богатых туркменок, которые за весом навешенных на них украшений с трудом поворачивали голову. Туркмены любят увешивать своих жен серебряными украшениями и надевают такие же на детей своих с массой привешенных к ним серебряных бубенчиков, сами же, когда имеют средства, щеголяют доброй хорасанской шашкой или афганским ножом, отделанным в серебро туземными мастерами. Портупей к шашке также украшаются серебром с сердоликом и позолотой» [3, с. 174].

Профессия ювелира (зергера) в Туркмении была исключительно мужской и требовала больших навыков и художественного вкуса. Ювелирное мастерство чаще всего передавалось по наследству: от отца к сыну или племяннику, хотя в начале XX в. ювелирному делу начали обучать и посторонних. Об обучении договаривались устно. Ремесленник, бравшийся воспитывать и учить ученика, не брал с него оплаты. Напротив, он предоставлял ему на время обучения кров, стол, ночлег и даже в некоторых случаях за успехи и послушание вознаграждал его. Обыч-

но в ученики поступали мальчики не моложе 10–12 лет. Срок обучения не регламентировался, но, как правило, для родственников это было 3–5, для посторонних до 5 и более лет [4, с. 48]. На протяжении первых лет ученику доверяли лишь самые примитивные работы — раздуть меха или убраться в мастерской. Постепенно, видя проявленный интерес и способности своего подопечного, мастер предоставлял возможность показать себя в деле — ему поручали выполнять простейшие элементы украшений: сначала петли, чуть позже — гнезда для вставок. Когда ученик постигал производство отдельных деталей, ему доверяли припаять их к изделию. Через четыре-пять лет ученик овладевал почти всеми техническими приемами, и мог перейти в разряд подмастерья или помощника [5, с. 28].

Чтобы стать мастером, ученику нужно было сдать экзамен — самостоятельно сделать украшение, оценить которое приглашались другие зергеры. В случае успешного завершения экзамена происходил обряд посвящения в мастера.

Этот обряд отмечался общепринятым традиционным ритуалом — благословением учителя, сопровождавшимся пиршеством, на который забивали барана и готовили праздничные блюда. Приглашали аксакалов, родственников, муллу. В конце пиршества, длившегося целый день, мастер дарил уже бывшему ученику некоторые инструменты и материалы для работы, а один из аксакалов от имени ученика в знак глубокого уважения дарил учителю халат (дон) [4, с. 49]. Но еще в течение целого года



молодой мастер, прежде чем вынести свой товар на базар, обязан был показывать каждую вещь учителю.

У каждого зергера была переметная сума — хурджум, где умещался весь его инструмент: небольшая наковальня, переносной горн с мехами для раздувания огня, молотки, ручные тиски, железная пластинка с отверстиями разного диаметра для вытягивания проволоки, набор штампов (калыбов) для нанесения орнамента (хорошие мастера должны были иметь не менее 20 калыбов), ножницы особой формы для разрезания тонких пластин металла, одна-две каменные или из огнеупорной глины чашечки для плавки золота и металлические чашечки для плавки серебра, щипчики, с помощью которых чашечки доставали из огня. Инструмент для сварки швов и скрепления отдельных частей украшения.

Основным материалом для изготовления туркменских ювелирных украшений было серебро, которое приносил заказчик. Иногда основой для материала служили старые украшения или серебряные монеты. Изредка встречались изделия, главным образом серьги и кольца, из золота. Среди бедных туркменок до революции бытовали медные или посеребрённые украшения [3, с. 177].

Выбор серебра был связан, с одной стороны, с тем, что в рассматриваемый период добыча драгоценных металлов на территории Средней Азии имела ограниченный характер и не обеспечивала местные потребности. Чаще использовали переплавленные серебряные монеты или слитки.

С другой стороны, применение именно этого материала объяснялось древней доисламской верой в магическую и сакральную силу металла, которая укоренилась и в сознании туркмен-мусульман. По преданиям, золото обладало магической силой солнца и считалось металлом божеств, царей и мужчин. Серебру же приписывалась сила луны, украшения из серебра соотносились с женским началом. Со временем в культуре исповедующих ислам народов произошло существенное переосмысление значения драгоценных металлов. И если золото и драгоценные камни стали принадлежностью высшего сакрального мира, то для земного существования были оставлены серебро и полудрагоценные камни [6, с. 151–155]. В Коране, в

суре 22, в стихе 23 говорится: «Поистине Аллах введет тех, которые уверовали и творили благое, в сады, где внизу текут реки. Разукрашены они там будут браслетами из золота и жемчугами, и одеяние их там — шелк». Таким образом, в Коране подтверждается, что золото связано с высшим сакральным миром. Мнение о том, что серебро является металлом людей смертных, получило развитие в хадисах (сказаниях о жизни Пророка). Человек пришел к Пророку с железным кольцом на пальце. Пророк спросил: «Почему ты носишь украшения неверных?» Человек немедленно снял железное кольцо и надел кольцо из железной меди. На это Пророк сказал: «Я чувствую запах идолов от тебя». Тогда человек снял медное кольцо и спросил Пророка: «Скажи мне, о, Посланник Бога, из какого металла мне сделать кольцо?» Пророк ответил: «Только из серебра». Вот почему массовые украшения изготавливались из серебра с позолотой. В таком виде они соответствовали традиционным представлениям о магической силе золота и серебра, но не противоречили нормам ислама [5, с. 34–37].

Существует еще несколько версий выбора этого материала. Серебро обладает антисептическими свойствами, а в жару оно служило кочевникам защитой и лекарством в случае ранения. Говорят, сами туркменки всегда предпочитали носить только серебро, так как блеск серебряных украшений, отделанных вставками сердолика, прекрасно сочетался с традиционным строгим платьем туникообразной формы вишнево-красного цвета.

Туркменские ювелиры из основных технических приемов больше всего применяли резьбу на проем, гравировку, штамп, технику позолоты по серебряной основе, насечку и ковку. Мастер создавал свои украшения в одной плоскости, вырезая из гладкого листа. Для выполнения основных форм или составляющих их пластин-медальонов подготавливались тончайшие серебряные листы способом холоднойковки, широко распространенным в Средней Азии. Тщательная проковка улучшала качество металла, придавала необходимую пластичность и плотность материалу. Серебряный лист складывали несколько раз, немало подогревали и проковывали, повторяя всю операцию неоднократно. Готовую пластину накладывали на

бронзовую матрицу (материнский калыб) с глубоко вырезанным узором. Небольшие формы отпечатывались через свинцовую прокладку, чтобы не порвать тонкий лист, при помощи бронзового штампа (отцовский калыб) с выступающим резным орнаментом. Большие формы для пластин выбивались молоточком без применения штампа. Маленькие детали оттискивались специальными штампами в виде металлического стержня с рельефным узором-штампом на конце. На некоторых одновременно вырезалось очень много мелких деталей в виде розеток, цветов, листочков, стрелок и т. д., из которых спаивались подвески, набирались накладные элементы для декора. В особой матрице штамповались полусферические куполки для девичьего наголовного украшения купба и цилиндрической формы амулеты — тумар [5, с. 41]. Обычно такие наборы штампов-калыбов передавались по наследству.

Самыми распространенными способами отделки украшения были гравировка и золочение. Причем мастера племен теке и иомудов чаще использовали позолоту: ювелиры-текинцы золотили фон, оставляя орнамент серебряным. Иомуды чаще всего золотили сам рисунок орнамента, оставляя поверхность изделия серебряной. Сарыки и салоры вовсе не использовали позолоту, узор наносился гравировкой. И только иомудские зергеры украшали изделия накладными орнаментированными, штампованными, золочеными пластинками разных форм [7, с. 129–130].

Края изделий дополняли чаще накладной филигранью — тонкой вытянутой скрученной серебряной проволокой, реже зернью — мелкими литыми шариками. Свои украшения мастера обильно инкрустировали сердоликом, который не только обладал целебными свойствами, но и был камнем, приносящим благополучие. Вставки обычно имели овальную или круглую форму. В начале XX в. чаще стали использовать цветное стекло, мастику и бусины. Иомудские ювелиры помимо сердолика очень часто использовали бирюзу. Нижние края украшений декорировали мелкими штампованными подвесками разной конфигурации, монетками, бубенчиками и цепочками.

Характер орнамента у туркменских племен был также неоднороден: те-



кинские ювелиры наносили гравированный орнамент «ислими» — сложные витиеватые растительные завитки, которые обрамляли всю поверхность украшения. Часто встречается прорезной орнамент в виде пальметт, бутты и волют. У иомудов, сарыков и эрсари в орнаменте преобладали геометрические формы в виде ромбов, треугольников, кругов и полукругов. Мастера-иомуды обычно дополняли изделие роговидными фигурами [2, с. 9–10].

Авторство в традиционном туркменском ювелирном искусстве конца XIX — начала XX вв. определить довольно сложно. На некоторых изделиях, хранящихся в собрании ГМИНВ, на обратной стороне серебряных украшений и детских амулетов можно встретить выцарапанные надписи арабскими буквами, например «Сделано мастером Али, да хранит Аллах». На нескольких предметах выгравирован год (чаще по мусульманскому календарю), что дает возможность предельно точно датировать данную вещь. Атрибутировать изделие помогают орнаментальные и технические приемы, характерные для разных племенных объединений. Часто время изготовления данного украшения позволяет определить наличие вставок из стекла вместо сердолика. Как известно, с начала XX в. чаще стали применять мастику или стекло. В нашей коллекции хранятся украшения, в основном это детские амулеты и обереги, где на обратной стороне выгравировано имя ребенка, для которого это изделие предназначалось. Среди серебряных вещей встречаются и такие украшения, у которых на сердоликовых вставках изображены слово Аллах или цветочный орнамент.

Для туркменских ювелирных украшений характерны массивность, строгость форм и орнамента, простота линий и соразмерность всех элементов декора. Особое место в коллекции ювелирных изделий Туркмении занимают девичьи и женские украшения. Даже сегодня традиционный женский костюм туркменки нельзя представить без серебряных украшений, нашивающихся на одежду и надевающихся поверх нее; покрывающих головной убор, шею и руки.

С самого раннего детства и до глубокой старости сопровождали туркменок ювелирные украшения. Конечно, эти изумительные изделия созда-

вались не только как декоративное дополнение к платью, но и как чудодейственные талисманы. Формы, расположение камней, пропорции, композиция, орнамент — все это имело магическое значение. По представлению туркменского народа, украшения-обереги защищали и отпугивали злых духов и привлекали добрых, притягивали удачу и достаток, оберегали от болезней. Так, например, первыми украшениями маленьких детей — и девочек, и мальчиков — были обереги, которые нашивали на детскую одежду, тем самым защищая малышей от болезни и дурного глаза [2, с. 174]. Детские украшения имели и чисто практическое значение: когда ребенок только начинал ползать, ему надевали жилет с нашитыми на спину бубенчиками. Занятая делами мать по звуку бубенчиков могла определить, где ее малыш находится.

Различия в украшениях, присущие тому или иному полу, появлялись только после 5 лет. Особенно много изделий носили девочки 9–12 лет, которые в это время уже считались невестами. С этого же времени, а иногда и с самого рождения дочери, родители начинали готовить приданое, которое состояло из полного свадебного комплекта ювелирных украшений. Его масса иногда достигала 10 кг. Эти же украшения являлись обязательной частью костюма молодой жены в течение года после свадьбы во время праздников. После рождения одного-двух детей их количество заметно сокращалось. Пожилые женщины носили очень мало украшений. Женщины в семьях среднего достатка после 30–35 лет в повседневной жизни ограничивались самыми необходимыми, по их мнению, украшениями головного убора, платья и кольцами [3, с. 174–175].

Представленные в коллекции ГМИНВ ювелирные изделия разных племенных объединений — это традиционные женские и девичьи комплекты: наголовные, налобные, височные, накосные, нагрудные, украшения для рук — кольца и браслеты. Особую роль в женском костюме играли наголовные, налобные и накосные украшения, которые не только указывали на возраст и положение в обществе девушки и женщин, но и призваны были защищать и оберегать их. Обычай закрывать волосы исходит из поверья, что с волосами связано самочувствие чело-

века: «У оседлого населения равнин... было широко распространено колдовство, связанное с представлением о возможности порчи через волосы» [5, с. 79].

Традиционно девочкам с 12 лет поверх тюбетейки или шапочки тахья пришивали серебряное навершие-украшение купба в виде полусферического купола с торчащей вверх трубочкой. Если девушка была засватана, в трубочку вставляли перья совы или филина, которые выполняли роль оберега. Куполок купба девушка носила до свадьбы [3, с. 178]. Интересно, что и на шапочки мальчиков до 10 лет также пришивали навершие купба, которое отличалось более скромным декором или отсутствием его вовсе [8, с. 188].

В нашем фонде хранятся 10 серебряных куполов, каждый из которых представляет образец изящества и художественного вкуса зергера. Обычно куполок украшали несколькими вальцованными лентами, которые делили его на 4–12 секторов, каждый из которых был богато отделан вставками сердолика, позолотой и гравированным орнаментом. Иногда пришивались дополнительные накладные медальоны в форме розеток поверх изделия, в месте стыка купола с трубочкой. К нижнему краю купола присоединяли многочисленные подвески, которые веером раскладываются на поверхности шапочки. Вариантов подвесок много: это и цепочки со штампованными деталями шельпе стреловидной формы на конце, и сцепленные в ряд маленькие фигурные, в основном ромбовидные, медальоны, украшенные вставками сердолика и т. д.

Одним из самых распространенных налобных украшений для девочек, девушек и молодых женщин до рождения одного-двух детей было синсиле, которое пришивалось или крепилось крючками к шапочке. Наше собрание насчитывает три полных комплекта синсиле и многочисленные фрагменты этого изделия в виде отдельных рядов или подвесок. Термин синсиле является собирательным для различных по своей форме украшений на девичий или женский головной убор. Синсиле — это красивое серебряное изделие, состоящее из одного-двух горизонтальных рядов мелких штампованных пластинок разной конфигурации, прикрепленных к звеньям длинных



цепочек, с подвесками, спускающимися на лоб и по бокам [3, с. 180]. Длина рядов достигала 45 см, а ширина вместе с боковыми подвесками — 50 см. Между мелкими пластинами верхнего ряда органично вписаны более крупные пластины, обычно прямоугольной формы с зубчатыми краями, украшенные крупными вставками сердолика. В центре украшения обычно находится пластина с завершением в виде треугольника или закругленных рогов барана. К нижнему ряду цеплялись плоские ромбовидные шелестящие медальоны. По бокам изделия обычно подвешивали фигурные длинные височные подвески — тенечир, которые представляли собой две вертикально скрепленные фигурные пластины с цепочками по краям.

В коллекции музея имеются и разновидности синсиле — налобные украшения ильдиргич в виде ряда крупных прямоугольных серебряных пластин с подвесками и манлайлык — полоса шириной 10–12 см, которая собрана из двух боковых крупных треугольных медальонов с небольшими ромбовидными пластинками в центре. Оба изделия крепились крючками к головному убору. Украшения выглядят очень оригинально и своеобразно за счет геометрии форм, многочисленных вставок, золоченого орнамента и свисающих подвесок разной длины. Если синсиле считалось украшением девичьим, то ильдиргич носили женщины 30–35 лет [3, с. 188].

Как уже отмечалось выше, неотъемлемой частью женского налобного украшения были височные подвески — тенечир и адамлык. У одних племен эти изделия составляли с украшениями на головной убор единый комплекс (см. ранее), у других — стали самостоятельным украшением, особенно подвески тенечир, использовали их и как серьги [3, с. 191].

Височные парные серебряные подвески адамлык крепились крючками по бокам хасавы (головной убор представлял собой твердый каркас из соломы или холста, обтянутый бархатом или шелком). По форме подвески напоминали стилизованную подбоченившуюся фигуру [2, с. 41]. Неслучайно название адамлык — это производное от тюркского слова адам — человек. Вся поверхность центральной фигурной пластины золотилась, украшалась 2–3 крупными вставками сердолика по

центру, накладными штампованными полосами с маленькими куполками, верхняя часть декорировалась крупным прорезным орнаментом в виде арок. Низ венчали длинные подвески из многочисленных круглых орнаментированных штампованных бляшек. Окантовывали фигурную пластину тонкая витая проволока и накладные шарики зерни, которые повторяли форму изделия. Серебряные подвески тенечир чаще всего состояли из двух вертикально соединенных фигурных серебряных пластин грушевидной формы с резным навершием, края которого напоминали выпуклости женской фигуры, или треугольной формы с высоким, в виде вертикально тянущегося ростка, ажурным навершием. Нижний край треугольника дополнялся шестью зубчатыми выступами. Каждая пластина орнаментировалась позолотой, прорезным и гравированным орнаментом, крупным сердоликом в центре. По периметру пластин приплавлялась накладная полоса с филигранным поясом. Низ декорировался длинными подвесками-цепочками с плоскими штампованными, дутыми деталями шельпе, чередуясь с круглыми пустотелыми бубенцами. Как уже упоминалось выше, некоторые племена использовали височные подвески тенечир в качестве серег гулак-тенечир, при этом сохраняя функции подвесок. В нашем собрании порядка пятнадцати пар треугольных гулак-тенечир.

Серьги у туркмен делились на крючковые гулак-тенечир и кольцевые гулак-халка (ушное кольцо), распространенные исключительно среди женщин-иомудок и салор [3, с. 192]. Этот вид украшений представлял собой серебряное разъемное кольцо (диам. 6–14 см) из круглой в сечении проволоки, каждый конец которой сплюсцен. К нижнему краю кольца (дужки) с внутренней стороны приплавлялась фигурная пластина с неровными краями, украшенная накладными позолоченными штампованными бляшками-куполками, розетками, треугольниками и ромбами; прорезным орнаментом в виде полумесяца. В изделия вставляли до шести вставок сердолика. Внешний край кольца орнаментировался штампованными полыми сдвоенными куполками, спаянными между собой, образуя цепь из маленьких фигурок. Для предохранения ушной мочки от растягивания наиболее массивные

серьги закрепляли на головном уборе крючком [3, с. 193].

Необычно выглядит украшение головного убора молодой женщины — эгме. Это высокая широко выгнутая серебряная золоченая пластина трапециевидной формы с прорезным орнаментом, инкрустированная сердоликом. Украшение нашито на ситцевую полосу, концы которой завязываются на головном уборе сзади. Плоскость эгме делится на 2–8 прямоугольников, вписанных один в другой, которые декорированы мелкими, прорезными треугольничками. Поле центрального прямоугольника заполнено гравированным орнаментом с четко выделенными горизонтально расположенными крупными сердоликовыми вставками. Верхний край пластины оформлен мелкими зубчатыми выступами, которые предназначены для закрепления головного платка. В начале XX в. это украшение было показателем состоятельности рода. Чем выше эгме, тем богаче и знатнее была семья. Самые широкие изделия (тяжелые и дорогие) достигали в высоту 40–50 см, их носили женщины зажиточных семей. Такие эгме назывались оникисимли (т. е. 12-рядные), были и проще — алтысимли эгме (т. е. 6-рядные). Особенно модным среди туркменок это украшение было в 1920-е гг. [3, с. 188]. В фонде нашего музея хранятся семь великолепных эгме, представляющих неоспоримый интерес и ценность для исследователей среднеазиатского ювелирного искусства.

Женщины-туркменки украшали головной убор до 35–40 лет, причем не каждый день, а лишь по праздникам. Однако многое зависело от их положения в обществе: состоятельные туркменки даже старше 50 лет носили богато украшенные головные уборы. Большинство же женщин после 40 лет почти не надевали наголовных ювелирных изделий. Вышивкой или серебряными изделиями чаще всего украшали только нижнюю шапочку, сверху прикрытую платками. Так, пожилые женщины племени сарыков, головной убор, представляющий собой довольно высокую шапку, обшивали штампованными круглыми серебряными бляшками чапраз. У других племен пожилые женщины, например текинки, головной убор украшали специальными полосами из фигурных серебряных пластинок с крючками на конце, которые были не



только украшением, но прежде всего служили креплением головного платка яшмака [3, с. 191]. Такое изделие называли яшмак уджи (буквальный перевод — конец яшмака). Второе название кебелек изделие получило из-за сходства пальметтообразной пластины с бабочкой. В нашей коллекции крепление яшмак уджи является самым многочисленным видом женского наголовного убранства. Всего их насчитывается порядка 85 образцов. Эти изделия однотипны по своей форме, но разнообразны в элементах орнамента и декора. Украшение представляет собой полосу из серебряных пластинок разной конфигурации, подвижно сцепленных друг с другом. На одном конце такой полосы — пластина с петлей, которая пришивается к платку, на другом — пластинка «бабочка» с крючком, которой крепят конец платка. Обычно полоса состоит из одного—трех рядов пластинок. По форме медальоны могут быть треугольными или полутреугольными с веерообразным навершием, квадратными, пальметтообразными, прямоугольными с ушками, припаянными по бокам, круглыми или овальными с резными краями, похожими на цветы, ромбовидными и т. д. В декоре в основном присутствует прорезной орнамент в виде мелких арок, треугольников, сердец, кружочков, волн. Инкрустированы все пластинки маленькими овальными или круглыми сердоликовыми вставками. Часто края прямоугольных пластин окаймляют припаянные вальцованные ленты. Вариантов соединения пластин между собой несколько — медальоны цепляются за специальные колечки, припаянные по бокам к их основе, иногда в качестве креплений выступают длинная цепочка или короткая цепочка, чередующаяся с маленькими штампованными медальонами, которые являются промежуточными звеньями.

Особый интерес в нашей коллекции представляют девичьи и женские накосные украшения. Прическа туркменских женщин состояла из двух кос, опущенных за спину. Девушки большинства племен носили четыре косы спереди — по две с каждой стороны груди. Во время свадебной церемонии происходил ритуал замены девичьего головного убора на женский. Важная роль в этом обряде отводилась волосам, когда девичьи косы из четырех переплетали в две — признак замуж-

ней женщины. На каждую косу навешивали серебряные украшения сачлык, гоза, соединив их пластиной асык. К концам кос подвешивали серебряные пластины с бубенчиками сачуджи или вплетали в косы косоплетку с серебряным куполком на конце. Накосные подвески в основном предназначались для женских кос, сохраняя свое первоначальное значение — быть оберегом от «дурного глаза» [3, с. 93]. Женские украшения этого вида были широко распространены среди всех племен.

Но, без сомнений, уникальным по своей форме и размерам является именно асык (буквальный перевод — свисающий). Это массивная сердцевидная пластина с припаян-

одинаковую форму — сердцевидную основу с утолщенным прямоугольным навершием, к которому припаян цилиндр. Часть пластин покрыта позолотой, центральное поле украшено гравированным орнаментом в виде волн, цветочных мотивов и геометрических фигурок. Как правило, сердцевидная форма дублируется на поверхности пластины накладными вальцованными поясками. Обязательным декором для всех изделий этого типа является вставка сердолика в центре. Дорогие асыки выглядели более изысканно: они инкрустировались большим количеством вставок разной конфигурации, а центральная часть окаймлялась бордюром прорезного орнамента в виде



Накосное украшение асык

ным цилиндром вверх. Существует версия, что эта подвеска имеет форму наконечника от стрелы. У иомудов украшение достигало огромных величин. Профессор Эйхвальд во время своего путешествия к Каспийскому морю видел, что иомудские женщины прикрепляли к косам массивную серебряную бляху «почти в виде сердца длиной и шириной в один фут.. чем она больше и тяжелее, тем моднее» [3, с. 181]. Текинки предпочитали носить изделия менее массивные по три одновременно. В постоянной экспозиции ГМИНВ выставлены два асыка, размеры которых превышают 30 см. В фондах представлены 30 образцов этого украшения, отличающиеся друг от друга по характеру орнамента и технике изготовления. Они имеют

волн. Дешевые серебряные асыки выглядели очень скромно: кроме накладных вальцованных полос и маленькой вставки, более ничем не украшались.

Одной из разновидностей асыка является украшение гоша-асык в виде двух сердцевидных пластин, спаянных вместе. В нашем собрании они представлены в количестве 7 экземпляров. Каждое из них впечатляет своими нестандартными формами и своеобразным декором. Как отмечалось выше, гоша-асык представляет собой пластину из сдвоенных сердец с навершием, которое напоминает три пирамидальные фигуры, на пике которых припаяны штампованные выпуклые ушки. Нижние края сердец, как правило, декорированы серебряными «застывшими» каплями с сердолика-



ми в центре. Между двумя пластинами впаяна фигура, очень напоминающая стрелу, наконечник которой украшен вставкой сердолика. Подвески покрыты позолотой, гравированным орнаментом, филигранными рядами и россыпью сердоликовых вставок овальной формы.

Многочисленную группу нашего собрания составляют украшения на одежду туркменки. Они довольно разнообразны, но самыми популярными считались серебряные слегка овальные или прямоугольные бляшки, которые нашивали на грудь женского платья, рукава и ворот, боковые разрезы, на девичьи и женские головные уборы. Иногда бляшки имели вырезные края в форме цветка с сердоликовой или стеклянной вставкой. В нашем фонде хранятся три женских платья туникообразной формы с такими нашивками вокруг разреза ворота. Очень часто полы халата скрепляла парная застежка чапраз-чанга, состоящая из двух пластин ромбовидной формы с подвесками. К одной припаян маленький крючок, к другой — петля [9, с. 222–226].

Одним из самых популярных нагрудных украшений, не вышедших из обихода и сегодня, остается застежка гульяка (буквально — цветок воротника, ворота) — круглая серебряная брошь, скреплявшая ворот платья у шеи. Музейное собрание обладает 26 прекрасными и неповторимыми по красоте орнамента образцами высококлассного мастерства туркменских ювелиров. Серебряное изделие представляет собой чуть выпуклую круглую пластину с фестончатым краем, сквозным прорезным орнаментом

в виде стреловидных фигур, сердца, выпуклых ромбиков и кружочков. Множество гнезд с однотонными или цветными вставками придают украшению особый празднично-торжественный вид. Гульяка иомудов по технике исполнения и декору внешне сильно отличается от текинских. Во-первых, для иомудов характерны изделия с выпуклой, в виде шатра, верхушкой в центре круглой пластины. Во-вторых, само изделие сплошь покрывалось тонкими слоями листового золота, иногда повторяя форму лепестков, что придавало украшению более изящный вид. На поверхности золоченого листа штамповался сложный орнамент в виде рогообразных фигур и точек. В-третьих, наряду с сердоликом и цветным стеклом использовалась и бирюза. Текинские же мастера гульяка орнаментировали своими традиционными способами: гравированным орнаментом с нанесением позолоты на основу, прорезным орнаментом и припаянными накладными медальонами. В 1940-х гг. наряду с традиционными гульяка появились броши с подвесками — шельпели-гульяка. Их носили не у ворота платья, как застежку, а вешали на пестрой тесьме, на груди. Старинные гульяка, сделанные в начале прошлого века, прикреплялись к вороту платья с помощью выступа — пуговицы на ножке, которая припаивалась к обратной стороне пластины, чуть выше центра. Пуговица вставлялась в петли, имеющиеся с обеих сторон разреза платья. Относительно небольшие пластины укреплялись припаянной сзади булавкой.

Своеобразным украшением, которое туркменская девушка надевала чаще всего на свадьбу, было буков — шейно-нагрудное украшение в виде широкого серебряного обруча с подвеской в середине, орнаментированного легким узором гравировкой или насечкой, вставками сердолика по краям. Подвеска была или в виде простой прямоугольной пластины, или представляла собой систему из фигурных медальонов, скрепленных колечками с многочисленными подвесками или просто в виде бантика с сердоликом в центре [2, с. 53]. Обычно пластина-подвеска имела боковые прорезы, в которые продевались петли, припаянные на концах обруча. Наше собрание насчитывает 9 полных комплектов изделий буков и несколько отдельных пластинок-подвесок.

Все традиционные украшения женского костюма в недавнем прошлом обладали магическим значением. Амулетницы, амулеты и обереги считались самыми универсальными украшениями. Их носили на цепочках, надевали через плечо, прикрепляли на спине. Особенно часто на платье молодых кормящих женщин по обе стороны разреза ворота крепили по несколько серебряных амулетов — тумар или тумаржик. В фонде ГМИНВ хранится свыше 21 туркменского амулета, разнообразных по орнаментике и технике исполнения. Тумар представляет собой пустотелый цилиндр, свернутый из одного листа серебра с гладкой поверхностью. С одной стороны он запаивался полусферическим куполком, с другой — такой же куполок являлся съемной крышкой [5, с. 103]. Традиционно внутри тумара закладывали изречения из Корана или уголек с солью. Иногда амулетницы были сложной конфигурации: с припаянными серебряными треугольниками сверху и подвесками или зубчатыми пластинками снизу, к которым крепились монетки, детали шельпе или бубенчики. Украшались тумары позолотой, гравированным орнаментом. Цилиндр окутывали филигранные пояски, которые делили его на сектора, в каждом из которых было припаяно гнездо со вставкой. Интересно орнаментировалась треугольная крышечка: по краям были вырезаны рогообразные фигурки.

На плечики девичьего платья традиционно нашивались парные круглые коробочки-амулетницы со съем-



Тумаржик



ной крышкой — безбент [9, с. 225, 186–187]. В центре крышки припаивалось гнездо. Вся поверхность обильно гравировалась растительными завитками или узором «ислими» вокруг крупной вставки сердолика или стекла, покрывалась позолотой. По краю пушкили накладной филигранный бордюр. В нашей коллекции 19 образцов безбента.

Среди украшений, обладающих защитными свойствами, встречаются обереги — дагдан или шельпели дагдан (украшение с многочисленными подвесками шельпе), детский оберег ок-яй. Дагдан — чрезвычайно красивое продолговатое по форме серебряное украшение с двумя-тремя парами рогообразных ответвлений по сторонам и выступами сверху и снизу, с многочисленными вставками сердолика или стекла [8, с. 189]. Дагдан напоминает стилизованное насекомое или пресноводное животное, например распластанную лягушку. Поверхность изделия покрыта позолотой, прорезным и гравированным узором. Украшение представляет собой две спаянные пластины с боковыми сквозными проемами (сверху и снизу) для продевания ниток или тесьмы. В собрании встречаются обереги-дагданы разной величины от 4–5 до 10–20 см в длину и 2–15 см в ширину. Женщины использовали шельпели-дагдан как нагрудное украшение, подвешивая его на пестрой ленте с пришитыми к ней монетками.

Одним из самых необычных детских оберегов был ок-яй (лук со стрелой) — украшение в виде стилизованного натянутого лука со стрелой. В коллекции ГМИНВ этот вид оберегов представляют всего 11 экземпляров, но каждый из них неповторим по своему художественному оформлению. Украшение-оберег обычно пришивали на спинку детского халата мальчика от двух до семи лет и, по традиционным представлениям, это должно было помочь ребенку стать сильным и храбрым. Иногда, если хотели, чтобы следующим ребенком в семье был мальчик, ок-яй нашивали на верхнюю одежду девочки [8, с. 187]. Резная серебряная пластина обычно покрывалась позолотой и гравировкой, характерными орнаментальными элементами были накладные куполообразные штампованные бляшки, вальцованная и филигранная полосы, многочисленные

вставки. Собрание Музея Востока обладает великолепным ок-яй, с вырезанными по краям головками птиц с глазами-сердоликами.

В коллекции ГМИНВ представлены практически все виды украшений для рук. Особый интерес вызывают парные наручные браслеты — билезик, аналогов которым нельзя встретить среди украшений других среднеазиатских регионов. Носили их, как правило, на обеих руках только женщины, обычно среднего и пожилого возраста [2, с. 64]. Туркменские билезик представляют собой высокие наручи, которые облегали руку от запястья до плеча. Браслеты принадлежат к типу несомкнутых, делятся на два вида: массивные, широкие, многорядные и узкие однорядные браслеты еке гошма (буквально — однослойные). По технике исполнения и декора оба вида схожи. Браслет изготавливали из согнутых серебряных пластин, причем с одного края он расширялся, с другого сужался. Лицевая часть покрывалась позолотой и гравированным растительным орнаментом, полосы из накладной зерни делили поле на 1–8 рядов, каждый из которых украшали несколькими

Амулетница тумор



Оберег на спинку детского халата мальчика ок-яй





Парные браслеты билезик



вставками камней на одинаковом расстоянии друг от друга. Гнезда обвивали гравированные растительные завитки. Зергеры соблюдали строгую симметрию в расположении вставок и декоративного узора в каждом ряду браслета. С тыльной стороны пластины с двух сторон припаивались штампованные зубцы, напоминающие головки змей (йилан баши). Их количество варьировалось от высоты изделия.

Однорядные браслеты, как правило, были поскромнее, украшались тремя гнездами, накладными фигурными пластинками или гравированным орнаментом, вальцованные полосы окаймляли пластины. На браслете имелось по три-четыре зубца.

Кольца и перстни были самым популярным украшением и девочек и женщин. По существующим до сих пор представлениям, женщины должны постоянно иметь на руке кольцо, которое поддерживает ритуальную чистоту рук,

необходимую при приготовлении пищи [5, с. 117–118]. Чаще всего кольца и перстни были серебряными, реже золотыми, самые бедные туркменки надевали медные или слегка посеребренные. Типичные туркменские перстни имели широкую шинку, иногда сужающуюся к нижней части. Сверху припаивался овальный щиток с гнездом под вставку. Иногда шинку украшали попеременно рядами зерни и филигранны или сквозным мелким орнаментом, а оправу опоясывали шарики зерни. Необычны по своей структуре перстни кокенли йузук, представляющие целый гарнитур из пяти колец, нанизанных на цепочку, крепившуюся непосредственно к браслету или к пластине, которая, в свою очередь, была связана с браслетом шарниром. Наша коллекция обладает всеми вышеперечисленными видами украшений для рук.

Коллекция ювелирных украшений ГМИНВ вызывает интерес не только с

точки зрения высокого технического мастерства и художественных приемов народных ювелиров-туркмен, но и отражает самобытную культуру племенных объединений, заселявших этот регион в конце XIX — начале XX вв. Представляет интерес дальнейшее последовательное изучение технико-орнаментальных особенностей и проведение сравнительного анализа туркменских ювелирных изделий этого периода.

Библиографический список

1. **Войтов В. Е.** Материалы по истории ГМВ 1951–1970. — М.: ГМВ, 2006.
2. **Сычева Н. С.** Ювелирные украшения народов Средней Азии и Казахстана. — М.: Советский художник, 1984.
3. **Васильева Г. П.** Головные и наконечные украшения туркменок XIX — начала XX вв. // *Костюм народов Средней Азии*: сб. — М.: Наука, 1979.
4. **Долгов А.** Традиционное кузнечное производство Юго-Восточной Туркмении в конце XIX — начале XX вв. // *Очерк этнографии населения Южного Туркменистана*: сб. — Ашхабад: Ылым, 1979.
5. **Ермакова Е. С.** Женские ювелирные украшения Бухары конца 19 — начала 20 веков. — М.: ГМВ, 2000.
6. **Ермакова Е. С.** Небо из расплавленного серебра и колонна из зеленого изумруда // *Мифологические представления в народном творчестве*: сб. — М., 1993.
7. **Залетаев В. С.** Древние и новые дороги Туркмении. — М.: Искусство, 1979.
8. **Васильева Г. П.** Магические функции детских украшений туркмен // *Древние обряды, верования и культы народов Средней Азии*: сб. — М., 1986.
9. **Васильева Г. П.** Преобразование быта и этнические процессы в северном Туркменистане. — М.: Наука, 1969.



© Л. И. Кузьменко

Китайский художественный камень в собрании ГМИНВ. Символика и эстетика «кабинета ученого»

Л. И. Кузьменко,
зав. научно-исследовательским отделом искусства народов
Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии и Океании,
кандидат искусствоведения, ГМИНВ

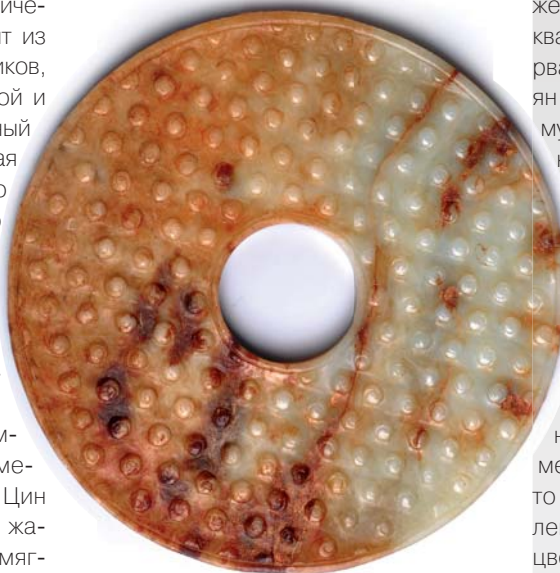


Камнерезное искусство известно в Китае с глубокой древности, начиная с эпохи неолита. Среди полудрагоценных и поделочных камней во все времена особо выделялся нефрит, который в Китае всегда был наиболее ценным. Не случайно юй (нефрит) является синонимом слова драгоценность. Этот удивительный камень, который добывали в отрогах Саянских гор, обладает уникальными физическими свойствами. Нефрит состоит из мельчайших игольчатых кристалликов, сложно переплетенных между собой и образующих своего рода «каменный войлок», отсюда его необыкновенная вязкость и крепость — невозможно отколоть часть нефрита от общего пласта, а можно только отпилить специальной пилой. При твердости 5,6–6,0 (по минералогической шкале твердости Мооса) кусок нефрита толщиной порядка 4 см выдерживает удар молота в 7 тыс. кг.

Использовались и другие камни — сердолик, агат, халцедон, аметист, кварц. Позже, в период Цин (1644–1911) камнерезы освоили жадеит, напомилавший нефрит, и мягкий агальматолит, или «чжэцзянский» камень (по названию провинции). Он также имеет поразительное богатство оттенков, но более мягкий и довольно легко поддающийся обработке. Собрание художественного китайского камня в музее относительно небольшое, но включает изделия различных типов. Коллекцию можно разделить на две части, исходя из временных рамок — древние нефриты и изделия периода Цин. Есть также небольшая

группа изделий середины XX в., традиционно связанных с цинскими.

Подлинный расцвет искусство обработки камня переживало в эпоху Чжаньго, т. е. Борющихся царств (V–III вв. до н. э.), когда нефрит благодаря разнообразной окраске использовался в сложной символической системе Древнего Китая. Изделия из камня указанного периода дают возможность



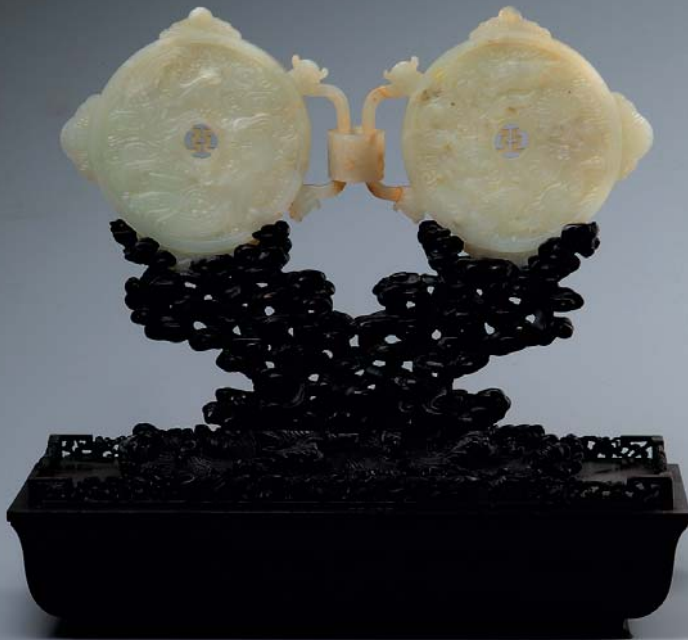
Диск би. Период Чжаньго V–III вв. до н. э.
Нефрит, резьба. Диаметр 17 см

проследить зарождение многих ритуалов, связанных с религиозными и космологическими представлениями.

Еще в I тысячелетии до н. э. в Китае сложилась универсальная система символов, связанных с культом женского плодородия и мужского животворящего начал, идеями бесконечного круговорота природы, смены времен

года, повторяемости годового цикла и т. п. Система включала символику абстрактно-условных знаков, геометрических фигур, чисел, цвета, стихий (первозлементов, на которых базируется Вселенная), изображений мифических и реальных живых существ. Гармония Вселенной определялась взаимодействием двух великих сил — инь (пассивное, темное, отрицательное женское начало, Земля, четное число, квадрат, знак-триграмма из трех разорванных надвое горизонтальных черт) и ян (активное, светлое, положительное, мужское начало, Небо, нечетное число, круг, знак-триграмма из трех целых черт). Сочетание геометрических фигур, выражающих идею инь–ян, обнаруживается в узорах на древних бронзовых зеркалах, в планировке культовых сооружений и целых архитектурных ансамблей и др.

Круговорот в природе представлялся следствием чередования пяти стихий (воды, дерева, огня, металла и земли), каждая из которых в то же время соответствовала определенной стороне света, времени года, цвету и животному. В середине первого тысячелетия до н. э. многие изделия из нефрита имели ритуальные функции и нередко использовались в погребальном обряде. Основываясь на природном разнообразии оттенков естественной окраски камня, китайцы клали в захоронения «шесть священных нефритов» — изделия, по цвету соответствующие символике сторон света. На грудь и под спину покойного помещали диски с круглым отверстием в центре, воплощавшие идею Неба и



Парные диски, соединенные цилиндрическим кольцом. Рельефы с изображением драконов и фениксов. XVIII в. Нефрит, резьба, гравировка. Длина 28 см

называвшиеся би. Диски обычно имели узор в виде перлов, означавших звезды, или завитков, ассоциирующихся с грозой. В ритуальный набор «священных нефритов» входил также сосуд цун. Форма этих сосудов зарождалась в период неолита (в музее Гимэ в Париже выставлен цун, относящийся к III тыс. до н. э.).

Если Небу соответствовали нечетные числа, то Земле — четные в ряду чисел. Основное число Земли — четыре. Именно поэтому древняя пиктограмма, а затем и иероглиф «земля» обозначались квадратом, в свою очередь, разделенным внутри на четыре квадрата. Сосуды цун в виде четырехгранной призмы соответствовали числовой символике. Внутри сосуда — отверстие, куда вставлялся цилиндр, обозначавший священное соитие Неба и Земли. Сосуды цун изготавливались из нефрита с желтыми прожилками, поскольку этот цвет олицетворял Землю и идею Центра. На каждой грани расположены попарно рельефные триграммы багуа (их восемь, что соответствует восьми сторонам света). Они представляют комбинацию из прерывистых (Земля) и единых (Небо) линий. Легенда гласит, что эти священные знаки увидел на спине огромной черепахи мифический прародитель Фуси.



Сосуд цун. Период Чжаньго. V—III вв. до н. э. Нефрит, резьба. Высота 7,8x8 см

С древности известна форма скипетра, который использовался в магических и придворных ритуалах, например, когда правитель-шаман скипетром из зеленого нефрита вызывал «появление дракона» вместе с дождем.

В эпоху средневековья нефритовые изделия постепенно утрачивают свою сакральность и начинают использоваться в качестве украшений интерьеров покоев императоров и аристократов. Но при этом сами камни и сюжетная основа их декора сохранили глубокий символический смысл. Так, диски би теперь применяют в качестве дворцовых украшений. Сгруппированные попарно, они олицетворяют единение Неба и Земли, поскольку на одном из них изображаются фениксы (императрица), а на другом — драконы (император) среди клубящихся облаков, именно поэтому они предназначались для свадебных даров. Такой уникальный предмет, где сохраняются архаические пласты символики, представлен в музее. Следует отметить виртуозную работу мастера, который вырезал две пластины и соединяющее их кольцо из единого куска нефрита редчайшего дымчатого оттенка, который в Китае назывался «цвет плевка».

Особое место в китайской культуре занимали так называемые «кабинеты ученых». Они были связаны с определенными философскими и эстетическими идеями, прежде всего с даосскими. Так, концепция соединения двух космических начал, о чем было сказано раньше, отразилась в традиционном пейзаже, который воссоздавался и в живописи, и в декоре произведений прикладного искусства, и в садово-парковых объектах, где камни были обязательным элементом композиции. Основой их гармонии являлось соединение инь—ян, а постижение естественного хода бытия в китайской традиции было невозможным без осмысления тайн природы, смен времен года. Именно эстетизация данных явлений вызвала к жизни такое понятие, как цзыжань — «естественность». Эта важнейшая категория в искусстве восходит к воззрениям даосизма, который становится идеологической основой деятельности интеллектуалов. Он не только затронул методологию творчества, но и повлиял на образ их жизни, который отвергал официальные установки и был обращен к природе, до почти полного



погружения в нее. Природа воспринималась интеллектуалами как воплощение абсолютной гармонии мира, а в окружающих их предметах ценилась скрытая, не лежащая на поверхности красота. Уединение на лоне природы превратилось в своеобразную моду интеллектуальной элиты, постепенно захватившую придворные и официальные круги общества. Прибежищем человека высоких идеалов и вкуса стал «кабинет ученого», в свою очередь восходящий к «тростниковым хижинам», где селились творческие люди, противопоставляющие себя суетной жизни чиновника или придворного. Из окон должен открываться прекрасный пейзаж, а на столе должны ставиться письменные принадлежности и произведения искусства. Кабинет был не столько местом для занятий, сколько определенным этическим и художественным понятием. Интерьер и мир предметов кабинета был пронизан идеей стилистического единства. При этом допускалось наличие произведений сложных или архаических форм в том случае, если они были антикварными, поскольку собрание древностей (гувань) рассматривалось как одна из форм интеллектуального досуга наряду с чаепитием и беседами на лоне природы. Все, что окружало истинного цзюньцзы (благородного ученого), должно быть изысканным и подчиняться идее «бегства от вульгарности», поэтому большая роль принадлежала таким материалам, как горный хрусталь, сердолик, халцедон, слоистые агаты и, конечно же, нефрит (наряду с камнями допускались бамбук, керамика). Эти камни ценились за благородный естественный цвет с мягкими переходами, позволявший художнику, «следуя за материалом», создавать атмосферу благородной простоты, а также за «радость осязания». Камни в Китае обычно не подвергали огранке, а резьбой и гравировкой выявляли их характерные особенности — благородный приглушенный цвет, еле заметные прожилки и вкрапления, неуловимые тоновые переходы, мягкое сияние поверхности. Произведения из камней служили и объектом медитации путем длительного созерцания их поверхности. Глянцевый блеск, полученный искусной полировкой, олицетворял благотворность, нравственно обогащенную конфуцианскую добродетель «гуманность», а его крепость и красивая фактура символи-

зировали достоинства благородного человека. В число предметов, предназначенных для «стола ученого», входили изящные, изготовленные из ствола бамбука стопки для кистей, каменные тушеницы, сосуды для промывки кистей после письма, вырезанные из нефрита или горного хрусталя подставки под влажные кисти, прессы для бумаги и т. п. Оригинальные декоративные экраны из полудрагоценных камней, часто украшенные изображением пейзажа, использовались для стряхивания на гладкую заднюю сторону «лишней» туши с кисти. Великолепным образцом подобных произведений является экран XVIII в. из чрезвычайно ценившегося в Китае ослепительно синего со светлыми прожилками лазурита. Известно, что этот камень привозился из района Южного Памира. Мастер, декорируя поверхность прямоугольной пластины рельефным пейзажем, сделал акцент на ее нижнюю часть с помощью более мелкого фрагмента из резного нефрита.

В музейной коллекции хранится подставка в виде плывущего карпа, выполненная в XVIII в. Среди принадлежностей «стола ученого» подставки, на которые помещали для просушки влажные кисти, играли большую роль. В данном случае использован нефрит благородного травянисто-зеленого оттенка. Резчик скупыми средствами передал движение карпа в воде, а череду плавников превратил в своеобразные пазы, удерживающие кисти. Изображение карпа символизировало благополучие и успех упорным трудом. Образы кар-



Экран. XVIII в.
Лазурит, нефрит, резьба.
Высота 30 см

Подставка для кистей
в виде плывущего карпа. XVIII в.
Нефрит, резьба, гравировка. 15,5x35 см





Сосуд в виде лежащей двойной тывки, оплетенной побегами. XIX в. Нефрит, резьба. Длина 15 см



Подставка для кистей. XVIII в. Горный хрусталь, резьба, гравировка. Высота 14, длина 18,7 см



Миниатюрный пресс. «Обезьянки с пальчатым лимоном». XIX в. Нефрит, резьба. Длина 3,5 см



Пресс в виде трехлопной жабы. XIX в. Малахит, коралл, резьба. 2,2x4,9 см

пов повторяются и в гравированном рисунке подставки для кистей из горного хрусталя. Природная кристаллическая структура в данном случае позволила мастеру увидеть в еще не обработанном куске будущие очертания скал и лишь слегка, «следуя за материалом», вырезать их.

Из нефрита и других благородных камней делались амулеты, печати, подставки для кистей, вазы и кубки, подражающие древним ритуальным бронзам, и маленькие, разнообразные по форме сосуды шуйюй — для нескольких капелек воды, которые украшали стол ученого или художника. Как в дворцовом обиходе, так и в интерьере ученого (следует отметить, что в поздний период в Китае эстетика кабинетов проникает и в дворцовые покои) обязательно ставились изысканные подсвечники из полудрагоценных камней. В традиционных предметах «кабинета ученого» часто проявлялось ощущение естественности в их формах, гладких фрагментах поверхности, переходящих в неровные рельефные выступы. Асимметрия композиции, порой искривленных очертаний не должна была нарушать компактный объем. Это видно на примере сосуда для промывания кистей в виде двойной тывки, оплетенной извивающимися побегами.

Изделия XVIII–XIX вв. отличаются продуманностью и логичностью композиционного решения, в пределах которого мастер волен, следуя своей фантазии, усложнять изображение подчас прихотливой проработкой от-

дельных фрагментов, сохраняя при этом целостность образа. Обращает на себя внимание крохотный пресс в виде обезьянок, удерживающих большой плод цитрина (пальчатого лимона). В данном случае очень органично основание плода переходит в причудливые отростки, напоминающие витиеватый узор. Здесь наглядно выявлен один из основополагающих принципов искусства этого периода, основанный на категории цзыжань (естественность), когда мастер, следуя изначально своим свойствам материала, создает произведения, близкие к природным формам с их естественностью и непринужденностью.

Пальцевидный лимон был символом счастья и материального благополучия рода. Он входил в число традиционных новогодних подношений, выставляемых перед алтарями божеств — хранителей дома, а его название записывалось иероглифами фошоу, означавшими «рука Будды», поэтому благородному ученому мужу данный образ напоминал о необходимости духовного совершенства.

Так как в кабинете царил строгий минимализм, с ограниченным набором предметов, многие из них, в том числе подставки для кистей или прессы для бумаги становились полифункциональными. Немало принадлежностей стола ученого были гладкими, обтекаемыми, рассчитанными на тактильное осязание, способствующее релаксации руки каллиграфа, художника и ученого, что позволяло небольшие



предметы подобного рода использовать для тренировки руки. Кроме этого, различные предметы из камней применялись для массажа (рук, лица), поскольку считалось, что камни обладают целебными свойствами. Один такой экспонат представляет собой изображение трехлапой жабы, вырезанной из малахита с глазами, инкрустированными крохотными кусочками коралла. Одновременно фигурка вставлена в деревянную подставку и является миниатюрной декоративной скульптурой. Если взять ее в руки, то возникает дополнительный эффект «неожиданности» при ее рассмотрении. Спинка жабы темная, а брюшко поражает необыкновенно красивыми светло-зелеными красками. Этим же целям релаксации (как визуальной, так и тактильной) служили табакерки для нюхательного табака. Они создавались из самых разных материалов, в том числе из благородного камня, в частности из нефрита, сердолика, розового кварца. В этих миниатюрных предметах проявилось чувство материала, виртуозное композиционное мастерство резчика, выявляющего естественную красоту камня, все его вкрапления и прожилки, тоновые переходы. Нередко более темные вкрапления использовались для камейной резьбы, когда темный силуэт выделялся на более светлой поверхности. Как пример можно привести табакерку из сердолика золотисто-коричневого оттенка, на фоне которого видно изображение на традиционный сюжет «Поиски дикой сливы». Он отражает старинный ритуал, следуя которому ученый должен рано утром в Новый год отправиться в горы, найти на склонах ветку цветущей сливы и поставить дома в специальную вазу мэйпин. Слива олицетворяет благородного ученого и является символом стойкости и несгибаемой воли, поскольку цветет в феврале среди снега. Контурные изображения нечеткие, слегка размытые, делающие его похожими на монохромную живопись тушью. Именно такие сюжеты были популярны в среде интеллектуалов. Плоская форма миниатюрного сосуда позволяла использовать его и как пресс.

В XVIII–XIX вв. в связи с усилением роли городской культуры, появлени-

ем богатых заказчиков в этой среде в различных произведениях стали отражаться изобразительные мотивы на тему «кабинета ученого», а элементы элитарной культуры — восприниматься как благопожелания. Все чаще используются и более дешевые камни, например агальматолит. При этом уровень резьбы остается высоким, а символика образов, в которой синтезируются космологические, буддийские и даосские воззрения, дополненные распространёнными благопожеланиями, становится предельно многообразной. В музее собраны есть стопка для кистей, выполненная из красноватого агальматолита с удивительным богатством тоновых переходов. Сюжетом являются изображения гусей среди причудливых переплетений стволов деревьев и травы, что не случайно. Образ гуся издревле связывался с образом жизни интеллектуала. Он ассоциативно напоминал легенду о китайском каллиграфе Ван Сичжи (IV в.), который подолгу любовался движениями гибкой шеи птицы, чтобы перенять их при работе с кистью. Гусь считался священным существом в буддизме, поскольку спас монаха, возвращавшегося из паломничества. Гусь также был знаком верности. Его образ рассматривался как олицетворение светлого небесного начала ян, распространявшего благодать.

Атрибуты «стола ученого» нередко использовались в сюжетах различных произведений: живописи, народной картины, прикладного искусства и выступали как понятные благопожелания. Они ассоциировались с образованием, приобщением к высотам письменной культуры, а поскольку после сдачи экзаменов даже крестьяне могли стать знатными и прославить свои семьи, то предметы рассматривались как пожелание стать образованным и знатным.

Коллекция резного камня в ГМИНВ сравнительно небольшая, но, как видно из представленного обзора, позволяет проследить основные этапы и эстетические принципы, отраженные в изделиях из художественного камня, от периода Чжаньго до XX в. Она свидетельствует о том, что и в поздних произведениях сохраняются лучшие традиции камнерезного искусства Китая.



Табакерка. XVIII в.
Сердолик, резьба. Высота 8 см.



Стакан для кистей. XIX в.
Агальматолит, резьба.
Высота 14, диам. 10,5 см



Китайская слоновая кость

Л. А. Шмотикова,
зав. сектором искусства народов
Дальнего Востока, ГМИНВ

К

итайская традиция резьбы по слоновой кости уходит корнями в эпоху неолита (5–3-е тыс. до н. э.), когда на равнине реки Хуанхэ, покрытой субтропическими лесами, водились слоны. Находки археологов свидетельствуют, что их бивни, хотя и в незначительном количестве, уже использовались для изготовления разнообразных предметов, которые еще не были произведениями искусства, но уже демонстрировали высокие навыки ручного труда и отличались тонкой искусной работой, максимально возможной при использовании примитивных каменных скребков. Отсутствие в их облике признаков национального стиля было следствием еще не сложившегося эстетического осознания мира, присущего тому историческому периоду, когда они были созданы.

Художественный облик изделия из слоновой кости приобретает в следующий исторический период — во время правления династии Шан (XVI–XII вв. до н. э.). Слоны тогда продолжали оставаться обычными дикими животными, и их бивни стали более широко использоваться для изготовления разнообразных предметов. Это найденные в погребениях правителей и высшей знати рукоятки оружия, кубки, шпильки для волос, фигурки птиц и животных. Их своеобразные очертания, замысловатые узоры продиктованы изощренной системой орнаментов, сложившейся в это время. Поверхность костяных изделий заполнена почти не оставляющими пустых мест узорами, составленными из геометрических элементов, в основном меандровых и спиралевидных. Красота этих узоров во многом определяется разнообразием их ритмических сочетаний. Декорированы произведения из слоновой кости в это время разнообразными способами, включая гравировку, резьбу,

роспись и подкрашивание, а также инкрустацию (например, камнями). Особое внимание привлекает кубок из погребения Фу Хао, одной из любимых и самых влиятельных жен У Дина, царя из династии Шан, правившего в XIII в. до н. э. Украшенный резьбой и инкрустированный бирюзой, он представляет совершенный образец рафинированного декоративизма, который сформировался в это время.

По мере того, как народонаселение увеличивалось, а лесной покров в Северном Китае редел, эти крупные животные отступали к югу. И уже к середине 1-го тыс. до н. э. слоны были полностью истреблены, и с тех пор бивни завозились в Среднюю Империю из стран «Южных морей» (Индия и Юго-Восточная Азия). За те века, что прошли со времени падения государства Шан, вплоть до VII в. н. э., сохранилось очень мало изделий из слоновой кости.

В танское время (618–907) китайцы использовали привозную слоновую кость. Из нее резали разнообразные ритуальные предметы, требовавшиеся императору в различные праздничные дни, например раскрашенные яйца, которыми в Китае было принято обмениваться в весенние дни Холодной пищи¹. Кость также применяли для изготовления накладных украшений крупных предметов. К ним относились обрядовые императорские повозки. Одна из них использовалась при проезде монарха по дорогам своей империи, другая, «громовая повозка», служила для езды в день летнего солнцестояния. В этот период члены тайного совета имели при дворе специ-

¹ Этот обычай был связан с началом хозяйственного года, а также магией плодородия и весеннего «обновления огня».



Фигура Ли Тегуоя. XVII в.
Слоновая кость, резьба, подкраска



альные таблички из слоновой кости с надписями, а наследник престола нес табличку, украшенную золотом, когда в возрасте двадцати лет отправлялся на церемонию «покрытия головы». Известно также, что помимо этого из бивней делали небольшие предметы, такие как палочки для еды, шпильки для волос и гребни. В Сёсоине² среди китайских изделий из слоновой кости танского периода хранится плетр лютни с резными изображениями гор, животных, птиц и цветов, окрашенный в малиновый цвет с зелеными и голубыми штрихами. В следующие столетия (X–XIV вв.) в этом виде ремесла наблюдается затишье.

Возрождение и расцвет резьбы по слоновой кости в Поднебесной начались с воцарением династии Мин (1368–1644), правители которой оказывали покровительство этому виду художественного ремесла. Изделия высшего качества разнообразного предназначения, изготовлявшиеся в пекинских мастерских, прежде всего поставлялись императорскому двору. Произведения из слоновой кости были популярны также среди высших слоев знати и состоятельных горожан не только из соображений престижа. Этот материал, легко поддающийся резьбе и полировке, обладающий природной благородной красотой, позволял создавать вещи, отвечавшие эстетическим и духовным потребностям.

В это время большой популярностью пользовались фигуры буддийских божеств и персонажей китайского пантеона, туалетные коробочки, подставки под тонкий фарфор, чаши для вина, подносы, настольные украшения.

Сюжеты своих произведений мастера резьбы черпали из общего арсенала художественной традиции. При этом довольно устойчивый репертуар образов не мешал китайским резчикам работать в очень разных стилях, не выходя за рамки тонкого чувства естественных свойств материала. В многочисленных скульптурных изображениях они, как правило, сохраняя слегка изогнутую форму бивня, создают компактные в своем абрисе фигуры, полные естественности и непринужденности. При этом они лишены статичности и

замкнутости благодаря подвижному ритму то плавных, то резких, красиво ниспадающих складок одеяния. Тщательная обработка поверхности выявляет слегка золотистый оттенок и благородное сияние полированной кости. Такова фигура хромого Ли Те-гуая, одного из восьми бессмертных гениев. Его постоянными атрибутами являются железная клюка и висящая на спине тыква-горлянка, в которой он носит чудесные снадобья, излечивающие от всех болезней.

Свое место произведения из слоновой кости нашли и в кабинете ученого. В китайской культуре позднего средневековья это не аскетичное убежище от мирской суеты, где в тишине, наслаждаясь единением с природой, можно черпать вдохновение. Это своего рода элитарное пространство, в котором ученый практиковался в каллиграфии, рисовал, сочинял стихи, читал классику, музицировал, пил чай. Оно было особо организовано посредством многочисленных художественных произведений, создающих необходимую творческую атмосферу. Важнейшими предметами, олицетворяющими духовные ценности, традиции и мудрость ученого сословия, были четыре сокровища: бумага, тушь, тушечница и кисти, ручки которых часто были костяными. Помимо этого, столы ученого украшали многочисленные элегантные вещи, также вырезанные из слоновой кости, — стопки для сухих кистей и скульптурные подставки для влажных кистей, экраны для стряхивания с кисти лишней туши, коробочки для мастики, часто декорированные архаическим орнаментом, подставки для руки каллиграфа.

Декор подобных произведений был традиционным. Например, резьба стопки для кистей из собрания музея представляет сложную пейзажную композицию, в которой фигурки людей, детали архитектуры, причудливые стволы и кроны деревьев превращены в прихотливый узор. Популярность этого сюжета вытекала из распространенной среди эстетов идеи «путешествия лежа». Наслаждение подобными пейзажами заменяло им реальные прогулки среди «вод и гор». Созерцание этого изощренного сплетения природных мотивов и человеческих фигур, уводящее от реальности, создавало эффект погружения, родственной дзенской медитации.



Стопка для кистей. XIX в.
Слоновая кость, резьба



Ваза. Кон. XVIII-нач. XIX вв.
Слоновая кость, резьба

² Сёсоин — средневековое хранилище сокровищ при буддийском храме Тодайдзи в г. Нара близ Киото (Япония).



Шар в шаре. XIX в.
Слоновая кость, резьба

Футляр для визитных карточек. XIX в.
Слоновая кость, резьба

Как видно из двух приведенных примеров, китайские резчики работали в очень разных стилях. Они, как в первом случае, могли выявить и усилить естественную красоту поверхности кости, подчеркивая ее небольшим введением рельефа и гравировки. Или, как во втором случае, могли превратить ее в сплошной многоплановый рельеф, мягкая пластичность которого напоминает о том, что слоновая кость — податлива и легко поддается резьбе. Подобная множественность художественных решений связана с умением китайских мастеров выявлять разные природные качества, заложенные в том или ином материале.

В Европе, которая познакомилась с китайским искусством благодаря деятельности Ост-Индских компаний, изделия из слоновой кости пользовались огромной популярностью. На первом этапе экспортной торговли из Китая в большом количестве вывозились изделия, принципиально не отличавшиеся от тех, что шли на внутренний рынок. Поразительная изощренность техники, необычные сюжеты, странный внешний облик персонажей вызывали у европейцев неподдельное восхищение и страстное желание обладать экзотическими раритетами.

Ваза, хранящаяся в музее, выполнена в технике ажурной сквозной резьбы, превратившей пластину слоновой кости в легкую паутину, на фоне которой проступает тончайшее изображение. Подобное виртуозное техническое мастерство китайских резчиков и поражало воображение европейцев. В подобной технике изготавливались веера бризе.



К этому же типу непостижимых по сложности изготовления предметов относятся и ажурные резные «шары в шаре». Выполненные из целого куска слоновой кости, они были прозваны европейцами «дьявольскими шарами». Секрет, долго хранившийся в тайне и передававшийся из поколения в поколение в одной из кантонских семей, был прост и заключался в особой технологии изготовления. В круглом шаре к центру просверливались конические отверстия, затем изогнутыми пилками отделялась одна оболочка от другой. Таким образом получались вращающиеся сферы, проработывавшиеся затем ажурной резьбой. Их количество доходило до 28. Шары могли быть самостоятельными произведениями, но особым спросом пользовались сложные сооружения, включающие фигурные изображения. Например, шар из музейного собрания в верхней части украшен скульптурной группой, состоящей из близнецов Хэ-Хэ, входящих в свиту бога богатства. Один из мальчиков держит в руке лотос, другой — коробку с сокровищами, что намекает на тот смысл, который содержится в их именах, — «согласие и единение». В основании композиции находятся фигуры на фоне пейзажа.

Будучи вовлеченными в международную торговлю, китайские мастера часть продукции изготавливали специально по заказам европейцев. Первоначально для католической церкви вырезались из слоновой кости фигуры Христа, Богородицы, католических святых, распятия и складни. Главным центром изготовления христианских образов в конце XVI–XVII вв. стал г. Чжанчжоу в провинции Фуцзянь.

В XVIII–XIX вв. центром резьбы по слоновой кости становится Кантон, где по заказам европейцев с учетом их вкусов создавались самые разнообразные предметы, в том числе футляры для визитных карточек. Сюжетная основа декора опиралась на разные традиции. Но чаще всего имело место обращение мастеров к китайским сюжетам и образам. Среди них популярно было традиционное изображение драконов, воспринимавшихся в Европе как воплощение китайской экзотики. Для китайцев пара драконов, играющих пылающей жемчужиной среди облаков, была символом водной стихии, обеспечивающей богатый урожай. Подобное произведение можно



было подолгу рассматривать, любуясь изгибами тел драконов и причудливыми абрисами облаков.

Несмотря на то, что торговые и культурные контакты Китая с Европой на протяжении позднего средневековья были достаточно интенсивными, они не затронули глубинных процессов развития китайского искусства в целом. В XX в. китайские мастера в полной мере сохранили традиции высокого мастерства предшествовавшего времени, продолжая создавать традиционные образы в духе классических эстетических представлений. Среди них выделяется своими художественными качествами скульптурное изображение Дунфан Шо. Непринужденный поворот фигуры, ее компактный объем, поднятая вверх голова естественно вписываются в слегка изогнутую форму бивня. В основе образа этого мифологического персонажа лежит реальный сановник ханьского императора У Ди (II–I вв. до н. э.), прославившийся как толкователь чудес. Его биография в течение веков обросла легендами, согласно одной из них, Дунфан Шо похитил из небесного сада Владычицы Запада волшебный персик бессмертия, за что был изгнан на землю.

Изображение Шоусина, напротив, является вольной вариацией на тему звездного божества, сохраняющего при этом основные иконографические признаки: вытянутый лысый череп, узловатый посох и персики бессмертия. Идея бессмертия, заложенная в образе этого персонажа, усилена введением мотивов с той же символикой — грибов линджи и сердцевидных персиков.

Скульптурное изображение китайской капусты можно отнести к тому виртуозному и красочному направлению жанра «цветы-птицы», которое проявляло интерес к детальной и достоверной фиксации действительности. Скрупулезная точность изображения рождает почти осязательное ощущение представленных мотивов. Вместе с тем та особая декоративность, которая основана на продуманной «сочиненной» компоновке отдельных мотивов, сочетании различных фактур, тонком линейном ритме в передаче прожилок листьев, не дает перейти грань, за которой следует примитивный натурализм. Традиция подкраски слоновой кости, как было



Фигура Дунфан Шо. Нач. XX в.
Слоновая кость, резьба



Фигура Шоусина. XX в.
Слоновая кость, резьба

упомянуто выше, корнями уходит в глубь столетий.

Коллекция китайской резной кости в музее, небольшая по количеству, дает представление не только о круге сюжетов, образов, техниках обработки китайской слоновой кости, но и о том высоком уровне мастерства, которого достигли китайские резчики.

Настольное украшение
«Китайская капуста». XX в.
Слоновая кость, резьба, подкраска





Окимоно из слоновой кости периода Мэйдзи—Тайсё (1868–1926). Традиция и новаторство

Н. А. Каневская,

вед. науч. сотр. научно-исследовательского отдела
искусства народов Дальнего Востока, Юго-Восточной
Азии и Океании, кандидат искусствоведения, ГМИНВ



Проблема окимоно как миниатюрной японской пластики периода Мэйдзи (1868–1912) до сих пор остается в тени научных исследований отечественных и зарубежных специалистов. Лишь немногие ученые затрагивали ее в мэйдзийском разделе своих монографий, рассматривая окимоно как часть трехсотлетней истории нэцкэ, как ее последнюю, завершающую страницу [1, 2]. Существующие в единичном числе каталоги частных коллекций окимоно, например Тэрэспани [3] или Отто и Руфи Шнейдманн [4], также содержат крайне скудную информацию.

Однако изучение зарождения и развития основных стилей окимоно очень важно для понимания современного японского искусства, для оценки роли традиции в формировании новых видов и жанров.

В средневековой Японии не было станковой светской скульптуры. На рубеже XIX–XX вв., который стал переходным периодом в истории японского искусства, именно окимоно из слоновой кости послужило своеобразным мостиком от средневековой пластики к современности. Этот присущий только Японии особый жанр искусства стал предтечей современной скульптуры.

Окимоно (буквально «вещь, которую ставят») является общим наименованием всей скульптуры малых размеров. Она использовалась для оформления традиционного японского интерьера: служила украшением ниши токонома или же расположенной рядом с ней полки, а также предназначалась для домашних алтарных композиций. Реже малая пластика, чаще всего на буддийские сюжеты, использовалась для кабинета городского ученого. В этом случае статуэтки поме-

щали на маленький комодик с выдвижными ящиками. В конце XIX — начале XX вв. японские окимоно становятся частью европейского дома, где они играли роль украшений письменного стола, каминных полок и столиков в гостиницах и витринках в кабинетах. Статуэтки могли быть сделаны из любого материала: в XVIII–XIX вв. преобладали деревянные образцы.

В период Мэйдзи на первый план выдвигаются изделия из слоновой кости. Преимущественное использование этого материала объяснялось прежде всего невероятным спросом на окимоно подобного типа на европейском рынке.

В конце XIX в. правительство, заинтересованное в расширении экспорта, проводило политику поощрения развития ремесел, выделяя мастерам средства на закупку дорогостоящих материалов, в частности слоновых бивней, необходимых для изготовления окимоно. Скульптуры размером от 12 до 40 см вырезались из кости высокого качества типа токата, взятой из середины клыка и отличающейся тонкой текстурой. Ее ввозили через Китай из Индии, Аннама (совр. Вьетнам) и Сиама (совр. Таиланд). Немного африканской кости поступало от арабских и китайских купцов. В старые времена слоновую кость использовали довольно ограниченно: преимущественно для изготовления функциональных предметов — плектров для сямисэна, гребней, украшений для причесок. Лишь в период Эдо (1603–1868) слоновая кость стала поступать в Японию в виде бивней. Круг изделий из нее расширился, включив миниатюрные брелки для крепления предметов на поясе — нэцкэ [5, с. 29].



Азиатская кость в натуральном виде непроницаемо белая и более мягкая, чем африканская, а последняя — желтоватая и как будто полупрозрачная, с просвечивающей поверхностью. Отличительным знаком слоновой кости является наличие своеобразного рисунка в виде перекрестий на ее полированной поверхности, немного напоминающей кольца на срезе дерева. Этот линейный узор, образованный микроскопическими нервными каналами в денте, называют линиями Шрегера [6, с. 29]. В конце XIX в. японские мастера научились делать имитацию кости и использовали для этого нитрат целлюлозы или казеин. Новый материал получил название «айворин», «индейская кость» или «подлинная французская кость» [6, с. 29]. Появилась необходимость определения подлинности материала, для этого предмет рассматривается в ультрафиолетовых лучах. Натуральная кость в них светится ярко-голубым, имитация — тусклым бледно-голубым цветом.

Другой, не менее важной причиной увеличения доли окимоно в продукции из слоновой кости стал богатейший художественный опыт, накопленный резчиками нэцкэ — мастерами миниатюрной пластики в период Эдо. В результате окимоно приобретает значение современной японской скульптуры, опирающейся на хорошо разработанные приемы и богатую сюжетную основу предшествующего времени. Тем самым окимоно, по существу, становятся у истоков нового вида искусства — станковой скульптуры.

В конце 1860-х гг. этому способствовали реформы Мэйдзи, ориентированные на скорейшую модернизацию страны после почти трехсотлетней изоляции, что коснулось всех сфер жизни: политики, экономики, культуры, быта. Был снят запрет на изучение западной культуры, существовавший в эпоху Эдо, всячески поощрялось освоение достижений Запада в науке и искусстве. Японцы получили возможность ездить в европейские страны и непосредственно знакомиться с памятниками мировой культуры.

Переломным моментом в сложении новой японской скульптуры стало открытие в 1876 г. Школы искусств Бидзюцу Гакко при технологическом колледже Кобу Дайгаку с его прозападной ориентацией. В ней преподавали европейские профессора, в том

числе Винченцо Пагуса (1841–1928), приверженец неоклассицизма, оставивший заметный след в мире японского искусства нового времени [7, с. 124]. Он обучал японцев современной технике моделирования из глины, бронзовому литью, работе с мрамором. Нововведением для японских скульпторов явилась и сама система преподавания. Если раньше она предполагала непосредственную передачу знаний по конкретному предмету от учителя к ученику, то теперь применялись современные методы образования. Помимо технологии студенты изучали рисунок, западную скульптуру, резьбу по дереву древней Нары и другие предметы [2, с. 173].

Происходящие в японском художественном мире перемены сыграли важную роль в жизни и творчестве резчиков окимоно. Новые веяния проявились не только в знакомстве с западной культурой. Изменилось отношение общества к их деятельности. Из малозаметных ремесленников они превратились в скульпторов, занявших наряду с живописцами достойное место в области высокого искусства, что было совершенно невозможно в период средневековья [1, с. 193]. Резчики окимоно постепенно приобрели статус скульпторов национального направления аналогично представителям живописи нихонга.

Окимоно, считающиеся теперь произведениями искусства, заняли достойное место на художественных выставках. Так, на первой Выставке поощрения отечественной промышленности (Найкоку Кангё Хакуранкай), состоявшейся в 1877 г., раздел искусства был почти полностью представлен резьбой по кости, а в 1881 г. окимоно из слоновой кости составило половину из выставленных образцов [2, с. 172].

Важным фактором признания окимоно как полноценного произведения искусства был международный успех. На Венской выставке 1873 г. произведения японской пластики (как нэцкэ, так и окимоно) получили высокую оценку европейцев.

История окимоно из слоновой кости достаточно кратка по времени — она ограничена периодом Мэйдзи — начало Тайсё (1870–1920). Но в развитии их художественного стиля можно выявить две тенденции: одна, более консервативная, использовала художественные приемы, характерные

для нэцкэ, и преобладала в первой половине периода Мэйдзи; другая — оказалась тесно связанной с новыми художественными исканиями и заявила о себе на рубеже XIX и XX вв.

Интересно, что в 1860-е гг. малая пластика продолжала развиваться в русле национальных традиций, несмотря на повальное увлечение Западом. Она стояла как бы особняком от главной линии развития японского искусства этого времени, что объяснялось не только художественными вкусами и предпочтениями западных покупателей, но и тем, что над созданием окимоно трудились мастера старой школы — храмовые скульпторы и резчики нэцкэ, для которых в силу исторических обстоятельств обращение к окимоно нередко было вынужденной мерой.

Модернизация быта, насильственное введение европейского костюма, предназначенного теперь для официальной службы, почти полностью вытеснили из жизни японцев национальную одежду, в первую очередь мужской костюм. Он остался только в форме домашнего кимоно, чаще всего юката (хлопчатобумажное кимоно), которое использовалось теперь дома и на источниках. Соответственно отпала необходимость в нэцкэ, заказы на которые резко сократились. Оставшиеся не у дел мастера переключались на изготовление окимоно.

Аналогичная ситуация сложилась и в храмовой скульптуре, так как политика мэйдзийского правительства по отношению к религии резко изменилась. Указом от 1875 г. было объявлено об уничтожении имевшего ранее место синкретизма буддизма и синтоизма, а буддизм перестал быть государственной религией [8, с. 193]. Было упразднено много буддийских храмов. Мастера традиционной скульптуры лишились покровительства монастырей и крупных феодалов. Соответственно резко сократилась потребность в буддийских статуях, как храмовых, так и небольшого размера для домашних алтарей.

Обратившись к другому жанру, буддийские мастера принесли бесценный опыт создания скульптурных произведений, накопленный ими в предыдущие столетия. С их приходом в резьбу по кости появляются образы буддийских божеств, которых ранее не было в нэцкэ или существовали их единичные изображения. Так, большое распространение получили статуи Каннон



Божество милосердия Каннон. Япония, 1870–1880-е гг. Слоновая кость, резьба, гравировка. Собрание ГМИНВ



Ракумин Дзитокусай (1804–1877). Птицелов. Япония, вторая половина XIX в. Слоновая кость, резьба, тонировка, гравировка. Собрание ГМИНВ

(или Кандзэон-босацу, санскрит. Авалокитешвара), божества безграничного милосердия. В народном сознании Каннон воспринималась как спасительница людей от всевозможных бедствий, подательница детей, покровительница женской половины дома, а также как патронесса представителей профессий, связанных с опасностью.

Образцом окимоно, созданным в традициях буддийской пластики, может служить работа неизвестного мастера, изобразившего Каннон в облике прекрасной женщины с веткой ивы в правой руке. Ее левая рука в соответствии с канонической иконографией опущена, а два пальца вытянуты вниз. В тиаре божества находится фигурка ее духовного отца будды Амиды (санскрит. Амидабха). Каннон стоит на высоком двухъярусном пьедестале, верхняя часть которого выполнена в виде чашечки цветка лотоса с крупными круглящимися лепестками. Орнаментация нижней части включает декоративный пояс со вставками узора каракуса («китайская трава») и перевернутый лотос. Безмятежно спокойные черты лица воплощают небесную благодать и успокоение.

Общий монументальный характер статуи передан торжественностью строгой фронтальной фигуры, целостностью объема, спокойной завершенностью форм. Белизна благородной, почти не тонированной слоновой кости подчеркивает чистоту образа. Строгость канонической позы смягчена превосходно моделированным объемом фигуры, каскадом рельефных волнообразных складок, причудливой вязью резных многоярусных ожерелий.

К сожалению, в дальнейшем это направление не получило должного развития. Буддийская скульптура в ее традиционном понимании все меньше привлекала японцев и не находила спроса у европейцев.

На первом этапе становления новой японской скульптуры гораздо большее значение имели традиции, сложившиеся в искусстве нэцкэ. Его мастера принесли в окимоно свои любимые сюжеты, разработанную иконографию, испытанные художественные приемы. К этому времени практически сошли на нет региональные различия и уменьшилось число местных центров резьбы нэцкэ. Привлеченные широким полем деятельности, в Токио съезжались мастера

из разных провинциальных городов. Именно здесь, в столице, сосредоточилась основная масса мастеров — более 500 нэцукэси — и находился главный поставщик изделий в Европу, в частности в Париж, — компания «Кирю Косё кайся» [3, с. 15].

Преобладающим стало реалистическое направление, опирающееся на опыт эдосской школы резьбы, что было характерно практически для всех мастеров. Именно в недрах этой школы в середине XIX в. впервые появились окимоно как своеобразное ответвление от основного потока миниатюрной пластики — нэцкэ. Это были фигурки по размеру чуть больше нэцкэ, но имеющие декоративное назначение, в связи с чем у них отсутствовали химотоси (отверстия для шнура). Бытовой жанр выступил на первый план — изображались популярные сценки из жизни горожан, эпизоды трудовой деятельности ремесленников.

Наглядным примером может служить творчество Ракумина Дзитокусая (настоящее имя Хода Кинбэй, 1804–1877, род. в провинции Хитати — совр. префектура Ибараки), крупнейшего эдосского мастера, получившего почетный титул хогэн (буквально «око закона») за резьбу по кости. Его произведения демонстрируют стремление запечатлеть в реалистических формах повседневные занятия эдосцев, отражают чувство юмора мастера и особую теплоту. Он один из первых обратился к занимательным сюжетам, настолько понравившимся европейцам, что большая часть его окимоно поставлялась на экспорт.

В музее хранится небольшое окимоно этого автора, изображающее птицелова, держащего птичье яйцо и чашку в руках. Встревоженная птичка сидит на клетке и наблюдает за действиями человека. Из корзины рядом выползает черепаха. Скульптура вырезана из одного куска слоновой кости и отличается целостностью композиции, присущей нэцкэ компактностью, которую не нарушают тонко подмеченные и реалистически исполненные детали.

Мастерам 1860–1870-х гг., тесными узами связанным еще с традициями прошлого, был свойствен некоторый консерватизм. Это объяснялось не только привычкой нэцукэси работать по-прежнему, но и социальным заказом: европейцев интересовал тра-



Тосинобу. Драка слепых. Япония, 1870–1880-е гг. Слоновая кость, резьба, тонировка, гравировка, чернение. Собрание ГМИНВ



диционный круг сюжетов и присущая нэцкэ манера исполнения. Из опыта прошлого скульпторы выбирали мотивы, рассчитанные на вкусы европейцев, которых тогда в первую очередь интересовала восточная экзотика — иллюстрации мифов и сказок, религиозные, мифологические персонажи, необычные национальные типажи. Так, на раннем этапе был создан целый ряд окимоно, которые напоминали увеличенные в размерах нэцкэ.

Если обратиться к окимоно с изображением мифологических персонажей Тэнага (Длиннорукий) и Асинага (Длинноногий) работы известного мастера последней трети XIX в. Мицухидэ, то можно увидеть, как преобразуется этот необыкновенно популярный в нэцкэ сюжетный мотив. Странные существа китайского происхождения, жившие согласно преданиям на морском берегу в Северном Китае, обычно выступают в паре. Их образы появляются в сюжетах японского искусства уже в эпоху Хэйан (794–1185). Чаще всего они показаны занятыми ловлей рыбы, во время которой Асинага держит своего спутника на плечах или на спине, а Тэнага длинными руками вытаскивает рыбу из воды.

В окимоно традиционная сценка воспроизводит берег реки или моря. Асинага стоит с крюком, на котором болтается рыба. У него лысая голова с остатками черных волос и курчавая борода. Тэнага сидит на земле возле него, держа в руках сетку для рыб-

ной ловли. Каждая фигура вырезана из одного куска кости и укреплена на общем постаменте. Скульптура отличается некой театральностью поз, жесты утрированы, пропорции в композиционном построении намеренно нарушены. Окимоно слишком вытянуто вверх, плохо смоделировано, а непомерно длинные ноги и руки напоминают скорее сваи деревянного моста. Здесь налицо утрата свойственных нэцкэ компактности и композиционной целостности.

В конце XIX в. в окимоно, как и ранее в нэцкэ, все еще присутствует игровой, развлекательный аспект. Такова, например, работа широко известного в те годы мастера Тосинобу «Драка слепых». Четыре фигуры искусно объединены скульптором в единую группу. Один из дерущихся, ощупывая рукой голову противника, пытается ударить его палкой. В ответ тот замахивается деревянной сандалией гэта. Третий упал и тянет недруга за кимоно. Композиционно окимоно рассчитано на круговой обзор, и с каждого поворота зрителю открываются новые смешные детали: упавшая гэта, задравшийся подол одежды. Сценку отличает реализм исполнения и характерный для японской миниатюрной пластики юмор, который присутствует и в скульптурной композиции Киходо Норикадзу (настоящее имя Китаяма Сэнносукэ) с изображением фантастических существ — бога грома Райдэна и бога ветра Футэна.



Мицухидэ. Мифологические персонажи Тэнага и Асинага. Япония, 1870–1880-е гг. Слоновая кость, резьба, тонировка, гравировка. Собрание ГМИНВ



Киходо Норикадзу. Райдэн, божество грома, и Футэн, божество ветра. Япония, 1870–1880-е гг. Слоновая кость, резьба, тонировка, гравировка, чернение. Собрание ГМИНВ



Райдэн и Футэн издавна входили в число излюбленных персонажей народных верований. Особенно много легенд было создано в японском фольклоре позднего средневековья про Райдэна, властелина природных стихий (синтоистское имя Каминари-сама). В них говорится, что во время бури в приступе неистового гнева от возбуждения он прыгает с дерева на дерево, а застав человека в грозу, он способен убить его, но карает своим гневом чаще всего скверных и порочных людей. Спаситься от неистового божества можно лишь дома, спрятавшись под москитную сетку и воскурив благовония. В японском искусстве он



Асахи Гёкудзан (1843–1923).
Владыка ада Эмма-о. Япония, 1870-е гг.
Дерево, резьба, лак. Собрание ГМИНВ

обычно выступает вместе с Футэном, богом ветра, обитающим высоко над землей в густых облаках. Средневековая иконография представляет их в виде демонов, пучеглазых, с косматыми бровями, рожками на голове и когтями на ногах.

В музейном окимоно грозные персонажи показаны пьяницами. Они сидят на земле и распивают сакэ. Футэн с веером в правой руке, действует одной левой, наливая вино из двойной тыквы. Райдэн с всклокоченными волосами развалился на земле. В правой руке у него рюмка, а левой он опирается на барабан, возле которого на земле валяются палочки. Фигурки изображены гротескно, с большой долей юмора, но

формы разработаны дробно и мелко. Содержание образов раскрывается путем внешних характеристик. Мастер деформирует пропорции, укрупняет мускулы рук и ног, утрирует жесты намеренно удлинённых рук. Тщательно вырезаны детали: когти, завитки волос, щетина на щеках. Развешивающиеся вокруг божеств ленты — это длинные шарфы, которые встречаются в классических буддийских скульптурах. Но здесь их причудливые изгибы создают беспоконный и затейливый ритм. В целом по трактовке персонажей скульптурная группа явно переключается с миниатюрной пластики середины XIX в.

В конце 1880–1890-х гг. ситуация в стране и художественной жизни меняется. Усиливается реакция, получает распространение идея «сохранения национальной сущности», проводятся административные реформы, направленные на уменьшение европейского влияния. В 1885 г. была закрыта школа Бидзюцу гакко при технологическом колледже. Многие европейские профессора, в частности Винченцо Пагуса и другие итальянские скульпторы, вынуждены были покинуть Японию. В открывшейся в 1889 г. Токийской художественной школе было запрещено преподавать иностранцам. К работе отныне привлекались скульпторы национального направления, прославившиеся в работе над окимоно, такие как Асахи Гёкудзан (1843–1923, род. в районе Асакуса г. Токио), Исикава Комэй (1852–1913), Такамура Коун (1852–1934). Это скульпторы, творчество которых было, безусловно, связано с традициями. Но исторические перемены, произошедшие в японском обществе, и охвативший процесс европеизации не оставили их равнодушными. По своему духу это уже другие люди: более современные, испытавшие воздействие западной культуры, пытавшиеся найти художественные решения, отвечающие запросам времени. Они активно включились в художественную жизнь страны, отмеченную появлением первых профессиональных объединений скульпторов европейского толка: Общества искусств периода Мэйдзи (1889), Молодежного общества скульпторов (1897), Общества японской скульптуры (1907). В свою очередь Такамура Коун, Асахи Гёкудзан, Канэда Кэндзи (1847–?) создали и возгла-

вили Ассоциацию токийских скульпторов (1887), которая объединила мастеров-традиционалистов. Наряду с этим они приняли активное участие в деятельности по организации художественных выставок, организованных под эгидой государства и императорского двора: Интэн (1898), Бунтэн (1907), Тэйтэн (1919). Они выставляются и участвуют в жюри.

С 1890-х гг. окимоно все более приобретали качества станковой скульптуры. На художественный почерк многих, в том числе ведущих мастеров стал оказывать влияние европейский подход к созданию скульптуры, в котором необходимым этапом творческого процесса была работа по предварительным наброскам. Важно отметить стремление скульпторов передать не только настроение человека, но и его психологическую характеристику. В Японии получает также распространение традиционный для Европы тип отдельно стоящей круглой скульптуры, ранее практически там неизвестный. В связи с этим открываются новые аспекты развития японской пластики: многообразие ракурсов в постановке фигур, появление скульптурных групп из нескольких отдельных элементов, свободно расположенных на общем основании. В творчестве многих мастеров стало явственно ощутимо влияние творчества французских и немецких скульпторов.

В этом отношении показательно творчество одного из основоположников скульптуры национального направления Асахи Гёкудзана. Интересно сравнить его ранние окимоно 1870-х гг. и более поздние произведения 1890-х гг. Известно, что в начале жизни он был буддийским священником, но в 24 года оставил монастырь и стал резчиком нэцкэ и окимоно. Окимоно «Владыка ада Эмма-О» было создано в начале его карьеры, когда он работал в традициях храмовых мастерских. Эмма-О, владыка ада, божество буддийского пантеона, сидит в канонической позе, поджав ноги и положив сжатую в кулак руку на ногу. На нем халат с широкими рукавами, на голове — высокий головной убор с личиной чудовища и наверху в виде маковки, воспроизводящей священную драгоценность буддизма — сияющую в ночи жемчужину ходзю. Его похожее на страшную маску искаженное яростью лицо обрамляют косматые пряди волос. Мастер не



выходит за рамки традиций буддийской культовой пластики, его произведение следует каноническому образу, отличается высоким мастерством резьбы, искусным использованием природной текстуры дерева. Введение красного лака усиливает выразительность персонажа путем расширения тонального разнообразия, которое в свою очередь придает скульптуре торжественную декоративность.

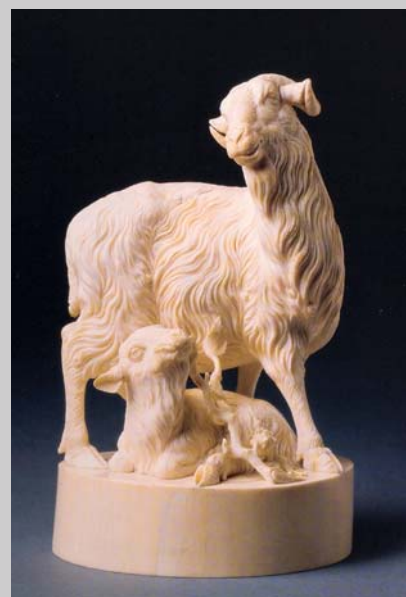
Позднее Гёкудзан приобрел известность в мире японского искусства как блестящий резчик по кости и один из крупнейших мастеров эдосской школы. В период Мэйдзи это уже одна из самых влиятельных фигур в художественной жизни — преподаватель, участник и авторитетный член жюри выставок Тэйтэн, а его опыты в пластике пользовались большим успехом и на родине и за рубежом. Значительные сдвиги в творческом подходе мастера к работе дали о себе знать в 1890-е гг. Под влиянием европейской скульптуры — он был поклонником французского скульптора Гудона (1741–1828) — Гёкудзан создал новый тип окимоно — станковую скульптуру, предназначенную для художественных выставок. Это статуэтки чаще всего исторических деятелей или литературных персонажей. Одиночные, расположенные на пьедестале и имеющие круговой обход, они воспринимаются по-новому — как монументальные статуи. Таков «Конфуцианец», созданный в 1890 г. Он изображен в полный рост. Его поза свободная и непринужденная — он стоит, слегка облокотившись на консоль, в руках веер в виде листа — аксессуар мудрецов и божеств и рукописная книга. Фигура китайского ученого величественна и монументальна. В его лице, отмеченном чертами старости (морщины, борода, нависающие брови), легко читается психологическая характеристика. Мастеру удалось воплотить образ спокойного, умного, пронзительного, уверенного в себе человека с сильным характером. Гёкудзан передает его сосредоточенный умный взгляд из-под тяжелых век, волевой твердо сжатый рот, сияние высокого, хорошо вылепленного лба. Композицию отличает удачное сочетание статичной монументальности крупных форм, созданных глубокой резьбой, и графической разработки поверхности (деликатное ведение гравированного узора).

Другой влиятельной и активной фигурой был Исикава Комэй, член жюри выставок Бунтэн, а также художественного комитета Императорского двора. Выходец из семьи известных скульпторов, он также начинал как резчик скульптур и украшений для храмов и святилищ, но в конце 1880-х гг. обратился к созданию окимоно. На его творчество оказала сильное влияние французская жанровая пластика, в частности произведения Жюль Далу (1838–1902) [9, с. 194] с его стремлением к ясному и энергичному языку реалистической скульптуры. Традиционный стиль эдосской школы в творчестве Комэя органично соединился с романтическим академизмом второй половины XIX в. Строгая классическая уравновешенность форм сочеталась у него с тщательно исполненной, порой скрупулезной резьбой по кости.

Широкую известность получило его окимоно «Коза с детенышем». Сам мотив был заимствован из круга европейских сюжетов. В старой Японии не разводили коз и овец, поэтому их изображения встречались только в традиционной японской игрушке, созданной на тему «Двенадцать циклических животных». Образы носили обобщенный, малодостоверный характер. В Европе, особенно после публикации романа Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери», где главную героиню сопровождает козочка, это животное приобрело популярность с оттенком некоторой сентиментальности. В скульптуре Исикава Комэя коза изображена стоящей вместе с козленком. Овальный пьедестал сообщает фигуре устойчивость и статичность. Окимоно отличается особой монументальностью, что ранее не было свойственно трактовке образов животных. Статичность классической композиции, целостность и компактность объемов сочетаются с тонким моделированием отдельных деталей. Virtuозное владение резьбой по кости позволило мастеру с точностью и предельной достоверностью передать шерсть животного: то длинную, льющуюся потоками, то плотно прилегающую к морде и ногам в виде мелких завитков, то прорастающую еле видимыми шерстинками на копытах. Все элементы окимоно от главных до второстепенных были переданы автором с одинаковым вниманием, тем не менее некоторый натурализм в дета-



Асики Гёкудзан (1843–1923).
Ученый конфуцианец. Япония, 1890-е гг.
Слоновая кость, резьба, гравировка.
Частное собрание



Исикава Комэй (1852–1913).
Коза с козленком. Япония, 1890 г.
Слоновая кость, резьба.
Частное собрание



Хомэй (1875–?). Старик с детьми.
Япония, 1890-е гг. Слоновая кость,
резьба. Частное собрание

лях не нарушает целостности скульптурной композиции, ясности и выразительности образа.

Несомненным было влияние на мэйдзийскую скульптуру немецкого искусства с его натурализмом и идеализмом. Так, в работе скульптора Хомэй (1875–?) «Старик с детьми» явно ощущается бидермайеровская сентиментальность жанровых сцен. Старик крестьянин с повязкой на голове сидит во дворе своего дома на доске, перекинутой через кадушку и самодельную лавочку, и придерживает рукой внука. Другой мальчик сидит рядом с ними. Крестьянин с улыбкой,

освещающей его старое морщинистое лицо, наблюдает за проворной обезьянкой, которая пытается поймать убегающих цыплят. К маленькой проказнице обращены и восторженные взгляды ребятишек. В этой простой жанровой сценке есть теплота и разумная доля национального колорита, что сделала ее привлекательной для европейцев. Традиционное для японского мастера стремление к правдоподобию соединилось здесь с европейским пониманием групповой композиции и моделирования формы.

Для многочисленных учеников и последователей Асахи Гёкудзана, Такамура Коуна, Исикава Комэя их произведения стали эталонами, образцами для подражания. Однако работы нового поколения наиболее талантливых мастеров окимоно не стали всего лишь копиями прославленных наставников. Они сумели по-своему соединить традиционные черты и новации.

В этом плане интересны два окимоно из музейного собрания. Сюжетная основа обоих достаточно традиционна, но художественное решение образа совершенно различное и выдает незаурядность мастера.

Одна из скульптур изображает божество Дайкоку (другое имя — Дайкокутэн, синтоистское имя О-Куни Нуси — божественный хозяин Земли). В период средневековья Дайкоку



Дайкоку, божество счастья и богатства.
Япония, 1890-е гг. Слоновая кость, резьба,
тонировка, гравировка. Собрание ГМИНВ





олицетворял Верховного хранителя домашнего очага. К началу эпохи Муромати (1333–1573) значение и популярность божества существенно выросли: наряду с Бисямонтэном и женским божеством Бэндзайтэн он вошел в триаду богов счастья, а с приходом эпохи Эдо, когда пантеон богов счастья расширился до семи (Ситифукудзин), Дайкоку занял среди них главное место. В скульптуре он изображен в виде веселого энергичного человека, бодро идущего по своим делам. Это вполне мирской образ, воплощенный в небольшой статуэтке, композиционно рассчитанной на круговой обзор. Особое внимание уделено точному описанию всех особенностей изображенного объекта, в частности атрибутов божества. Дайкоку одет в одежду китайского проповедника, на голове — квадратная в сечении мягкая шапочка. Правой рукой он придерживает перекинутую через плечо палку, на которой висит колотушка утидэ. В нэцкэ Дайкоку изображается только с ней, поскольку это был очень важный предмет, имеющий глубокий символический смысл. Согласно преданиям, утидэ открывает земные ископаемые и увеличивает различные блага. В одной из легенд рассказывается, как однажды Дайкоку, встретив маленького, но доброго человека, увеличил ему рост. Однако в данном случае колотушка лишь один из атрибутов божества. С такой же тщательностью вырезаны и узелок, и веер утива, и синтоистский колокольчик, перекинутый через пояс с помощью нэцкэ типа мандзю. К поясу прикреплены также деревянные дощечки с молитвами, на одной из которых выгравированы иероглифы, и надпись выдает «тайну», что герой испытывает вполне земную слабость к сакэ. Небольшую статуэтку можно крутить и рассматривать до бесконечности. От резчика не укрылась ни одна деталь характерного облика божества и необычность его поведения: он похож на беззаботного неунывающего странника, которого часто можно встретить на дорогах страны.

Сам тип круглой скульптуры, композиционное построение, рассчитанное на круговой обзор, соразмерность пропорций и естественность позы свидетельствуют об освоении мастером приемов западноевропейского реализма. Но вместе с тем в окимоно нашли отражение традиции национальной



японской пластики, что проявилось в особом чувстве материала, в применении специфических техник резьбы, требующих виртуозного мастерства. Светлые гладкие участки слоновой кости то чередуются с тонкой гравировкой графических орнаментов, акцентированных чернением, то сопоставляются с фрагментами темной шероховатой поверхности, полученной путем глубокой тонировки, создающей эффект светло-коричневого оттенка кости, что в целом придает скульптуре особую декоративность.

Другая скульптура изображает комусо — монаха и бродячего музыканта, играющего на флейте сякухати. Его лицо скрыто тростниковой шляпой тэнгай («крыша неба») с небольшими вертикальными прорезями для глаз — как будто своеобразное сочетание шлема и маски. Так как комусо были ронинами (самураями, потерявшими хозяина), подобный головной убор позволял им укрыться от врагов утраченного господина. Путешествуя инкогнито, комусо свободно передвигались по стране, переходили от деревни к деревне, от дома к дому, прося милостыню, а иногда по заданию самого сёгуна выполняли функции шпионов. В период Эдо они были приверженцами буддийской секты Фукэ дзэнского толка, сложившейся в XVII в. и запрещенной в начале периода Мэйдзи (подробнее см. в [10]). С существованием секты Фукэ



Бундо. Странствующий монах с флейтой. Япония, 1890-е гг. Слоновая кость, резьба, тонировка, гравировка, металл. Собрание ГМИИВ



связано представление о сакрально-сти музыки, исполняемой на сякухати. Исполнение монахами в храме ритуальных музыкальных пьес было частью их дзэнской практики и психофизических тренировок.

Скульптор с пристальным вниманием запечатлевает экзотический облик монаха, одетого в костюм полунищего, и неукоснительно соблюдает иконографическую схему, где каждая деталь имеет скрытый смысл. Поза комусо, положение рук и флейты строго соответствуют канону исполнения духовной музыки. Virtuозно воспроизведенный головной убор тэнгай символизирует полную отрешенность от суетного мира. Буддийская наплечная накидка кэса с решетчатым узором олицетворяет смирение и душевную чистоту. Дощечка кэнбори на груди монаха — символ Вселенной. На ней выгравирован иероглиф сэй (чистота). Только латные нарукавники, покрывающие предплечья, напоминают о его воинской доблести и необычной миссии. Огромная по размеру флейта, вырезанная из ствола бамбука, как своеобразная палица заменяет ему меч, отданный на хранение в храм. Не забыт и кинжал за поясом, который служил ему защитой. Символическое содержание атрибутов комусо было неизвестно европейцам, но образ странствующего монаха настолько интересен и загадочен, что неизменно привлекал внимание.

В решении художественного образа использован не только уже упомянутый прием контрастного сопоставления светлых и темных фрагментов поверхности, но и сочетание слоновой кости с металлом: наручи комусо выполнены из бронзы, что вносит ноту мужественности, напоминая о его самурайском прошлом. Комбинирование кости с металлом, деревом, лаком было излюбленным художественным приемом скульпторов окимоно в 1890–1910-х гг.

Необходимо отметить, что огромный спрос на окимоно во второй половине периода Мэйдзи создал условия для развития массовой продукции. Наряду с редкостными выставочными образцами и произведениями, имеющими подлинную художественную и культурную ценность, существовало

множество заурядных, порой безвкусных работ, которые заполнили европейский рынок. Тем не менее и среди поставленных на поток окимоно существовало достаточно много изделий, созданных талантливыми, зачастую неизвестными мастерами. Созданные ими образцы отличались высоким уровнем мастерства, но все же они больше тяготели к прикладному искусству и не отвечали требованиям профессиональной скульптуры.

На рубеже XIX–XX вв. японскими резчиками была создана целая галерея национальных типажей — людей разных сословий и профессий, получивших огромную популярность на Западе в связи с распространившейся там модой на дальневосточное искусство. Скульптуры имели реалистический характер с некоторой долей обыденности. Приоритетными оставались национальный колорит, выявление этнографических черт. Большое значение придавалось сложности и уникальности технологических приемов, что должно было удивить и восхитить западного ценителя японского искусства.

Типичный образец — окимоно «Рыбак» мастера Гёкусё. Это массивная, немного громоздкая фигура стоящего мужчины, одетого в короткое хлопчатобумажное кимоно фуданги, с большой конической шляпой на голове. Скульптуру отличает статичность и тяжеловесность объемов, но обращает на себя внимание мастерство ажурной резьбы, воспроизводящей фактуру сети, накинутой на плечо рыбака.

Теме бидзин (красавиц), традиционной для классического японского искусства, отводилось в окимоно важное место. Наиболее часто фигурки женщин встречаются в 1890-е гг. На трактовку женских образов, нашедших пластическое выражение в окимоно, по-прежнему оказывали влияние и классическая живопись, и гравюра укиё-э, но теперь отдавали предпочтение реальным женщинам, запечатленным в конкретной жизненной ситуации. Их изображение часто сопровождается сугубо японскими с точки зрения европейцев деталями: зонтиками, шляпами, различными музыкальными инструментами, куклами и др. Подобные скульптуры не только демонстрировали высокое мастерство резчиков, но и знакомили с японскими обычаями, национальными костюма-

Девушка с куклой итимацу. Япония, 1890–1910-е гг. Слоновая кость, резьба. Собрание ГМИНВ



Гёкусё. Рыбак. Япония, 1890-1910-е гг.
Слоновая кость, резьба. Собрание ГМИНВ

ми, различными аксессуарами. Именно после международных выставок в Париже (1878, 1889, 1900) на Западе входят в моду кимоно и знаменитые взбитые прически эпохи модерн, которые восходят к форме укладки волос «на японский манер».

Таково окимоно «Дама, срезающая хризантемы», запечатлевшее один из моментов в процессе создания икэ-баны. Женщина держит в руках цветы и ножницы. С большой долей реализма переданы грация и изящество молодой красавицы. Мягкий, теплый блеск слоновой кости оттенен гравировкой и скульптурными деталями. Реалистически трактованный образ женщины не свободен, однако, от налета салонной красоты.

На рубеже XIX–XX вв. скульптура национального направления достигла пика своего развития, но уже в период Тайсё (1912–1926) производство окимоно резко пошло на спад. Важную роль в его судьбе сыграло изменение конъюнктуры западного рынка. Спрос на японское экспортное искусство значительно уменьшился, а мода на окимоно прошла. Скульптура из сло-

новой кости по своему художественному облику органично вписывалась в интерьер историзма и модерна, но с появлением новых архитектурных стилей надобность в них отпала. Западный вкус теперь тяготеет к лаконичности и строгости арт-дэко.

Тем не менее мастера окимоно сумели передать свой творческий опыт скульпторам европейского толка. Многие из них, в том числе такие известные мастера, как Фудзикава Юдзо (1883–1935), Окадзакэ Сэсэй (1854–1921), Ватанабэ Осао (1883–1935) и др., прошли обучение в Токийской художественной школе. И деятельность наставников, выдающихся мастеров окимоно, оказала влияние на их творчество.

В начале нового, XX в. европейское направление все прочнее занимает в Японии свои позиции. Скульпторы широко работают в бронзе, мраморе. Эпоха романтического академизма заканчивается. Крупнейшие скульпторы этого времени, такие как Огивара Мори (1879–1910) и Фудзикава Юдзо (1883–1935), будучи приверженцами Огюста Родена (1840–1917), уверенно работают в новом импрессионистическом стиле. У них уже нет необходимости в художественном опыте прошлого. Окимоно из слоновой кости выполнило свою историческую миссию.

Библиографический список

1. Успенский М. В. Нэцкэ. — Л., 1986.
2. Ueda Reikichi. The netsuke handbook. — Rutland (Vt.) ; Tokyo, 1961.
3. Hartmann Achim. Okimono : Masterpieces of Japanese decorative sculpture during the Meiji Period. — Katowitsa (Poland), 2008.
4. Katy B., Davies B. Okimono. Japanese decorative sculptures of the Meiji period. — London, 1996.
5. Okada Yuzuru. Netsuke — the miniature art of Japan. — Tokyo, 1951.
6. Snyder J. B. Asian Ivory. — China, 2007.
7. Гришелева Л. Д., Чегодарь Н. И. Японская культура Нового времени. Эпоха Мэйдзи. — М., 1998.
8. Мещеряков А. Н. Император Мэйдзи и его Япония. — М., 2006.
9. Japanese art and design. Victoria and Albert museum. The Toshiba gallery / ed. Joe Earle. — London, 2000.
10. Друзь В. А. К вопросу о происхождении иконографии монаха с флейтой в японском искусстве // Научные сообщения ГМВ. — М., 1996. Вып. 22.



Женщина, срезающая хризантемы.
Япония, 1880–1890-е гг. Слоновая кость,
резьба, гравировка. Собрание ГМИНВ



Корейские украшения в коллекции Государственного музея искусства народов Востока

И. А. Елисеева,
ст. науч. сотр. сектора искусства
народов Дальнего Востока, ГМИНВ



К

Корейцы, как и другие народы мира, издавна дополняли свою одежду ювелирными украшениями. Ярким свидетельством того, что уже много веков назад корейские мастера-ювелиры достигли значительных высот в своем творчестве, стали великолепные изделия, найденные при раскопках захоронений V–VII вв. правителей одного из ранних государств на территории Корейского полуострова — Силла. Это золотые короны и пояса, серьги и браслеты, кольца, ожерелья из горного хрусталя и нефрита, отличающиеся изысканностью форм, виртуозностью тонкой работы. Традиции искусства их создателей питали творчество корейских ювелиров последующих эпох, что помогло сохранить в условиях постоянного давления авторитета соседней китайской культуры, воспринимавшейся корейской правящей элитой в качестве образца для подражания, неповторимое своеобразие национального стиля украшений, хотя, безусловно, в каждый исторический период этот стиль обретал специфические черты. В Государственном музее искусства народов Востока хранится коллекция корейских украшений эпохи правления династии Ли (1392–1910), подаренная музею Министерством культуры КНДР в 1957 г.

В указанный исторический период важную часть ансамбля женского костюма составляли украшения для волос. Среди них главное место занимали шпильки, которые держали волосы в причёске и одновременно украшали ее. Существовало множество вариантов женских причёсок. Отдавая предпочтение пышным и объемным формам, женщины активно применяли накладку из волос, называемые

качке. Накладки для причёсок представительниц высших слоев общества выполняли из человеческих волос только отменного качества, длинных и блестящих. Создание такой накладки требовало немало времени, средств, усилий.

Со временем причёски становятся все более изощренными, подчас громоздкими. Ван (король) Ёнджо (1724–1776), не желая мириться с расточительностью корейской знати, в частности с ее тратами на экстравагантные причёски дам, специальным указом запретил использование качхе.

Одного запрета оказалось, однако, недостаточно. Указ был повторен, но, очевидно, и тогда не имел силы, поскольку аналогичное постановление вышло также в правление следующего вана Чонджо (1777–1800). Волосы рекомендовалось укладывать на затылке, а в торжественных ситуациях вершину головы следовало украшать шапочкой чоктури, которая могла декорироваться согласно социальному статусу женщины. Но только в XIX в. причёска чоккчин-мори с узлом волос, укрепленным стержневидной шпилькой пинё (чам) в нижней части затылка, постепенно начинает завоевывать ведущие позиции.

Шпилька в женских волосах имела не только функциональное, декоративное, но и символическое значение, которое раскрывается в обряде, отмечавшем вступление девушки в пору зрелости, — *кере*. Во время обряда совершеннолетия у мужчин (квалле) юношеская причёска посвящаемого менялась на взрослую, и на голову надевалась шляпа. У женщин — тщательно уложенные волосы (с середины XIX в., как правило, в узел на затылке)



закалывались шпилькой. Кере предполагалось проводить после того, как девушке исполнится пятнадцать лет. Однако традиционно в Корее этот обряд связывали со свадебной церемонией. Шпилька в причёске стала ассоциироваться с замужним положением женщины. Молодые девушки носили косу, спускавшуюся на спину. Жених нередко дарил шпильки на свадьбу невесте. Вдовы иногда помещали свои шпильки в погребение мужа в знак верности его памяти.

Пинё с массивным округлым стержнем и небольшой компактной головкой — одна из основных разновидностей корейских шпилек XIX — нач. XX вв. По мере вытеснения из обращения качке, игравших поначалу доминирующую роль в головном украшении женщины, и распространения причёски ччокчин-мори декоративные функции накладок переносятся на пинё. Последние становятся все более многообразными по своим художественным и техническим решениям.

Материалы, из которых были изготовлены шпильки, их размеры, декоративные мотивы намеренно определяли социальный статус женщины, соответствовали сезону, ситуации. В эпоху династии Ли золото в ювелирном деле применялось ограниченно. Даже представительницы семьи вана больше использовали не золотые, а позолоченные украшения. Причем зачастую золотились лишь концы шпильки, которые оставались видимыми после укрепления ее в волосах.

Когда в 1422 г. Корее удалось добиться разрешения не выплачивать дань Китаю золотом и серебром, добыча в стране драгоценных металлов была запрещена. Официально разрешили добычу золота лишь в начале XVIII в., до тех пор она велась нелегально и в очень незначительных масштабах. Первые золотые прииски открылись в Часане (пров. Южная Пхёнандо), на острове Канхвадо. Впоследствии их число увеличилось. Известностью пользовался рудник в уезде Сончхон (пров. Южная Пхёнандо). Но добычу золота вели с помощью примитивной техники.

Несколько лучше обстояло дело с серебром. В середине XVII в., помимо открытия в нескольких уездах государственных серебряных рудников, разрешили частную разработку месторождений серебра под контролем

властей. В конце XVII в. серебряные разработки существовали в 68 уездах.

Однако власти Кореи, считавшие, что добыча золота и серебра отвлекает народ от главного занятия — земледелия и способствует «падению нравов», тормозили развитие горного дела. В 1798 г. вышел указ, не разрешавший устройства новых серебряных рудников, а в 1799 г. запрещена добыча золота. Многие старые рудники быстро пришли в упадок, и в конце XVIII в. на официальном учете осталось всего три действующих серебряных рудника.

Тем не менее закрытие зарегистрированных властями рудников подхлестнуло нелегальную разработку золота и серебра, получившую всеобщее распространение. Корейские золото и серебро заняли определенное место в контрабандной торговле с Китаем. Неблагоприятная государственная политика в отношении добычи благородных металлов сопровождалась жесткими ограничениями в их применении.

Введение в государстве Чосон¹ неоконфуцианства в качестве господствующей идеологии способствовало распространению как в жизненно-практической, так и в художественной сферах идеалов строгости и почти аскетической простоты. В согласии с такими установками корейские правители неоднократно выпускали указы, запрещающие всем, за исключением знати, использовать драгоценные металлы и камни. Порой это касалось всех сословий.

И все же дамы из привилегированного слоя общества преимущественно носили шпильки из серебра, а также из нефрита, коралла. Простые же женщины скрепляли свои причёски шпильками из медных сплавов, дерева, кости. В коллекции Государственного музея искусства народов Востока преобладают серебряные пинё. Навершие некоторых из них украшены эмалью.

Пришедшая из Китая сложная и дорогостоящая техника декорирования металлических изделий разноцветными эмалью не получила в Чосон значительного развития, по-видимому, во многом уже в силу негативного отношения корейской правящей элиты к

предметам роскоши и утверждавшихся в обществе эстетических стандартов. Перегородчатая и выемчатая эмаль нашла применение главным образом в конце периода династии Ли при изготовлении женских украшений.

Перегородки с эмалевым заполнением в корейских шпильках достаточно массивны. Рисунок каждого декоративного элемента упрощен. Основной эффект создается не за счет ювелирной тонкости выполнения миниатюрных деталей, а благодаря динамизму, живописной полихромии композиции в целом с ее цветовыми контрастами эмалей, темными пятнами сквозных проемов формы, яркими «глазками» кораллов, янтарей, сердоликов, укрепленных при помощи лапок-держателей.

Навершием серебряной пинё могла стать идеально отшлифованная веточка коралла, считавшегося символом долголетия, высокого социального статуса и богатства. Подобные шпильки, а также целиком выполненные из коралла пинё носили преимущественно в холодное время года.

Нефритовым украшениям в основном отдавали предпочтение в весенне-летний период, так как полагали, что камень способствует удалению жара от тела. Нефрит считали драгоценным материалом наравне с золотом и серебром. В 1426 г. было открыто месторождение нефрита в Намяне провинции Кёнгидо. Он был признан лучшим корейским нефритом, и его отбирали специально для изделий королевского двора. Особенно ценили нефрит белый и голубоватых оттенков.

Разработки местных месторождений нефрита строго контролировались государством. Попадал в Корею и нефрит, который добывали в Китае на склонах гор Куньлунь.

В качестве повседневных использовали шпильки незамысловатых монолитных форм: с навершием, повторяющим круглую шляпку гриба или воспроизводящим сочленения ствола бамбука. Однако некоторые нефритовые шпильки привлекают внимание изящной сквозной резьбой своего навершия (рис. 1). В музейной коллекции представлена пинё с ажурной головкой, образованной переплетением гибких побегов лотоса, среди которых видна фигурка белой цапли. Данный сюжетный мотив в традиционном сознании устойчиво ассоции-

¹ Чосон — название корейского государства с 1393 г., после прихода к власти династии Ли, по 1897 г., когда Корея стала именоваться империей Тэхан (до 1910 г.).



Рис. 1. Навершия шпилек понджам, чхоронджам, хододжам (сверху вниз). XIX — нач. XX вв. Нефрит, резьба



Рис. 3. Шпилька ёнджам в традиционном головном убранстве невесты

ровался с летним сезоном. Форма же навершия, напоминавшего сплетенную из травы корзинку, определила название подобного типа женских шпилек — чхоронджам (чхорон — «корзина из травы»).

Названия пинё обычно связаны с формой или декором навершия (рис. 2). Шпильки с эллипсоидной, подобной грецкому ореху головкой именуют хододжам (ходо/ходу — «грецкий орех»), с навершием в виде плода граната, символизировавшего многочисленное потомство, — соннюджам (сонню — «плод граната»), с головой дракона — ёнджам, с листьями бамбука — чукчам.

Шпильки с драконом, образ которого ассоциировался с верховной властью государя, изначально использовались супругой вана или женой наследника престола. Особенно часто ёнджам появлялась в их волосах в десятый месяц по лунному календарю. Знатные дамы, не принадлежавшие к королевскому дому, скрепляли прическу такой шпилькой только во время свадебной церемонии. С конца периода династии Ли простолюдинкам также было разрешено украшать ею свадебную прическу. Ёнджам, как правило, довольно длинные. Вокруг выступавших из прически концов шпилек оборачивались и спускались вперед на плечи концы шелковой ленты тырим-тэнги, составлявшей часть традиционного головного убранства невесты (рис. 3).

Одним из распространенных в украшениях представительниц двора был мотив феникса. Шпильки с фениксом — понджам входили в набор драгоценностей, надевавшихся супругой государя или женой наследника при полном парадном облачении. Феникс считался первым среди птиц. Верили, что он прилетает только в те государства, где царят мир и благоденствие под властью мудрого правителя. В XIX — нач. XX вв. женщины разных сословий начали использовать понджам наряду с ёнджам во время свадебных церемоний, а состоятельные дамы могли украсить свои волосы шпилькой с фениксом и в менее торжественных ситуациях.

Широкой популярностью пользовались мэджукчам — пинё с цветами сливы и листьями бамбука. Ведь эти растения олицетворяли чистоту, стойкость, преданность — те качества, которые в чосонском обществе, базировавшемся на догмах строгой конфуцианской морали, неразрывно связывались с образом идеальной женщины — добродетельной и скромной супруги.

Для торжественных событий предназначались пинё длиной 35–40 см, а порой и 50 см, поскольку парадные прически знатных дам отличались пышностью вплоть до конца периода династии Ли. П. Ю. Шмидт, посетивший Корею в 1900 г., отмечал, что «придворные дамы устраивают себе совершенно невероятные прически, вплетая в волосы целые деревянные обода и украшая голову чуть ли не аршинными металлическими булавками»².

В повседневной жизни волосы закалывали шпильками длиной 11–15 см. Часто, прежде всего в среде простолюдинок, это были пинё скромного вида с маленькой четырехгранной головкой, называемые минджам (мин от минджун — «народные массы»). В ряду таких шпилек из музейной коллекции выделяется минджам из эбонита, заменившего традиционный, более дорогостоящий, черный рог буйвола (рис. 4). Короткие пинё из черного рога, а также из дерева корейянки надевали во время траура — национального по случаю ухода из жизни



Рис. 2. Шпильки пинё. XIX — нач. XX вв. Мэджукчам (крайняя слева), соннюджам (вторая слева), хододжам (вторая справа), чукчам (крайняя справа). Серебро, эмаль, коралл

² Шмидт П. Ю. Страна утреннего спокойствия. Корея и ее обитатели. — СПб., 1903. С. 28–29.



королевской особы или после смерти родителей. Порой такие шпильки носили вдовы.

Для дополнительного укрепления и декорирования узла волос на затылке служили маленькие шпильки твиккоджи (рис. 5). Некоторые из них одновременно применяли и для других целей. Их острые концы при необходимости могли использоваться для иглотерапии, а квиигэ твиккоджи, с головкой в виде миниатюрной ложечки, иногда выполняла функцию ухочистки.

Важной частью ансамбля женского костюма было украшение норигэ, прикреплявшееся к завязкам, поясу наплечной одежды либо к поясу юбки (рис. 6). Оно состоит из одной или нескольких подвесок, выполненных из серебра, нефрита, янтаря, коралла, агата, жемчуга, малахита, расшитого шелка и присоединенных к красочным шелковым шнурам с причудливыми декоративными узлами. Завершается украшение нарядными шелковыми кистями.

Зрительно подразделяясь на две части — короткую верхнюю, включающую застежку и шнуры с подвесками, и длинную нижнюю, образованную кистями, норигэ подчеркивает красоту пропорций и линий национального женского костюма, также состоящего из короткой верхней части (кофта чогори) и удлиненной нижней (юбка чхима).

Китайский ученый и дипломат Сюй Цзин, составивший в первой половине XII в. «Описание Корё, с иллюстрациями» («Корё тогён»), упоминает подвески (золотые колокольчики), которыми украшали свои одежды корейские знатные дамы эпохи Корё (918–1392). Однако широкое распространение норигэ получают уже позднее, в государстве Чосон, когда подвески становятся чрезвычайно разнообразными по своим формам, материалам, техникам. Истоки же этого типа украшений можно усмотреть в ювелирных изделиях Кореи периода Трех государств (I в. до н. э. — VII в.) — в золотых поясах с набором подвесок.

Первоначально дамы из привилегированного слоя общества надевали норигэ с парадным костюмом. Затем они стали носить подвески более скромного вида в повседневной жизни. Позднее украшение дополнило одежду и простолюдинок, использовавших его в сезонные праздники или



Рис. 4. Шпильки минджом из эбонита (вверху) и жадеита (внизу). Нач. XX в.

по случаю какого-нибудь торжественного события — свадьбы или традиционно пышно отмечавшегося шестидесятилетнего юбилея *хвеван*³.

Обычно норигэ включало одну (танджак норигэ), три (самджак норигэ) или пять (оджак норигэ) подвесок. Изредка число подвесок могло быть большим. При дворе порядок ношения украшений был строго регламентирован. По свидетельству дворцовых служащих-женщин, надевать норигэ при дворе позволялось лишь главной супруге, второстепенным женам, наложницам вана, его дочерям, женам членов королевской семьи и чиновников высших рангов. На самые торжественные церемонии полагалось надевать тэ самджак норигэ, состоящее из трех крупных подвесок, как правило, это были ветка коралла, пара нефритовых бабочек, декорированных жемчугом, и глыбообразная подвеска из янтаря. На менее значительные церемонии использовали норигэ среднего размера, а с повседневным костюмом — украшение с маленькими подвесками. Существовали и указания касательно того, подвески из каких материалов лучше носить с одеждой того или иного цвета. Например, к белой или красно-фиолетовой кофте считали подходящим малахит, к светло-зеленой — янтарь.

Норигэ не только украшало костюм, определяло социальное положение женщины, но и содержало благопожелания для своей владелицы. Так,



Рис. 5. Шпильки твиккоджи. Кон. XIX — нач. XX вв. Серебро, эмаль

³ Значимость шестидесятилетнего юбилея обуславливалась принятой в старой Кореи системой летоисчисления по шестидесятилетним циклам, которая была общей для всех стран Дальнего Востока.



Рис. 6. Украшение самджак нори́гэ. XIX в. Нефрит, резьба. В его составе (слева направо): коробочка для благовоний, подвеска панъадари, кинжал чандо



Рис. 7. Украшение оджак нори́гэ. XIX в. Серебро, коралл, гравировка, чеканка, штамповка. В его составе (слева направо): футляр для игл, кинжал чандо, подвеска панъадари, две подвески в форме сосуда тхухо



подвески в форме стручков перца, баклажанов сушили многочисленных сыновей, в виде персика, тыквы-горлянки являлись пожеланием долголетия. Цикада символизировала вечную юность и возрождение, а подвески в виде когтя тигра или маленьких треугольных матерчатых подушечек служили оберегами.

Довольно часто в состав нори́гэ включали подвески, повторяющие форму сосуда тхухо, использовавшегося в старинной игре с метанием стрел в сосуд (рис. 7). Такие подвески ассоциировались с удачей, которая должна сопутствовать игроку. Кроме того, они символически отводили от хозяйки украшения всевозможные беды, подобно тому, как человек, направляя стрелу в сосуд, отбрасывал ее от себя.

Необычной формой привлекает внимание подвеска панъадари с двумя палочками-ухоочистками. Она похожа на схематично переданную фигурку человека, название же ее напоминает об одном из видов работ, которым занимались в старой Корее многие женщины, — работе на крупорушке (панъа).

Традиционная одежда корейцев лишена карманов, нори́гэ же давало возможность иметь при себе необходимые мелкие вещи, поэтому в его состав помимо декоративных подвесок нередко включали функциональные предметы. Это могли быть уже упомянутые ухоочистки, коробочки для благовоний, медицинских препаратов, футляры для игл, применявшихся при шитье или иглотерапии.

В качестве нори́гэ широко использовались маленькие кинжалы чандо. Предположительно, обычай носить миниатюрный кинжал как украшение костюма существовал в Корее на поздних этапах эпохи Корё. Возникновение его многие корейские исследователи связывают с монгольским влиянием, шедшим из двора юаньского Китая (1279–1368). Во времена династии Ли чандо имели и мужчины, и женщины. Общая длина такого кинжалычика варьировалась от 9 до 15 см.

Несмотря на малые размеры, чандо были не только декоративными, но могли послужить для самообороны и защиты женской чести. Они воспринимались как символ женской чистоты и верности, считались оберегами. Часто родители дарили чандо дочери накануне свадьбы.



Среди корейских украшений, хранящихся в Государственном музее искусства народов Востока, немало колец для пальцев рук (рис. 8). Материалы раскопок свидетельствуют о том, что этот вид украшений был распространен в Корее уже много веков назад. Во времена династии Ли дамы из высших слоев общества надевали позолоченные, серебряные кольца. Весной и летом они отдавали предпочтение кольцам из янтаря, нефрита, жадеита, сердолика, агата. Простолюдники носили никелевые, медные кольца.

Два одинаковых кольца, составлявших пару, назывались каракчи. Их носили замужние женщины, незамужние надевали одно кольцо — панджи. Некоторые, очень массивные, кольца использовали только в торжественной обстановке. Их иногда подвешивали как украшение к завязкам кофты.

Многие серебряные кольца украшали гравировкой, эмалями. Количество эмали в декоре кольца зависело от возраста женщины. У пожилых женщин кольца были без декора. Самый излюбленный мотив в украшении колец XIX — нач. XX вв. — изображение летучей мыши.

Корейское слово пхёнбок, обозначающее летучую мышь, включает иероглиф, созвучный иероглифу пок (счастье), поэтому изображение летучих мышей всегда воспринимали как пожелание счастья. Из пяти благ, ассоциировавшихся в народном сознании с понятием счастья, — богатство, знатность, здоровье, долголетие, многочисленное потомство, образ летучей мыши, отличающейся плодовитостью, связывался прежде всего с благом иметь многочисленных сыновей.

Своего рода украшением служили пуговицы и застёжки танчху (рис. 9). В музейной коллекции они занимают значительное место. В традиционном корейском костюме сфера их применения была в течение длительного времени крайне ограничена. Их роль выполняли завязки, пояса. Это обстоятельство способствовало усилению декоративной функции танчху. Редкие случаи использования застёжек связаны с парадными формами одежды.

Распространение пуговицы и застёжки получают в Корее лишь в конце XIX — начале XX вв. В женском костюме застёжки в основном украшали кофту магоджа или парадное одеяние



Рис. 8. Кольца. XIX — нач. XX вв.
Сердолик, серебро, эмаль, гравировка

вонсам. Для этих видов одежды наиболее широко применяли серебряные с эмалью танчху в форме бабочки. Поскольку в каждом случае пришивали, как правило, две застёжки, бабочки оказывались объединенными в пару, выступая вполне уместным в женском наряде благопожеланием счастливого супружества. Популярностью пользовались и танчху в форме хризантемы. Цветок осени, входивший в «четверку благородных» растений, хризантема ассоциировалась с понятиями чести, достоинства, была известна и как один из символов долголетия.

Украшения являлись важной частью семейного достояния. К ним относились бережно, передавая по наследству из поколения в поколение. В российских музеях коллекция Государственного музея искусства народов Востока наиболее полно представляет этот вид художественного творчества Кореи, в котором нашли отражение многие стороны традиционной обрядово-бытовой культуры.

Рис. 9. Застёжки. XIX — нач. XX вв.
Серебро, эмаль



Художественный металл Камбоджи

Г. М. Сорокина,
ст. науч. сотр. сектора Юго-Восточной Азии,
кандидат искусствоведения, ГМИНВ

Художественная обработка металла является одним из наиболее древних и самобытных искусств в Камбодже. На протяжении многих веков местные жители — кхмеры — создавали прекрасную скульптуру, богато орнаментированные церемониальные сосуды, разнообразные ритуальные предметы, бытовую утварь и оружие.

Металлургическое производство в Индокитае получило широкое распространение в середине II тыс. до н. э. Два важнейших в регионе центра металлургии были выявлены на территории Таиланда — это долина Хяувон Прачан в Центральном Таиланде и плато Хорат в Северо-Восточном Таиланде, где находятся медные месторождения и залежи олова. Выплавленные здесь слитки металла использовались для обмена и торговли с жителями других районов, в которых местные кузнецы делали необходимые предметы из этих заготовок, применяя для литья керамические или каменные одинарные и двойные формы. В Камбодже, на территории которой отсутствуют богатые месторождения меди, крупных центров металлургии пока не обнаружено, но найденные в древнейших поселениях, таких как Самронг Сен (пров. Кампонг Чнанг) и Млу Прей (пров. Кампонг Тхом), медные и бронзовые наконечники стрел и копий, браслеты, топоры с втулками, рыбные крючки, зубила, колокольчики с узорами из спиралевидных завитков, а также формы для литья свидетельствуют о процветавшей культуре металлообработки.

Большое влияние на историко-культурное развитие Юго-Восточной Азии оказала донгшонская цивилизация позднего бронзового века, расцвет которой приходится на 500-е гг.

до н. э. — I в. н. э. Получившая свое название по месту археологических раскопок могильника в местечке Донгшон в Северном Вьетнаме, она известна богатейшим погребальным инвентарем, включающим большое количество изделий из бронзы: наконечники копий и стрел, мечи, кинжалы с рукоятками в виде фигур людей, топоры, мотыги, богато орнаментированные сосуды и барабаны. Камбоджа также была включена в сферу влияния донгшонской культуры, что подтверждают находки на ее территории металлических предметов донгшонского типа — кинжалов, барабанов, сосудов и колоколов. Большинство найденных в Камбодже бронзовых изделий, очевидно, местного производства, и центрами их изготовления были, по-видимому, поселения на севере и северо-западе страны, в частности в окрестностях г. Баттамбанга (пров. Баттамбанг), где были обнаружены 12 больших бронзовых колоколов (рис. 1).

Появление первых железных предметов зафиксировано в Индокитае в середине I тыс. до н. э. Часть исследователей предполагает, что технологии были заимствованы из Китая или Индии, другие указывают на Центральный Таиланд, где красный железняк использовался при плавке меди в качестве флюса, как на самостоятельный очаг возникновения металлургии железа. Следует принять во внимание и то, что железная руда распространена в Индокитае значительно шире, чем медная или оловянная. Интересные находки были обнаружены в погребениях железного века близ местечка Пхум Снай (пров. Бантеай Меантьей) — бронзовые и золотые украшения (браслеты, серьги, кольца на пальцы рук и ног), бубенцы, и уди-



Рис. 1. Колокол. Камбоджа, пров. Баттамбанг. II в. до н. э. — I в. н. э. Бронза, литье. Высота 54 см. Частная коллекция



вительно много оружия из бронзы и железа (мечи, наконечники копий и стрел). Местные крестьяне рассказали археологам о находке человеческого скелета в бронзовом шлеме с золотой инкрустацией и, действительно, ученые наткнулись в одной из разграбленных могил на выброшенный череп со следами от бронзового шлема.

Другой важный центр металлообработки сформировался в первой половине I тыс. н. э. в юго-восточных областях Камбоджи. Эти территории входили в состав раннеклассового государства Фунань (II–VI вв. н. э.), города которого, соединенные с морем и между собой судоходными каналами, были вовлечены в обширную международную торговую сеть, связывавшую Дальний Восток, Индию, Иран и государства Средиземноморья. Купцы стремились на Восток в поисках шелка, жемчуга, пряностей, слоновой кости, драгоценных камней и благородных металлов. Участие жителей Индокитая в международной торговле способствовало их знакомству и активному усвоению культурных достижений сопредельных регионов, прежде всего двух древнейших цивилизаций Азии — Индии и Китая.

Самые ранние сведения о Фунани известны из китайских письменных источников; в них неоднократно упоминаются умелые ремесленники. Так, в хронике династии Цзинь (265–419) говорится: «...Они любят вырезать орнаменты и заниматься чеканкой. Посуда, из которой они едят, большею частью из серебра. Налоги платят золотом, серебром, жемчугом, благовонными смолами». Другой летописец сообщает, что «люди Фунани делают кольца и браслеты из золота и сосуда из серебра». Рассказы китайских путешественников подтверждаются находками археологов, которые при раскопках фунаньского города Окео обнаружили золотые цепи панцирного плетения, филигранные бусины с зернью, кольца из витой проволоки, миниатюрные цилиндрические коробочки-амулеты, серьги, пуговицы, застёжки и др. В украшениях вставляли неграненые рубины, сапфиры, шпинель, топазы, бериллы, аметисты, гранаты, ониксы, сердолики. Существуют письменные свидетельства и о создании металлической культовой скульптуры в Фунани. Так, в китайской хронике династии Лян

(502–557 гг. н. э.) приводятся следующие сведения: «...Они поклоняются духам неба. Из бронзы делают скульптуры этих богов; некоторые с двумя лицами и четырьмя руками, другие с четырьмя лицами и восемью руками. Каждая рука держит что-то: ребенка, птицу или зверя, солнце или луну». По-видимому, речь идет об индуистских божествах, для которых характерны многорукость и разнообразные атрибуты.

Статуарная пластика в Камбодже неразрывно связана с системой религиозно-философских представлений кхмеров, основанных на древнейших местных верованиях и религиозных учениях Индии — индуизме и буддизме, привнесенных в этот регион в первые века н. э. Самые ранние из известных к настоящему моменту образцов кхмерской металлической скульптуры, датируемых VII в. н. э., были найдены в основном в двух древних центрах металлообработки — на юго-востоке Камбоджи и на северо-западе, в пограничных с Таиландом районах. Важно отметить, что обнаруженные скульптуры отлиты из бронзы в технике исчезающей или выплавляемой восковой модели. Такой метод изготовления произведений художественного металла начиная с VI–VII вв. становится основным в искусстве Камбоджи. Вопрос о причинах довольно резкого перехода от техники литья в формы к методу выплавляемой восковой модели остается дискуссионным, возможно, это произошло под внешним влиянием, скорее всего индийским. Проповедники и торговцы привозили в города Индокитая образцы культовой пластики, сведения о способах ее изготовления, а также религиозные предписания, диктующие иконографию образов. Среди ранних статуй высоким мастерством изготовления и значительными художественными достоинствами отличаются бронзовые изображения бодхисаттвы Авалокитешвары — олицетворения милосердия и Майтреи — духовного повелителя грядущей эпохи (рис. 2). Для них характерны слегка удлиненные пропорции тела, широкие плечи и узкие бедра, задрاپированные коротким полотнищем ткани, прическа в виде цилиндрического пучка с петлеобразными локонами.

Наивысшие художественные достижения в бронзовой скульптуре



Рис. 2. Скульптура Майтреи. Северо-западная Камбоджа. Нач. VIII в. Бронза, литье, инкрустация серебром. Высота 50 см. Коллекция Рэзклифф



Рис. 3. Скульптура Вишну. Северная Камбоджа.
Кон. X в. Бронза, литье, позолота, инкрустация
серебром, обсидианом. Высота 75 см.
Частная коллекция



Рис. 4. Линга с золотым футляром.
Камбоджа. VII в. Бронза, литье.
Высота 25 см. Частная коллекция

Камбоджи приходится на IX–XIII вв., время расцвета кхмерской империи Камбуджадеша, известной также как Ангорская. Это одно из самых могущественных государств средневековой Юго-Восточной Азии занимало обширное пространство, куда помимо территории собственно Камбоджи входили частично области современных Таиланда, Лаоса, Вьетнама. По повелению кхмерских правителей, исповедовавших индуизм и буддизм и провозгласивших себя живыми боже-ствами на земле, строители возводили величественные каменные храмы, а скульпторы высекали из камня и отливали из металлов многочисленные статуи. В зависимости от их назначения кхмерские мастера создавали как монументальные образы, призванные быть главными святынями храмов, так и мелкую пластику, предназначавшуюся для домашних алтарей. При изготовлении статуй использовали и драгоценные металлы, и медные сплавы — бронзу и латунь. Больше всего ценился так называемый самрит — блестящая темно-коричневая бронза. Знатоки определяли настоящий самрит на ощупь, по тому, как сохраняется на нем пар от дыхания, по звуку, издаваемому при постукивании ногтем. Считалось, что в посуде из самрита долго не портится еда, а лекарства приобретают дополнительные лечебные свойства. Пластика малых форм отливалась сплошной, без полости внутри, а крупные произведения — с глиняной сердцевиной или по частям, которые затем соединяли. Готовое изделие зачищали, шлифовали и нередко покрывали позолотой, для чего использовали чаще всего листки сусального золота, наносимые на красную или черную лаковую основу. Значительно реже применяли амальгамное золочение. Начиная с IX в. скульптуры украшали инкрустацией, глаза выделяли серебром и черным обсидианом, а губы, усы и бороду, так называемые три «линии красоты» на шее, диадему и корону — драгоценными и цветными металлами. Для монументальных скульптур характерны также отдельные пьедесталы и съемные атрибуты, вставлявшиеся в руки. Помимо этого создавали ювелирные украшения из драгоценных металлов и камней, предназначавшиеся специально для статуй, — диадемы, серьги, браслеты, ожерелья, пояса и т. п. До наших дней сохранились лишь от-

дельные образцы подобных изделий, хотя они очень часто упоминаются в средневековых надписях о дарениях храмам. Прекрасный пример подобного набора, выполненный из золота и инкрустированный розовой шпинелью, был найден в 1990-е гг. в большом керамическом сосуде в районе Кох-Кера, бывшего столичным городом во второй четверти X в.

В металлической пластике IX–XIII вв. особое внимание уделяли индуистским образам, что объясняется главенствующим положением индуизма в кхмерском обществе. На первый план в религиозном пантеоне выдвигаются боги Вишну — охранитель мира и Шива — грозный разрушитель и одновременно создатель вселенной. Наиболее распространенным иконографическим типом изображения Вишну была четырехрукая фигура стоящего божества с характерными для него атрибутами: метательным диском, раковиной, палицей или мечом и шаром, олицетворяющим вселенную (рис. 3). Шива чаще всего почитался в форме линги (фаллическом символе его животворящей энергии). Как главные святыни государства в средневековой эпиграфике нередко упоминаются линги из золота и драгоценные футляры, надеваемые на каменные линги (рис. 4). Среди других персонажей индуистского круга довольно часто встречаются скульптуры слоголового божества мудрости Ганеши и небесного зодчего Вишвакармана, которого считали покровителем всех ремесленников и почитали как творца драгоценной реликвии кхмеров — священного меча Прах Кхана. Его изображали сидящим, опирающимся на одно колено, с киркой на правом плече и держащим в руке тесло или манадану — специальную палочку для измерений. Хранящаяся в Государственном музее искусства народов Востока скульптура Вишвакармана отлита из бронзы-самрита и датируется XII–XIII вв. (рис. 5). Она выполнена согласно каноническим предписаниям, одежду божества составляет несшитая юбка сампот с отогнутым спереди краем, на шее у него круглое широкое ожерелье, а на голове — диадема с коническим навершием.

Персонажи буддийского круга в металлической пластике средневекового периода также занимают значительное место, что объясняется характерной для кхмерского общества



Рис. 6. Скульптура «Паринирвана Будды». Камбоджа. Кон. XVIII–XIX вв. Медный сплав, литье, инкрустация перламутром. Высота 10,3 см, ширина 25 см. ГМИНВ

веротерпимостью и религиозным синкретизмом. Особенно усилились позиции буддизма во время правления Джаявармана VII (1177 — ок. 1220), провозгласившего это вероучение государственной религией. К концу XIII в. буддизм окончательно утвердился в Камбодже в качестве главенствующей религии и остается ею до наших дней. Среди буддийских персонажей конца XII–XIII вв. преобладают скульптуры Будды, а также бодхисаттвы Авалокитешвары. В металлической пластике нашли отражение многие важнейшие моменты из легендарного жизнеописания Великого Учителя — подвижность, просветление, чтение первой проповеди, совершение чудес для вразумления сомневающихся и др. Нередко кхмерские мастера воплощали в скульптуре и такое значимое событие, как паринирвана Будды, т. е. его уход из жизни, переход в нирвану. Строго следуя канону, они изображали Учителя лежащим на правом боку на прямоугольном постаменте, при этом его голова опирается на правую руку, а левая вытянута вдоль тела, задрапированного монашеским одеянием (рис. 6). Особым почитанием пользовались в Камбодже статуи Будды, восседающего на свернутом в кольца теле мифического змея-низка Мучилинды, спасшего его, согласно известной легенде, от потопа. Популярность этого образа у местных жителей связана с тем, что кхмерская правящая династия вела свое происхождение от брачного союза прибывшего из далекой страны принца и девушки-змеи.

Большое распространение в Камбодже получил также иконографический тип «украшенного», или «коронованного», Будды, связанный с представлениями о нем, как о вселенском властителе истины. В таких случаях Великий Учитель предстает в королевских одеяниях и драгоценностях, с короной на голове. В коллекции Государственного музея искусства народов Востока находится серебряная скульптура Будды, голова которого увенчана высокой традиционной короной-мокот с заушными украшениями в виде крылышек, шею облегают широкое ожерелье, а торс перебит драгоценной перевязью со вставкой корунда впереди (рис. 7). Данное произведение выполнено в особой технике, получившей широкое распространение с XVII в. Основу изделий изготавливали из специальной пасты типа смолы или мастики и сверху покрывали тонким прочеканенным листом золота или серебра, что позволяло имитировать статуи, целиком отлитые из благородных металлов. Подобная практика удешевления скульптур была вызвана рядом причин, в том числе и массовым спросом на них, ведь подношение монастырям и монахам изображений Будды считалось одним из наиболее благих деяний, значительно улучшающих карму человека. На произведениях, предназначенных для этих целей, сзади на пьедестале обычно оставляли гладкое, неорнаментированное пространство для посвятельной надписи. На музейной статуе



Рис. 5. Скульптура Вишвакармана. Камбоджа. XI–XIII вв. Бронза, литье. Высота 6,7 см. ГМИНВ

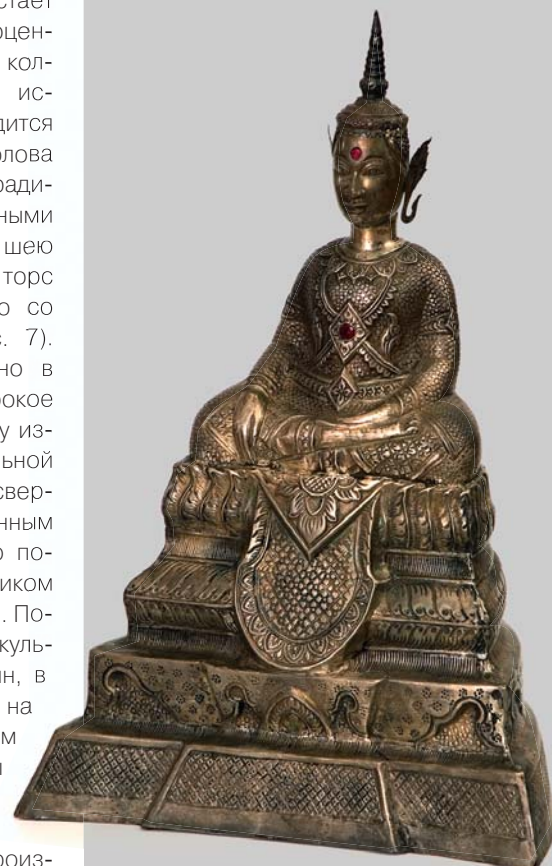


Рис. 7. Скульптура «украшенного» Будды. Камбоджа. 1895 г. Серебро, паста, чеканка, гравировка, вставки искусственного корунда. Высота 40 см. ГМИНВ



имеется надпись на кхмерском языке: «Почтенные крестьяне Тиэ и Нек преподносят в 2438 г. буддийской эры» (соответствует 1895 г. григорианского календаря).

Наряду со скульптурой кхмерские мастера создают великолепные изделия декоративно-прикладного искусства — культовые и церемониальные атрибуты, разнообразную утварь, игравшие важную роль в ритуально-обрядовой практике камбоджийцев. Во времена Ангорской империи в многочисленных храмах совершали ритуалы поклонения божествам, призванные обеспечить процветание всей страны и ее обитателей. Для проведения этих обрядов мастера создавали множество разнообразных предметов: сосуды для возлияния священных воды, молока и масла, чаши для подношений и омовений, подносы, курильницы, светильники, цветочные вазы и пр. О произведениях металлостов постоянно говорится в храмовых надписях при перечислении даров; так, в тексте храма Прах Кео (X в.) упоминаются «чаша новая, украшенная прекрасными драгоценностями, палица и ожерелье из сверкающего золота», а в надписи Лолей (конец X в.) — украшения, серебряные и золотые вазы, плевательницы, паланкины, опахала, зонты. Подобные предметы бытуют в Камбодже на протяжении столетий, их можно видеть на рельефах храмов Ангор Ват (сер. XII в.) и Байон (кон. XII — нач. XIII в.), где они присутствуют и в изображениях дворцовых интерьеров, и в жанровых сценах из жизни простолюдинов, и в орнаментальных композициях.

Основными техническими приемами, используемыми местными ремесленниками, были и остаются литье по выплавляемой восковой модели и чеканка. Для литых изделий применяются медные сплавы, а для произведений торевтики — в основном серебро, которое с периода раннего средневековья привозилось в Камбоджу в слитках и листах из Китая, а в настоящее время из Сянган (Гонконга) и Сингапура. Форма изделий монтируется из нескольких частей, детали — ножки, подставки, носики, ручки, декоративные скульптурные элементы — крепятся отдельно. Чеканятся изделия снаружи и практически никогда изнутри. В XIX в. под влиянием художественной традиции соседнего Таиланда для декори-

ровки предметов из золота и серебра часто применяли чернь и вкрапления цветной эмали красного, зеленого, желтого, ярко-синего цветов, напоминающие вставки драгоценных камней. Но этот прием почти полностью вышел из употребления в XX в.

Наиболее распространенным видом сосудов для подношений является пеан — небольшой круглый поднос на высокой ножке и его вариант тьынг пеан — глубокая чаша на конусовидной ножке (рис. 8). Подносы пеан используются чаще всего для дарения пищи — риса, фруктов, сладостей, а также тонизирующей жевательной смеси — бетеля. В основе формы чаш-подносов лежит цветок лотоса, раскрытый полностью или наполовину, а отделка сосудов подчеркивает это сходство. Так, их края часто бывают фестончатыми, имитируя заостренные кончики лепестков, а поверхность кубкообразных чаш тьынг пеан нередко прорабатывается удлиненными выпуклыми лепестками лотосов, что еще более сближает их с природным прототипом. Убранство изделий зависит также от техники исполнения: декор литых сосудов, как правило, ограничивается несколькими поясками с цветочно-лиственными или лианообразными узорами, а произведения, украшенные чеканкой, сплошь покрываются растительными орнаментами с включением изобразительных мотивов. Среди последних преобладают мифические божественные существа теп праном («божество поклоняющееся»), которые изображаются обычно в виде женской (реже мужской) поясной фигуры, «вырастающей» из цветка лотоса, руки их сложены в молитвенном жесте у груди. Эти персонажи считаются небесными охранителями священных мест и предметов.

Другой традиционный сосуд для подношений — саккара пхеат, полусферическая чаша с крышкой на высокой конусовидной ножке (рис. 9). Саккара пхеат используются как в обрядах мирян, так и в храмовых церемониях. В светской обрядности эти чаши предназначены для поднесения даров в особо торжественные моменты, нередко они и сами становятся подарком. Совершенно обязательными саккара пхеат считаются при праздновании традиционной свадьбы, при этом непременно используются парные чаши, желателно из драгоценных



Рис. 8. Чаша для подношений тьынг пеан. Камбоджа, г. Пномпень. 1960–1970 гг. Серебро, чеканка, гравировка. Высота 25,8 см. ГМИНВ



металлов, в которые родственники жениха укладывают подарки невесте — ювелирные украшения, одежду, деньги, драпируют шелковыми тканями и несут в торжественной процессии в дом новобрачной. Большая серебряная чаша саккара пхеат из музейного собрания является даром короля Камбоджи Нородома Сианука. Она украшена рельефными лепестками лотоса с желобками между ними, что придает поверхности чаши дольчатый вид и обогащает ее светотеневыми эффектами. Внутри лепестки заполнены цветочно-лиственными узорами пхни тес («побег»), а пространство между ними — мотивом ампэу («сахарный тростник») в виде прямого ствола с отходящими от него завитками-волютами, часто встречающимся в орнаментах ангорских храмов. Три скульптурные ножки представляют собой фигуры фантастического морского чудовища мако.

Для возлияния священной воды с периода средневековья используется в Камбодже особый тип сосудов санг, повторяющих по своей форме морские правозакрученные раковины (*Strombus* или *Turbinella rara*), довольно редкие и высоко ценимые в Южной и Юго-Восточной Азии (рис. 10). С древности раковины имеют у кхмеров двойное функциональное назначение — служат для возлияний и как музыкальные духовые инструменты. Их глухие, вибрирующие звуки сопровождают ритуалы, придворные королевские церемонии, военные действия, им приписывается магическое свойство устрашать демонов, разрушать зло и вселять страх в сердца врагов. В индуизме раковина входит в число атрибутов бога Вишну, а в буддийской традиции ее звук ассоциируется с «голосом» Будды, распространяющимся по всей вселенной. Кроме того, как символ счастья ее включают в благо-

пожелательный набор из «восьми буддийских драгоценностей» и в число 108 знаков на стопе Будды. Подобная семантическая насыщенность сделала раковины почитаемыми предметами, широко используемыми как в религиозной, так и в светской обрядовой практике кхмеров. Сосуды-раковины и в наши дни непременно используют во время свадьбы. Налитой в них водой распорядитель торжества окропляет соединенные руки новобрачных. Следует отметить, что металлические санг в целом отличаются чрезвычайной устойчивостью формы и системы декора. Так, на широкой части, как правило, помещаются изображения буддийских персонажей — Будды, Локешвары, но предпочтение отдается грозному божееству-охранителю Хеваджре. На музейной раковине центральную фигуру Хеваджры окружают маленькие силуэты небожителей в язычках пламени. Хеваджра танцует, попирая ногами человеческую фигурку, символизирующую скверну и зло невежества. Восемь голов божества тремя ярусами вздымаются вверх, а 16 рук раскрытым веером обрамляют торс. «Пламенеющие» зубцы обрамляют края сосуда, в носовой части имеется отверстие для слива воды.

Значительную часть изделий камбоджийского художественного металла составляют сосуды для жевательной смеси бетеля, в которую входят несколько обязательных компонентов: гашеная известь, кусочки ореха арековой пальмы (*Areca catechu*), лист бетельной лианы (*Piper betle*) и по вкусу специи — табак, гвоздика, кардамон и др. В Камбодже одно из первых сведений об этой смеси датируется концом IX в.: в надписи храма Теп Пранам среди других служителей перечислены и два человека, занимавшиеся приготовлением бетеля. На протяжении столетий и вплоть до середины XX в. традиция



Рис. 9. Сосуд для подношений саккара пхеат. Камбоджа, г. Пномпень. 1960-е гг. Серебро, чеканка, гравировка. Высота 50 см. ГМИНВ

Рис. 10. Сосуд для воды санг. Камбоджа. 1960–1970-е гг. Металл, литые, тонировка. Длина 30 см. ГМИНВ





Рис. 11. Набор для бетеля. Камбоджа. Вторая пол. XX в. Медь, чеканка. Диаметр подноса 22,5 см, высота коробочек от 4 до 8,2 см. ГМИНВ

жевания бетеля была чрезвычайно распространена и входила обязательным элементом во многие обряды. Бетель непременно добавляется к подношениям богам и духам, к дарениям монахам. В светских церемониях он неизменный знак гостеприимства, фигурирует практически во всех ритуалах (рождение, свадьба, похороны, уход в монастырь и др.), а шкатулки для бетеля служат подарком на все случаи жизни, их включают в приданое и наследство. Кроме того, наборы для бетеля указывают на социальное и имущественное положение их владельца. Они могут быть выполнены из золота, серебра, украшены чернью, эмалью, драгоценными камнями. В набор входят: сосуд для извести, шкатулки для листьев бетеля и орехов ареки, резак для орехов, поднос и плевательница (рис. 11). Старинные сосуды для извести были, как правило, литыми и имели вид вытянутого конуса с глубокой крышкой с трехъярусным завершением. Коробочкам для листьев и орехов придается форма круглая, овальная или в виде боба, они богато украшаются чеканным цветочно-лиственным узором. Чаши для сплевывания слюны традиционно бывают двух типов — в виде вазы с шаровидным туловом и высоким горлом с раструбом и в форме небольшого горшочка. Первый тип характерен для торжественной церемониальной утвари, бытующей в придворной и зажиточной среде, второй — использовался в повседневной жизни самыми широкими слоями населения.

Наиболее разнообразную и интересную в художественном плане часть бетельных сосудов составляют фигурные шкатулки (рис. 12). Традиция их изготовления в Индокитае насчитыва-

ет несколько столетий, а самые ранние точно датированные коробочки в форме животных были обнаружены в 1967 г. в Таиланде при вскрытии реликвария монастыря Рачабурана (XV в.) в Аюттхае. Среди других сокровищ в нем были обнаружены две золотые шкатулки в виде львов, очень близкие по своему внешнему облику современному кхмерскому. Маленькие шкатулки предназначаются для специй, меда или ароматического воска, которыми смягчают губы, большие — для листьев бетеля, орехов, иногда в них ставятся миниатюрные коробочки. Сосудам, выполненным из серебра или медных сплавов, придана форма плодов, реальных животных и фантастических существ, нередко обладающих благожелательной символикой. Так, петух, курица, кролик связываются с плодovitостью, процветанием, пара птиц (уток, куропаток, перепелок) — с супружеской верностью, а слон с загнутым над головой хоботом, по поверью, приносит удачу. Подобные шкатулки считаются прекрасным подарком на свадьбу, важные годовщину или событие, на день рождения, причем при выборе подарка нередко учитывается год и знак зодиака, под которым появился на свет его получатель. Поверхность сосудов украшена чеканными узорами, имитирующими оперенье птиц или шерсть зверей, но при этом они обязательно дополняются чисто орнаментальными элементами: полосками из цветочно-лиственных мотивов вдоль спины, по краям крыльев, вокруг лап и т. п. Такое сочетание почти реалистичной формы и условно-стилизованного декора значительно повышает художественную выразительность этих произведений. Следует отметить, что фигурные шкатулки для бетеля являются одними из наиболее интересных и своеобразных изделий современных камбоджийских мастеров.

В целом произведения кхмерских металлостроителей отличаются значительными художественными достоинствами, техническим совершенством, большим разнообразием форм и ярким национальным колоритом.

Рис. 12. Шкатулки для бетеля. Камбоджа. Вторая пол. XX в. Серебро, чеканка. Высота 6,3; 5,3; 8 см. ГМИНВ





© Н. А. Гожева

Драгоценные металлы и камни в искусстве Мьянмы

М

ьянма, до 1989 г. известная как Бирма, издавна славилась своими изделиями из драгоценных металлов и камней. Страна находится в регионе, который уже в древности получил название Суваннабхуми — «Золотая земля». Так индийские торговцы и мореплаватели именовали прибрежную зону Бенгальского и Сиамского заливов, где в первых веках нашей эры существовали процветающие ранние государства монских народов. Через эти земли проходили важные торговые пути, связывающие Запад с Востоком — Римскую и Селевкидскую империи, Индию эпохи Маурьев и Кушан со странами Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии. Обобщивший в своих трудах географические сведения античного мира греческий историк Клавдий Птолемей (II в. н. э.) не случайно помещает здесь «Золотую страну», имея в виду ее изобилие драгоценными металлами. И если это название соотносится с южными землями и Мьянмы и Таиланда, то птолемеевская «Серебряная страна» (Аргира), по мнению ученых, прочно ассоциируется с побережьем Бенгальского залива в мьянманском штате Ракхайн (Аракан). Китайские летописцы начиная с первых веков нашей эры упоминают страны Индокитая как необыкновенно богатые, где правители и знать носят золотые пояса и украшения с драгоценными камнями, ставят возле тронов, алтарей богов и предков сосуды из золота и серебра, а в качестве денег используют серебряные монеты и слитки. С эпохи позднего средневековья и до наших дней Мьянму часто именуют «страной золотых ступ». Хотя

целиком позолоченных ступ в мьянманском зодчестве лишь единицы, это название во многом определила знаменитая 100-метровая ступа Швед

агон в Янгоне (XIV–XVI вв.), превосходящая все буддийские памятники в мире по количеству вложенных в нее драгоценностей (рис. 1).

Н. А. Гожева,
зав. сектором искусства народов
Юго-Восточной Азии и Океании,
кандидат искусствоведения, ГМИНВ



Рис. 1. Ступа Шведгагон. Янгон. XIV–XVI вв.



Рис. 2. Фрагменты архитектурного декора в виде фантастического змея-нага и получеловека-полуптицы кейнаси. Мандалай. Вторая половина XIX в. Дерево, лак, сусальное золото, резьба, инкрустация цветным зеркальным стеклом. Высота 42 и 38 см. ГМИНВ



Среди государств Индокитая Мьянма наиболее богата ценными природными ресурсами, такими как золото, серебро, драгоценные и полудрагоценные камни, медь, свинец, цинк, олово, нефть и др. Драгоценные металлы добываются во многих районах страны. Большинство золотосодержащих месторождений связаны с аллювиальными отложениями, которыми изобилуют долины, прежде всего реки Иравади, главной водной артерии страны, и ее притоков. Местные жители издавна моют песок на берегах золотоносных рек, и бывают случаи, когда вместе с золотым песком находят крупные самородки. Золоторудные залежи встречаются в южном Монском штате, в областях Мандалай, Сагайн, Шанском штате и других местах Верхней Мьянмы. Известные золотые прииски в северном штате Качин расположены на территории тигрового заповедника в долине Хукаунг, поэтому их разработка затруднена из-за опасности нарушения экологии среды. Ряд коренных месторождений и рудопроявлений сопровождается ореолами россыпного золота.

На золоторудных шахтах, как правило, добываются также другие металлы и минералы — серебро, олово, медь, цинк, свинец, сульфиды, пирит, электрум, кварц и т. д. Залежами полиметаллических руд богаты карьеры Бодвин и Намту в Шанском штате, из которых извлекают главным образом серебро, свинец и цинк. Даже при разработке крупнейшего в Азии медного рудника в Моунюа (~100 км к западу от Мандалая) наблюдаются сопутствующие драгоценные и редкоземельные металлы. В последние десятилетия правительство Мьянмы начало политику активного привлечения в горнодобывающую отрасль иностранных инвесторов, лицензии на геологоразведку и добычу драгоценных металлов имеют компании из Австралии, Японии, Сингапура, Малайзии, Таиланда и России.

Добываемое в Мьянме золото в целом высочайшего качества, благородного желтого цвета, а изготовленные из него предметы после тщательной полировки приобретают поистине солнечный блеск и сияние. В искусстве, помимо золотых и серебряных слитков, с которыми работают в основном торевты и ювелиры, широко применяется сусальное золото — тонкая фольга, которой покрывают самые разные изделия и архитектурные детали (рис. 2).

Однако всемирную известность Мьянме принесло не золото, а драгоценные камни — великолепные кроваво-красные рубины, голубые, темно-синие, оранжевые и зеленые сапфиры, сверкающие алмазы, изумруды, дымчатые топазы, розовые турмалины, желтые с алмазным блеском цирконы, благородные белые и черные опалы. Добычей драгоценных и полудрагоценных минералов в стране занимаются с эпохи раннего средневековья. Большинство месторождений сосредоточены в Верхней Мьянме, основное из них — район города Могок, называемый «Рубиновой страной» за его поистине сказочное богатство рубинами и другими драгоценными камнями. Могок расположен на северо-западе Шанского плато в Мандалайской области, на берегу живописного озера. Само же месторождение протянулось более чем на 15 км в близлежащих горах, в зоне рудной формации, возникшей более 500 млн лет назад. Согласно мьянманским хроникам, город был основан в начале XIII в. и являлся ча-



стью владений одного из шанских правителей. Историки предполагают, что уже в те времена там находили драгоценные камни. Вероятно, из-за их обилия родилось народное поверье, что в горах Могока нельзя не только ездить на слонах и лошадях из-за их тяжелой поступи, но и говорить об этих животных, иначе рубины могут исчезнуть.

В период правления династии Коунбаун (1752–1885) «Рубиновая страна» стала привлекать искателей сокровищ из разных мест: на рудниках работали шаны, бирманцы, палауны, лису, китайцы. Могок стал интернациональным городом и остается им до сих пор. В колониальный период прииски эксплуатировали английские компании, и только в 1969 г., уже в независимой Мьянме, они были национализированы. Могокские натуральные рубины и сапфиры по своему качеству считаются одними из лучших в мире. Нередко встречаются очень крупные камни, которые получают собственные имена, как, например, «Нга Маук» — рубин из королевской короны. В 1990-х гг. здесь были найдены, по сообщениям мьянманских источников, самые большие в мире камни: гигантский рубин массой 21 450 карат и звездчатый сапфир в 63 000 карат. В последнее десятилетие на юге Шанского штата началась разработка нового месторождения Майнцу, хотя и уступающего по масштабам Могоку, но также богатого рубинами и сапфирами.

Начиная с 1964 г. в Янгоне (бывший до 2005 г. столицей Мьянмы) ежегодно проходит импортируемые драгоценных камней, сумма продаж которых достигает нескольких сотен млн долларов. Большой популярностью пользуются также полудрагоценные камни, особенно нефрит, добыча которого в 2008 г. превысила 20 т. В июле 1995 г. в Янгоне открылся Музей драгоценных камней. Его коллекция включает все виды добываемых в Мьянме минералов — от самых крупных драгоценных камней до поделочного нефрита и жадеита, а также белый, розовый, черный жемчуг, лучшие образцы которого добываются на побережье области Танинтайи. Кроме того, здесь экспонируются разнообразные ювелирные изделия из драгоценных металлов и камней.

Для жителей Мьянмы золото и драгоценные камни олицетворяют не только красоту, благосостояние и богатство. Они являются знаками рели-

гиозной почитательности, веры и добродетельности, поскольку с древних пор используются для украшения буддийских памятников, создания статуй будд и культовых предметов (рис. 3). Учение Будды начало распространяться на территории Мьянмы более 2000 лет назад, а самые ранние скульптуры буддийских персонажей, прочеканенные или отлитые из золота и серебра, датируются V–VIII вв. и созданы пьюскими мастерами. В настоящее время свыше 90 % населения страны исповедует буддизм, и для каждого верующего подношение драгоценностей буддийскому храму — одно из важных благих дел, дающих возможность улучшить свою карму и приблизиться к нирване. О религиозном рвении буддистов Мьянмы говорит, например, тот факт, что в 1998 г. для реконструкции венчающей части ступы Шведагон, т. е. изготовления огромного семиярусного зонта (по-бирмански тхи), было пожертвовано 115 кг золота и 67868 драгоценных камней общей массой ~900 кг. Установление зонта сопровождалось торжественными церемониями, в которых принимал участие глава государства Мьянмы генерал Тан Шве, что придало этому по сути религиозно-му действию политический характер.

Подобные обряды (а в бирманских хрониках зафиксированы многочисленные факты восстановления буддийских святынь государями страны) в прошлом всегда были связаны как с чисто религиозными задачами, так и с целями укрепления власти правителя. Легитимность власти подтверждалась сакральным статусом самого буддийского памятника, символически воплощавшего Закон Будды, а следовательно — и Закон государства, так как практически все мьянманские правители были ревностными буддистами. Более того, в определенных случаях семантическое поле культового обряда включало и символическое утверждение суверенитета и независимости страны. Такое значение, несомненно, носила церемония предпоследнего обновления зонта Шведагона в 1871 г., инициированная королем Миндоном (1853–1878), когда Янгон и вся Нижняя Мьянма были уже под властью англичан. Не случайно и то, что зонт ступы имел характерную, возникшую еще в эпоху первого бирманского государства Паган (XI–XIII вв.) форму, сходную с конусообразной короной государя.



Рис. 3. Скульптура Будды. Янгон. XIX в. Дерево, лак, сусальное золото, резьба, техника тайо. Высота 50 см. ГМИНВ



Рис. 4. Миниатюра с изображением придворной церемонии в зале Львиного трона из трактата «Швебон нидан». Мандалай. 1880-е гг. Бум., водяные краски

Позолоченный тхи, таким образом, ассоциировался с одной из королевских регалий, которые, как правило, выполнялись из золота и декорировались драгоценными камнями.

В позднесредневековой придворной культуре Мьянмы, помимо пяти традиционных коронационных регалий (минхьмаутанза — корона, белый зонтик, меч, опахало и королевские сандалии), существовали церемониальные наборы золотых вещей, которые выставлялись в тронном зале по особым случаям. Как об этом говорится в трактате «Швебон нидан», составленном в 1783 г. при государе Бодо-пэя (1781–1819), эти великолепные предметы можно было видеть только трижды в год: на церемонии чествования государя в дни празднования Нового года (середина апреля), при совершении ритуалов начала буддийского поста (июнь—июль) и его окончания (октябрь). Подробное описание

регалий, дополненное миниатюрами и прорисовками, сохранилось и в более позднем сочинении того же названия, автором которого был один из министров последнего бирманского короля Тибо (1878–1885). Драгоценные изделия располагались под белыми балдахинами по обеим сторонам стоящего на возвышении в центре парадного зала Львиного трона, вырезанного из тикового дерева и целиком покрытого тончайшими орнаментами и сусальным золотом (рис. 4). В число регалий входили разнообразные сосуды, подставка для свечей, кинжал, жезл, ритуальная метелка, две пары сандалий, и подразделялись они на так называемые «правосторонние», т. е. стоящие справа от трона (18 предметов), и «левосторонние», находившиеся слева (17 предметов).

Полный набор королевских регалий хранился в дворцовом комплексе Мандалая до 1885 г., когда последняя столица королев династии Коунбаун была захвачена и разграблена английскими войсками. Львиный трон завоеватели отправили в Калькутту, куда был выслан и король Тибо, а большинство

золотых предметов из королевской сокровищницы отправлены в Лондон. После получения Мьянмой независимости в 1948 г. в страну сначала вернулся Львиный трон, который с тех пор считается одним из символов свободы и величия национальной культуры. Позднее, в 1964 г., Великобритания возвратила Мьянме и часть королевских драгоценностей, которые в настоящее время экспонируются вместе с тронном в Национальном музее Янгона. Некоторые из утраченных регалий заменены точными их копиями, искусно выполненными современными мастерами по рисункам в трактате «Швебон нидан».

Изготовление изделий из драгоценных металлов и камней мьянманцы причисляют к традиционным видам художественных ремесел, образно называемых пансемью — «десять цветов искусств». Торевтика и ювелирное дело в этом «соцветии» объединены термином пантейн. Возникновение пантейн и сложение его особенностей восходит к эпохе существования на территории Мьянмы древних государств народов пью и монов (I–IX вв.),



наследником которых стало Паганское королевство. По сообщениям бирманских хроник, когда первый паганский государь Анойатха в 1056 г. покорил монскую столицу Татхоун, он вывез оттуда вместе с драгоценностями и реликвиями большое количество разных мастеров, в том числе «золотых и серебряных дел». Последние сыграли немаловажную роль в обучении бирманских ремесленников, передав им технологические и художественные секреты пантейн.

Традиционные методы, используемые тореvтами и ювелирами Мьянмы, остались практически неизменными до сегодняшних дней. Для изготовления золотой и серебряной утвари применяется главным образом чеканка. Как правило, изделие делается из плоского листа при помощи давления по специальной модели, реже форма выколачивается, а декор наносится в технике контурной чеканки с опусканием (заглублением) фона. Чеканятся изделия снаружи и практически никогда изнутри. Сложные сосуды обычно монтируются из нескольких частей. Орнаментальный декор может дорабатываться при помощи гравировки. Особо ценные предметы, такие как королевские регалии, инкрустируются драгоценными камнями. В ювелирном деле набор приемов шире: это чеканка, гравировка, литье, филигрань, зернь, чернение и инкрустация.

Формы и декор металлических изделий, выработанные поколениями мастеров Мьянмы, чрезвычайно разнообразны. В этом можно убедиться прежде всего на примере церемониальных королевских предметов. В большинстве своем это кубковидные сосуды с чашеобразным верхом, на довольно массивных ножках самых разных и порой причудливых очертаний. Ножки могут быть полусферическими, колоколообразными, октагональными, круглыми или ступенчатыми, могут напоминать перевернутый цветок лотоса или повторять в уменьшенном виде верхнюю часть сосуда. Иногда они обрамляются фигурами змей-ная или фантастических львов-чинтэ. Форма самой чаши также может усложняться, чаще всего за счет отделки стенок прямоугольными гранями, а иногда выпуклыми сегментами, в последнем случае тулово становится похожим на продолговатую дольчатую тыкву. Оригинальный вид имеет большой сосуд



для бетеля, тип которого называется кун-лаун, из набора королевских регалий (рис. 5). Его верхняя часть представляет собой плавно сужающуюся к низу коробку, слегка напоминающую ладью, с выемками в центре длинных сторон. Чашевидная деталь и круглый ободок служат переходом к восьмиугольной ножке. Трапециевидные грани на стенках сосуда и на ножке обрамлены рядами вставок из драгоценных камней, в основном рубинами.

Надо сказать, что из 35 предметов, устанавливаемых вокруг Львиного трона, по крайней мере, десять предназначались для бетеля, вернее, бетельной смеси, считающейся тонизирующим и дезинфицирующим средством. Основными ее ингредиентами являются измельченные орехи арековой пальмы и известь, к которым добавляют пряности по вкусу (гвоздику, корицу, анис, камфару, кардамон, тмин), копру кокоса, табачную крошку, — и все заворачивают в листья бетеля в виде пакетиков «на один кус». Возникший в средневековье обычай жевания такой смеси сохранился в Мьянме до сих пор. Угощение бетелем, включаемое и в светские и в религиозные церемонии, воспринимается как символ благожелательности и гостеприимства. В придворной культуре оно стало особым ритуалом оказания, с одной стороны, почтения государю, с другой — когда государь предлагал

Рис. 5. Большой сосуд для бетеля из набора королевских регалий. Верхняя Мьянма. XIX в. Золото, чеканка, драгоценные камни. Национальный музей в Янгоне



«жвачку» придворному — знаком отличия последнего. Еще более повышался статус подданных в иерархической государственной системе, если правитель жаловал им золотые и серебряные сосуды для бетеля, как, впрочем, и драгоценные изделия иного предназначения.

Для бетельной смеси используют не только кубковидные сосуды (эта форма характерна больше для королевских наборов), но и получившие широкое распространение коробки кун-и, имеющие вид цилиндра с глубокой съемной крышкой и с одним или двумя вкладышами-подносами. Они могут быть чеканными серебряными, но чаще всего лаковыми, иногда украшенными вставками из металла и позолотой. Одна из хранящихся в Государственном музее Востока коробок кун-и, датируемая по надписи на донышке 1875 г., выполнена мастером Шанского штата (рис. 6). На ее крышке слова: «Будьте здоровы и благополучны все, родившиеся во все дни недели». Этой благопожелательной формуле вторит декор изделия — на его стенках по кругу расположены восемь металлических клейм с так называемым астрологическим орнаментом чжо шилон (букв. «восемь планет»). В них помещены изображения животных — символов планет и дней недели.

Подобную символику, основанную на положениях древней мьянманской астрологии, несет в себе круговая композиция наvara — «девять благородных камней». В центре ее помещается рубин, окруженный другими драгоценными и полудрагоценными

минералами. Каждому из них соответствует определенная сторона света, небесное тело (планета), день недели, реальное или мифическое животное; кроме того, каждый камень обладает особыми благопожелательными свойствами:

- алмаз — восток, Луна, понедельник, тигр, честь и слава;
- жемчуг — юго-восток, Марс, вторник, лев-чинтэ, грация и изящество;
- кошачий глаз — юг, Меркурий, среда до заката солнца, слон, успех и процветание;
- гранат — юго-запад, Сатурн, суббота, змея-ная, сила;
- изумруд — запад, Юпитер, четверг от восхода солнца, крыса, мир и спокойствие;
- топаз — северо-запад, мифическая планета Раху, слон без бивней, среда от заката солнца до восхода в четверг, здоровье;
- сапфир — север, Венера, пятница, морская свинка, доброта и любовь;
- коралл — северо-восток, Солнце, воскресенье, птица-галоун, удача и высокое положение;
- рубин — центр, мифическая планета Кэй, власть и величие.

Похожая на разноцветный сияющий цветок композиция наvara украшает ценные предметы утвари (рис. 7), мужские перстни, пуговицы женских жакетов, замки цепей и ожерелий. Благородные камни в таких изделиях иногда заменяются другими (алмаз, например, белым сапфиром, жемчуг — белым кораллом, кошачий глаз — турмалином), расширяется круг приписываемых минералам положительных качеств, ины-



Рис. 6. Коробка для бетеля с изображением символов планет. Шанский штат. 1875 г. Бамбук, лак, металл, плетение, гравировка, чеканка. Высота 16,5 см, диаметр 18,2 см. ГМИНВ



Рис. 7. Фрагмент королевского блюда с композицией наvara. Верхняя Мьянма. XIX в. Золото, чеканка, драгоценные камни. Национальный музей в Янгоне



Рис. 8. Чаша со сценами из жизни Будды. Середина XX в. Серебро, чеканка. Высота 20,2 см, диаметр 35 см. ГМИНВ



Рис. 9. Фрагмент чаши со сценой «Предсказание Аситы». Середина XX в. Серебро, чеканка. ГМИНВ

ми могут быть астрологические соответствия — но неизменной остается вера мьянманцев в магическое воздействие камней на человека, приносящих ему желаемые блага и защиту.

Изделия из драгоценных металлов присутствуют и в религиозных церемониях, чаще всего это серебряные сосуды полусферической формы для подношения даров буддийским монахам. Прототипом их являются простые лаковые монашеские чаши тапей для сбора подаяний. У металлических сосудов округлое, слегка приплюснутое тулово обычно чеканится рельефными изображениями. В декоре преобладает пышный цветочно-лиственный узор (канопан), как правило, дополненный клеймами со сценами из популярных буддийских легенд и фигурами животных годичных, зодиакальных и других астрологических циклов.

Так, на большой серебряной чаше середины XX в. запечатлены эпизоды из жития принца Сиддхартхи — будущего Будды: его чудесное рождение, первые шаги по вырастающим из земли цветам лотоса, предсказание брахмана, состязание женихов, свадьба Сиддхартхи и принцессы Ясодхары (рис. 8). Все персонажи мастерски вписаны в обрамленные изящными завитками фигурные картуши. Их форма диктует торевту композиционное построение сцен, основанное на симметрии и круговом движении, что особенно заметно в эпизоде предсказания. Призванный во дворец отцом Сид-

дхартхи прорицатель-брахман Асита показан в центре картуша, окруженный придворными, а на голове у него стоит маленький принц, волшебным образом перенесшийся сюда из его рук. Это был один из знаков, по которому Асита предрек ему великое будущее (рис. 9). Завершается круговая композиция сценой ухода принца, решившего отказаться от мирской жизни и стать отшельником, из дворца. Он представлен отодвигающим занавеску от ложа, на котором спит его супруга с новорожденным сыном, бросающим прощальный взгляд на дорогих ему людей. Крупные сюжетные клейма на сосуде соединены с более мелкими, в которые вписаны профильные фигурки животных цикла чжо щилон.

Иной композиционный принцип применил мастер при декорировании серебряного с позолотой сосуда из собрания музея, датируемого концом XIX в. (рис. 10). Здесь в едином пространстве широкого фриза на стенках сосуда развернуты эпизоды широко известной легенды о Манохаре — девушке-птице, которую полюбил принц Судхана. Разновременные действия проходят на фоне пейзажа с пышной тропической растительностью. Динамичность композиции подчеркивается выразительностью поз и жестов, светотеневыми эффектами, фактурным сопоставлением матово мерцающего фона и блестящих объемных фигур. Все эти качества позволяют отнести данное произведение к лучшим образцам традиционного мьянманского искусства.



Рис. 10. Сосуд со сценами из легенды о Манохаре. Конец XIX в. Серебро, чеканка, гравировка. Высота 22 см, диаметр 33 см. ГМИНВ



Рис. 11. Сосуд с изображением мифической птицы-хинты на крышке. 1960-е гг. Серебро, чеканка, гравировка. Высота 21,5 см, диаметр 12,5 см. ГМИНВ



Рис. 13. Меч гащей в ножнах. Янгон (?). Начало XX в. Металл, сталь, серебро, слоновая кость,ковка, чеканка, гравировка, таушировка, резьба. Длина 100,5 см. ГМИНВ



Рис. 12. Коробочка для драгоценных камней. 1970-е гг. Серебро, чеканка. Высота 7,2 см. ГМИНВ

Среди церемониальной утвари особо праздничный вид имеет сосуд в виде цилиндрической коробки с крышкой на подставке с фигурными ножками (рис. 11). Он мог использоваться для бетельной смеси, в него также могли класть драгоценности, ювелирные украшения, деньги. Ручке на крышке сосуда придана форма мифической птицы хинты (санскр. хамсы), изображаемой обычно с пышным опереньем и высоким пламевидным хвостом. Хинта считается птицей благогородного, божественного или королевского происхождения, в ее образе рождался бодхисатва — будущий Будда. Как и цветок лотоса, она олицетворяет чистоту и просветленность духа, свободного от земных уз. Ей нередко приписываются магические свойства: знание лечебных трав, способность изменять облик, противостоять злым чарам, превращать свое оперенье в золото. Жители Мьянмы отождествляют птицу с уткой, а не с гусем, как в других странах, и считают ваханой (ездовым животным) богини мудрости, литературы и искусства Тьятати. В астрологической композиции из девяти планет, которая часто присутствует в декоре металлических изделий, она помещается в центре или, как здесь, на крышке и обозначает мифическую планету Кэй.

накху, обычно имеют съемную крышку, а среди покрывающих их чеканных цветочно-лиственных узоров помещаются фигурки животных, легендарных героев или духов-охранителей натов.

Сфера применения драгоценных металлов и камней не ограничивается только искусством пантейн (торевтикой и ювелирным делом). Их традиционно используют оружейники для украшения приборов мечей и кинжалов. Об этом говорят, к примеру, многочисленные упоминания в бирманских хрониках «рубиновых» мечей, которыми обладали государи. Не «золотыми» или «алмазными», а «рубиновыми», ибо в Мьянме именно рубин считается «царем» драгоценных камней, в отличие, скажем, от Европы, где эту роль играет алмаз. Деревянные ножны и рукоять хранящегося в Национальном музее Янгона известного меча, принадлежавшего государю Алаунпэ (1752–1760), инкрустированы рубинами. Золото, конечно, также нередко присутствует в декоре сакрального оружия мьянманских правителей. Приборы же церемониальных и парадных мечей военачальников и знатных людей чаще отделялись серебром. Прекрасным образцом такого оружия является меч типа дащей начала XX в. из собрания ГМИНВ (рис. 13). Его ножны, кольца эфеса и навершие рукояти имеют серебряные обкладки, в чеканные узоры которых включена фигура фантастического льва-чинтэ — животного-охранителя, символа мощи, доблести и бесстрашия. Головка рукояти сделана в виде стилизованного бутона лотоса, служащего знаком чистоты и праведности помыслов. На заостренном, слегка изогнутом клинке выкован по всей длине желобок-дол, а по краю обуха проходит узкая полоса таушированного узора с небольшой надписью, где среди еще не расшифрованных знаков ясно прочитывается

Небольшие шкатулки служат местом для ювелирных украшений, косметических средств, драгоценных камней (рис. 12). В Мьянме каждая женщина имеет специальную коробочку для танакхи — рассыпчатой пудры желтоватого цвета, которая изготавливается из тропического дерева семейства цитрусовых (*Murraya Panaculata*). Ее смешивают с водой и наносят на щеки и лоб кругами — это защищает кожу от солнечных лучей, придает ей мягкость и бархатистость. Серебряные пудреницы, в которых хранят та-



Рис. 14. Коробка для бетеля со сценами из жизни Будды. Штат Шан (?). Конец XIX — начало XX вв. Бамбук, лак, сусальное золото, плетение, гравировка, техника швазава. Высота 18,8 см, диаметр 21,3 см. ГМИНВ



слово «Янгон». Возможно, здесь указано место изготовления меча, но оно явно имеет символический подтекст, поскольку Янгон по-бирмански значит «конец вражды».

Необходимо сказать еще об одной и весьма обширной области художественного ремесла, в котором золото является не просто материалом, а важнейшим средством выразительности. Речь идет о лаковом искусстве, которое в Мьянме обозначается терминами пан-юн («искусство юнов») или юндэ («изделия /лаки/ юнов»). Слово юн в них — название одного из племен живущих на северо-востоке страны тайских народов, которые, по мнению большинства исследователей, впервые в Индокитае начали использовать древесную смолу лакового дерева (*Gluta usitata*) для покрытия бытовых и культовых предметов. С XI–XIII вв. крупным центром производства лаков наряду со старыми мастерскими в Шанском штате стал Паган. В это же время сформировались основные способы орнаментации юндэ: полихромная гравировка, метод швезава и рельефный декор тайо. Само название техники швезава («золотой листок») говорит о том, что при украшении лакового изделия используется сусальное золото. Способ этот довольно трудоемкий, как и процесс изготовления юндэ в целом. Чернолаковую поверхность предмета расписывают особой, растворяющейся в воде желтой краской, затем целиком оклеивают золотой фольгой, хорошо просушивают и промывают в воде. Там, где была роспись, фольга смывается, обнажая блестящий черный фон, на котором ослепительно сияют золотые узоры.

Методом швезава декорирована одна из бетельных коробок конца XIX — начала XX в. из коллекции Государственного музея Востока (рис. 14). Сюжетные композиции на стенках ее глубокой крышки созданы по мотивам легендарного жизнеописания Будды. С одной стороны изображен уход принца Сиддхартхи из дворца, с другой — сцена обрезания им волос. По легенде, когда принц покинул дворец, божеества погрузили всех его обитателей в сон, а сами, чтобы не разбудить спящих, незримо поддерживали копыта коня, на котором ехал будущий Будда. Так традиционно и показана в лаковой композиции эта сцена. Прибыв в лес, принц сел

под дерево и совершил обряд обрезания волос — в знак того, что отныне он становится странствующим монахом. Будущий Будда изображен сидящим в свободной позе, левой рукой он держит над головой меч, а правой поддерживает свои длинные волосы. Слева от него — коленопреклоненный конь, умирающий от разлуки с хозяином. Вокруг основных фигур расположены божеества с цветами и сосудами. Наверху на крышке изображен нат — дух-охранитель, дующий в рожок, звук которого сообщает всем небожителям о том, что великое событие свершилось. Изобразительные мотивы, помещенные на условном сетчатом фоне, обрамлены сверху и снизу декоративными бордюрами с лепестковым и волнообразным узорами. Характерно, что декор построен на довольно крупных, но тщательно выполненных мотивах, что является одним из атрибутивных признаков изделий XIX — первой трети XX в.

Способ декорировки лаковых изделий методом швезава особенно популярен у ремесленников Пагана, использующих его с периода средневековья и достигших непревзойденного мастерства в этом искусстве. Для черно-золотых лаков характерна пластичная живописная манера исполнения, связанная с особенностями техники «золотого листка». Не случайно используют этот метод мастера часто копируют фрагменты настенных храмовых росписей Пагана XI–XIII вв., стремясь сохранить все особенности средневекового художественного стиля. Большую популярность получили различного размера декоративные панно с подобными мотивами (рис. 15). В целом тематика лаковых композиций обширна: это и житие Будды, и сцены из джатак — его предыдущих рождений, и эпическое сказание о Раме («Рамаяна»), и волшебные предания о натах, о богах и подвигах героев. Плоскостная, лишенная светотеневой моделировки черно-золотая лаковая «живопись» тем не менее поражает богатством и сложностью орнаментальной разработки. Изобразительные сцены обрамляются гибкими и выразительными побегами со стилизованными листьями и бутонами царственного цветка лотоса. Этот классический паганский цветочно-лиственный узор — каноупан — приобрел характер универсального декоративного мотива, на основе которого

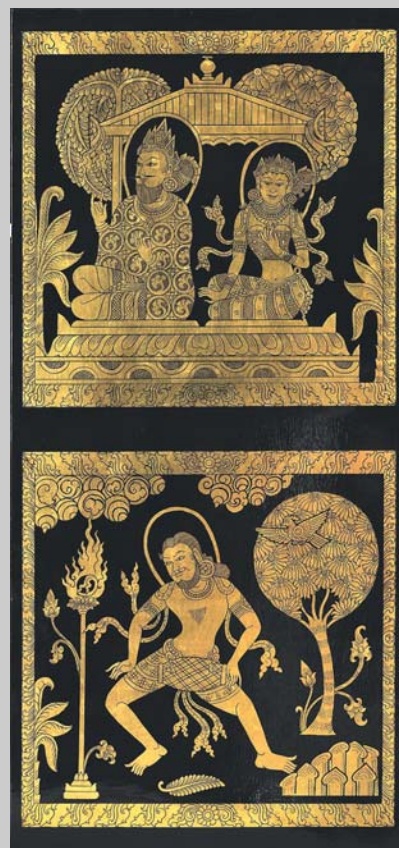


Рис. 15. Панно со сценами по мотивам храмовых росписей. Паган. 1970-е гг. Бамбук, лак, сусальное золото, плетение, техника швезава. 92x44 см. ГМИНВ



Рис. 16. Столик с астрологическим узором на крышке. Паган. 1970-е гг. Дерево, лак, сусальное золото, резьба, техника швезава. Высота 36,5 см, диаметр 30,5 см. ГМИНВ



Рис. 17. Сосуд с фигурами лягушек. Шанский штат. Первая треть XX вв. Дерево, лак, резьба, сусальное золото, роспись. Высота 30,3 см. ГМИНВ



Рис. 18. Ритуальный сосуд схун-оу. Мандалай. 1970-е гг. Дерево, лак, сусальное золото, цветное и зеркальное стекло, резьба, техники тайо и хманзи швечча. Высота 49 см. ГМИНВ

возникли различные стилистические варианты растительных орнаментов.

К традиционным орнаментам, нередко встречаемым в произведениях декоративно-прикладного искусства, относится уже упомянутый астрологический узор чжо шилон. Композиция из символов планет и дней недели занимает всю поверхность крышки небольшого круглого столика, изготовленного в Пагане в 1970-х гг. (рис. 16). Обрамленные сложными, тщательно выписанными рамками, животные располагаются по кругу, перемежаясь с цветочными розетками, а центр занимает фантастическая птица хинта с роскошным оперением. Если черно-золотой декор столешницы вполне традиционен, то три целиком позолоченные фигурные ножки в виде змей-ная, на которых она укреплена, — это новшество современного мьянманского мастера, создавшего скорее декоративное произведение, чем прикладное. Ведь в быту обычно пользуются низкими плетеными столиками на кольцевых ножках.

Для торжественных случаев, по видимому, предназначался деревянный позолоченный сосуд первой трети XX в., выполненный в одной из мастерских Шанского штата (рис. 17). Его слегка вытянутое тулово с плоским дном и широким отогнутым горлом напоминает большой горшок, в котором хранят различные жидкости и сыпучие продукты. Внутри он покрыт черным лаком, а снаружи — сусальным золотом. В верхней части тулова, сразу под выступающим черным ободком, помещен орнаментальный фриз — лианообразный побег со стилизованными лotosовыми цветами и пышной листвой. Замкнутый в круг спиралевидный побег символизирует вечное обновление природы, в то время как лотосы — плодородие и процветание. Здесь же мастер разместил три объемные фигурки лягушек, которые словно пытаются заглянуть в сосуд. Связанные с водной стихией, они, согласно поверьям, обладают волшебной способностью вызывать дождь. Эти декоративные элементы, как и простая монументальная форма сосуда, заставляют вспомнить бронзовые барабаны донгшонской культуры (середина I тыс. до н. э. — первые века н. э.), которые до сих пор встречаются в ритуальной практике шанских и других народов Северного Индокитая.

Украшающие сосуд фигурки лягушек сделаны в технике тайо швечча,

которая основана на использовании лаковой мастики тайо, с помощью которой не только грунтуют основу, но и создают лепные позолоченные орнаменты на поверхности предмета. Чаще всего это выполненные специальными штампами барельефные узоры, но иногда — вылепленные от руки скульптурные детали. Особенно пластичным декором отличаются изделия мастеров г. Кенгтунг (Шанский штат). Растительные и геометрические узоры они часто дополняют горельефными фигурами танцоров, музыкантов, реальных и мифических персонажей и оклеивают их листочками сусального золота, оставляя фон чернолаковым.

Наряду с тайо швечча применяют технику хманзи швечча — инкрустацию цветным и зеркальным стеклом по золотому фону, придающую лаковым вещам еще более богатый вид. Наиболее ценные изделия, используемые в культовых обрядах (а раньше и в королевских церемониях), декорируются драгоценными камнями, жемчугом и перламутром. Во время буддийских праздничных ритуалов пожертвования часто складываются в ритуальные сосуды схун-оу, имеющие вид кубка с конусообразной многоярусной крышкой, напоминающей мьянманскую ступу зеди (рис. 18). В этих сосудах миряне подносят монахам рис, их ставят на нижние ступени алтаря буддийского храма или по сторонам статуи Будды. Самые роскошные схун-оу, сплошь покрытые позолоченным лепным узором и стеклянной инкрустацией, имитирующей драгоценные камни, производятся в Мандалае. Они имеют тиковую основу, искусно обточенную на токарном станке. Их съемные профилированные крышки иногда увенчиваются фигуркой птицы хинты. Высота таких сосудов от 50 до 80 см, но есть и уникальные монументальные образцы, как, например, хранящийся в одном из монастырей города сосуд, вмещающий, как говорят местные жители, столько риса, сколько необходимо, чтобы накормить сто монахов.

Судя по широкому использованию драгоценных металлов и камней (а в статье затронуты лишь основные художественные области их применения) и тому глубокому смыслу и символике, которые вкладываются в произведения искусства из этих материалов, Мьянму и сегодня с полным правом можно назвать «Золотой страной».



