



ВОСТОК
ИСКУССТВО
БЫТА
И БЫТИЯ

THE EAST
THE ART OF
LIFE AND
EXISTENCE

ВОСТОК
ИСКУССТВО
БЫТА
И БЫТИЯ

THE EAST
THE ART OF
LIFE AND
EXISTENCE

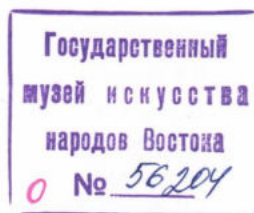
ДВ-7И
В 78

К 85-ЛЕТИЮ ГОСУДАРСТВЕННОГО
МУЗЕЯ ВОСТОКА

PUBLISHED ON THE OCCASION OF THE 85TH ANNIVERSARY OF
THE STATE MUSEUM OF ORIENTAL ART

ВОСТОК
ИСКУССТВО
БЫТА
И БЫТИЯ

THE EAST
THE ART OF
LIFE AND
EXISTENCE



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ВОСТОКА
ИЗДАТЕЛЬСТВО "СКАНРУС"

МОСКВА 2003

Восток:
Искусство быта и Бытия.
— СКАНРУС, М., 2003. —
256 с.: ил.

ISBN 5-93221-042-7

© Государственный
музей Востока

УТВЕРЖДЕНО
К ПЕЧАТИ
РЕДАКЦИОННО-
ИЗДАТЕЛЬСКИМ
СОВЕТОМ
ГОСУДАРСТВЕННОГО
МУЗЕЯ ВОСТОКА

CONFIRMED
FOR PUBLICATION BY
THE PUBLISHING
COMMITTEE OF
THE STATE MUSEUM OF
ORIENTAL ART

АВТОР-СОСТАВИТЕЛЬ

В.А. Набатчиков

АВТОРЫ ВСТУПИТЕЛЬНЫХ
СТАТЕЙ:

Т.К. Мкртычев (Пир),
Н.А. Гожева (Костюм),
И.И. Шептунова (Театр, Маджлис),
Л.И. Кузьменко (Кабинет ученого)

АВТОРЫ АННОТАЦИЙ:

Н.В. Апчинская (Ил. 1–2),
Л.Г. Береснева (Ил. 8),
С.Б. Болелов (Ил. 3–4),
Н.Ю. Вишневецкая (Ил. 5–7),
Н.А. Гожева и Г.М. Сорокина
(Ил. 46–54, 69),
В.А. Друзь (Ил. 57–60),
И.А. Елисеева (Ил. 43–45),
Е.С. Ермакова (Ил. 9, 11, 28–30),
Н.А. Каневская (Ил. 38–42, 66–67),
Л.И. Кузьменко (Ил. 56, 70, 81–87),
М.В. Кулланда (Ил. 32–34, 95),
Г.В. Ласикова (Ил. 98),
В.А. Мясина (Ил. 10, 12, 21, 23, 27),
Т.А. Петрова (Ил. 22),
Л.И. Рославцева (Ил. 17, 24–26),
Н.В. Сазонова (Ил. 31, 90–94, 96–
97, 99, 101–103, 105–107),
В.Л. Сычев (Ил. 35–37, 71–75),
М.Ю. Филатова (Ил. 13–16, 18–20),
И.И. Шептунова (Ил. 55, 68, 89,
100, 104, 108),
Л.А. Шмотикова (Ил. 76–80, 88),
А.И. Юсупова (Ил. 61–65)

РЕДАКТОР

Н.А. Гожева

ХУДОЖНИК

П.А. Маслов

ФОТОГРАФЫ

Е.И. Желтов, Э.Т. Базилия,
Ёситака Утида

ПЕРЕВОД НА АНГЛИЙСКИЙ

А.Е. Кириченко

ДИЗАЙНЕР ВЫСТАВКИ

А.А. Каменских

РЕСТАВРАТОРЫ

В.О. Барщевская, Ю.С. Березин,
Т.И. Бурлуцкая, И.Ф. Кузнецова,
И.Ю. Соловьева, Е.Г. Стрелкова,
А.В. Сурикова, Д.Л. Хмелев,
В.Л. Филатов

COMPILING AUTHOR

V.A. Nabatchikov

AUTHORS OF
THE INTRODUCTION:

T.K. Mkrtychev (Feast),
N.A. Gozheva (Costume),
I.I. Sheptunova (Theatre, Majlith),
L.I. Kouzmenko (Scholar's Studio)

AUTHORS OF ANNOTATIONS:

N.V. Aptchinskaya (Pls. 1–2),
L.G. Beresneva (Pl. 8),
S.B. Bolelov (Pls. 3–4),
N.Y. Vishnevskaya (Pls. 5–7),
N.A. Gozheva and G.M. Sorokina
(Pls. 46–54, 69),
V.A. Druz (Pls. 57–60),
I.A. Elisseeva (Pls. 43–45),
E.S. Ermakova (Pls. 9, 11, 28–30),
N.A. Kanevskaya (Pls. 38–42, 66–67),
L.I. Kouzmenko (Pls. 56, 70, 81–87),
M.V. Kullanda (Pls. 32–34, 95),
G.V. Lasikova (Pl. 98),
V.A. Myasina (Pls. 10, 12, 21, 23, 27),
T.A. Petrova (Pl. 22),
L.I. Roslavl'tseva (Pls. 17, 24–26),
N.V. Sazonova (Pls. 31, 90–94, 96–
97, 99, 101–103, 105–107),
V.L. Sychev (Pl. 35–37, 71–75),
M.Y. Filatova (Pls. 13–16, 18–20),
I.I. Sheptunova (Pls. 55, 68, 89, 100,
104, 108),
L.A. Shmotikova (Pls. 76–80, 88),
A.I. Yusupova (Pls. 61–65)

EDITOR

Natalia Gozheva

DESIGNER

Petr Maslov

PHOTOS

Eugene Zheltov, Edward Basilia,
Yoshitaka Uchida

ENGLISH TRANSLATION

Alexey Kirichenko

DESIGNER OF THE EXHIBITION

A.A. Kamenskikh

RESTORERS

V.O. Barshevskaya, J.S. Berezin,
T.I. Burlutskaya, I.F. Kuznetsova,
I.J. Solovyova, E.G. Strelkova,
A.V. Surikova, D.L. Khmelev,
V.L. Filatov

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

К 85-летию
Государственного
музея Востока

7

ПИР

10

КОСТЮМ

62

ТЕАТР

124

КАБИНЕТ УЧЕНОГО

166

МАДЖЛИС

210

CONTENTS

PREFACE

Marking the 85th Anniversary of
the State Museum of
Oriental Art

7

FEAST

10

COSTUME

62

THEATRE

124

SCHOLAR'S STUDIO

166

MAJLITH

210

К 85-ЛЕТИЮ
ГОСУДАРСТВЕННОГО
МУЗЕЯ ВОСТОКА



MARKING
THE 85TH ANNIVERSARY OF
THE STATE MUSEUM OF
ORIENTAL ART

С глубокой древности человечество отмечает важные моменты своего Бытия, когда сгущается и словно на мгновение останавливается Время, давая возможность осмыслить пройденный путь и осознать свое место в мире. Государственному музею Востока — 85. Срок немалый, достойный уважения. Тем более что, выйдя в первый ряд ведущих учреждений культуры России, музей не стал официальным и помпезным, а сохранил создаваемый поколениями сотрудников облик «таинственной волшебной страны». Это один из тех музеев, в который москвичи впервые приводят своих детей, приходят семьями, где есть кружки для дошкольников, проводятся экскурсии и лекции для самых разных людей.

Созданный в 1918 году, музей неоднократно менял место жительства, статус и название, пока не развернул свои экспозиции в историческом здании первой четверти XIX века на Никитском бульваре (1984), получил статус научно-исследовательского учреждения первой категории (1987) и современное имя (1992), был отнесен указом Президента Российской Федерации к «особо ценным объектам национального наследия» (1991).

Наш музей — единственный в России, ориентированный на собирание, хранение, изучение и популяризацию памятников

искусства Азии и Африки с древнейших времен до наших дней. В постоянной экспозиции и хранилищах насчитывается более 150 тысяч экспонатов. В залах музея демонстрируются шедевры прикладного и изобразительного искусства Китая, Кореи, Японии, Ирана, Индии, стран Юго-Восточной Азии, бывших союзных республик, а ныне независимых государств Средней Азии и Закавказья, шесть залов отдано под постоянную экспозицию картин Н.К. и С.Н. Рерихов. Особое внимание уделено древнему искусству и культуре народов Северо-Кавказского региона, с которым у нашего музея сложились традиционно прочные связи. Результатом многолетнего плодотворного сотрудни-

Since early times mankind has celebrated important occasions of its Existence, when Time collapses and seems to stop for a moment, thus giving an opportunity to comprehend the distance covered and perceive one's position in the universe. The State Museum of Oriental Art celebrates its 85th anniversary this year. It is a long time, still the recognition enjoyed by the Museum through this period had not turned it into an officious, pompous institution. It retained the image of "mysterious wonderland" nurtured by generations of its employees. It is one of the museums which Muscovites choose to bring their children to for a first time, where people come in families. The Museum provides excursions and lectures for visitors of all ages

and interests, as well as specialized introductions for preschool children.

The Museum was established in 1918 and repeatedly changed its name, address, and status throughout its history. The major landmarks were 1984, when the Museum's exhibits found their place at Nikitski Boulevard, in a historic building dating from the first quarter of the 19th century, 1987, when the Museum received the status of research establishment of the first grade, 1992, when it took its current designation of the State Museum of Oriental Art, and 1991, when the order of the President of the Russian Federation listed it among the most valuable "objects and places of national heritage significance".

Our Museum is the only institution of this kind in Russia, which

collects, preserves, studies, and makes available to the public works of Asian and African art dating from the earliest times to the present day. At present the collections of the Museum include more than 150,000 exhibits. The rooms of the Museum display the masterpieces of arts and crafts of China, Korea, Japan, Iran, India, Southeast Asia, and former republics of the Soviet Union, which are now independent states of Central Asia and Transcaucasia. Six rooms house the permanent exhibition of paintings of Nikolai and Svyatoslav Rerich. Special attention is given to ancient art and culture of the peoples of the North Caucasian region, with whom our Museum

чества явилось открытие Северо-Кавказского филиала музея в г. Майкоп (Республика Адыгея).

Одним из главных направлений в работе Государственного музея Востока является выставочная деятельность. Ежегодно в музее проводятся 15–20 временных выставок разнообразной тематики – от археологии до современной живописи. Выставки, подготовленные музеем, посвященные древнему и современному искусству народов Востока, многократно экспонировались и экспонируются в странах Азии, Западной Европы и Америки.

К своему юбилею мы подготовили выставку “Восток: Искусство быта и Бытия”. Это наш дар, наша дань всем тем, кто собирал богатейшие кол-

лекции музея, кто умел и умеет видеть вещи и говорить с ними на тайном языке любви и знания, позволяющем восстанавить образ жизни далеких стран и давно ушедших народов. Ее основная задача – показать богатство и разнообразие художественных традиций, предметов быта, а также способов осмысления Бытия в различных регионах Востока, благодаря которым достигалась гармония человека с окружающим миром и с самим собой. Одной из главных особенностей культуры Востока является устойчивость традиционных представлений, позволяющая сохранить выработанные тысячелетиями приемы, технологии, научные зна-

ния и духовные открытия, закрепленные в совершенных формах искусства: поэзии, музыке, архитектуре, живописи и скульптуре; в божественном Слове, выраженном в священных знаках каллиграфии; в художественном оформлении быта – ковроткачестве, гончарном ремесле, кузнечном деле, украшении человеческого тела и жилища.

Для исследователя культуры Востока существенно выявление и осмысление закономерностей Бытия, нашедших выражение в рукотворных памятниках искусства. Повседневность и духовный мир, законы которого определяют их со-

maintains close relations. This long fruitful cooperation led to setting up of the North Caucasian branch of the Museum in Maikop (Republic of Adygeya).

Exhibitions organised by the State Museum of Oriental Art remain one of its major activities. Each year the Museum houses 15 to 20 temporary exhibitions with subject matter ranging from archaeology to contemporary painting. Our exhibitions dedicated to ancient and modern Oriental art often make cultural events in Asia, Western Europe, and America.

To celebrate the 85th anniversary of the Museum, we prepared special exhibition named “The East: the Art of Life and Existence”. This is our offering and some sort of homage to those whose labours

helped to accumulate the wealth of the Museum’s collections, who could and still can see things and talk with them in a secret language of love and knowledge, enabling viewers to reconstruct the way of life of remote lands and peoples long gone. Its main purpose is to show the wealth and diversity of artistic traditions and artefacts, as well as the ways of conceptualisation of Existence in different regions of the Orient, which were instrumental in achieving the harmony between a man and his environment and also an inner poise.

One of the principal characteristics of Oriental culture lies in a consistency of traditional concepts and beliefs, contributing to preservation of techniques, technologies, scientific knowledge, and spiritual discoveries moulded in the course of millennia and re-

flected in exquisite art forms of poetry, music, architecture, painting, and sculpture, in the divine Word expressed in sacred calligraphic writings, as well as in the artistic decoration of life, such as carpet weaving, potter trade, smithcraft, and ornamentation of human body and abode. For a student of Oriental culture an ascertainment and conceptualisation of the laws of Existence, manifested in man-made works of art, is essential. The everyday life and the divine order, the laws of which define the perfection of art forms, comprise the core of research. The labour of the artist or craftsman in itself was likened to a creation of the universe in all mythological systems and elevat-

вершенство, — суть научного поиска. Сам же труд художника и ремесленника во всех мифологических системах уподобляется сотворению мира и возвышает человека творящего до уровня божества. Нельзя пренебрегать и другими формами художественной культуры, составляющими в своей совокупности основу национального мировосприятия и условие самого существования народа. Центр и смысл традиционной культуры — праздник в его различных проявлениях: пир, театральное представление, состязание. Именно праздничной культуре посвящены пять разделов выставки, где пиршество рассматривается как

культовый и светский ритуал, являющийся средоточием праздника; одежда, дополненная украшениями, амулетами и различными аксессуарами, позволяет выявить основные особенности традиционного костюма; театральные куклы и маски Индии, Индокитая, Дальнего Востока, равно как китайские лубки и японские гравюры, демонстрируют особенности праздничного действия в разных странах Азии. Мир детства, сказка, миф входят воплощение в древнейшем явлении восточной культуры — игрушке. Особо выделены произведения искусства, которые утверждают ценность образования, раскрывают духовные идеалы и внутренний мир человека. Наконец, значение науки и искусства демонстрируют предметы, свя-

занные с темой маджлиса, или "благородного собрания", праздничного приема, который проводился как в дворцовых помещениях, так и в садах. Надеюсь, что посетителям юбилейной выставки и читателям этой книги, которые встретятся с произведениями искусства из собрания музея, откроются разнообразные грани быта и Бытия, отражающие философско-религиозные, обрядовые, этические и эстетические представления в традиционной культуре Востока.

В.А. Набатчиков

Генеральный директор Государственного музея Востока,
Член-корреспондент Российской Академии художеств,
Заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

ed him to the level of divinity. At the same time, profane forms of artistic culture constituting in their aggregate the basis of indigenous world outlook and *conditio sine qua non* for existence of a nation itself should not be ignored. The focus and meaning of traditional culture lies in the festival with its diverse manifestations of feast, theatrical performance, contest, etc. The five sections of the exhibition are dedicated mainly to the culture of celebration. The feast is given a consideration as both a religious and mundane procedure, a focus of a holiday; the costume complemented with jewellery, amulets, and accessories of diverse nature

introduces the basic features of traditional dress, while theatrical puppets, dolls, and masks from India, Indo-China, and the Far East, as well as Chinese folk pictures and Japanese woodblock printings display the characteristics of the festive act in various countries of Asia. The worlds of childhood, fairy tale, and myth are also reflected in such an ancient phenomenon of Oriental culture as toys. A special place is given to works of art which manifest the worth of education, uncover the spiritual ideals and inner life of a Far Eastern man. Finally, the importance of sciences and arts is revealed in the articles related to a notion of *majlith*, "a noble assembly" or a festive reception arranged both at the chambers of a palace and in the garden.

Finally, I would like to express my hope that the visitors of the exhibition and the readers of this book, who would thus get acquainted with the works of art from the Museum's collection, will behold diverse realities of life and existence, reflecting philosophical, religious, ritual, moral, and aesthetic notions and principles of traditional culture of the Orient.

V.A. Nabatchikov

Director General of
the State Museum of Oriental Art,
Corresponding Member of
Russian Academy of Arts,
Honoured Art Worker of the Russian
Federation



ПИР

FEAST

Праздники всегда играли важную роль в жизни людей. Они концентрировали в себе всю полноту отношений человека с Космосом и Временем. При всем полифункциональном разнообразии каждый праздник, как правило, включал в себя угощение, и его участниками становились как божества, так и смертные, — совершая жертвоприношения, вкушая ритуальную пищу, они приобщались к Вечности. Жертвоприношение и трапеза древних обрядов послужили прообразом светских пиров, где мировой универсум складывался в микроскоп за пиришественным царским столом и где также существовали свои ритуальные правила. Но если культовое действие проходило в храме,

святилище или на ритуальной площадке, то светский пир мог быть и в царском дворце, и в духане, и в чайхане, и в сакле.

Отзвуки древних пиров материализовались в разнообразных произведениях искусства — глиняных и металлических сосудах, коврах и занавесах, предметах утвари и обстановки, равным образом в живописи и скульптуре. Реконструируя исторический контекст их существования, мы можем представить, например, из чего зороастрийцы пили вино и священную **хаому** или на каких блюдах подавали плов, приготовленный для султана Бабура. Непрерывную традицию пиров на Востоке в 7–8 вв. ислам попытался трансформировать, внося свою религиозную регламентацию в характер пищи и правила поведения за столом.

Захватив в 539 г. до н.э. Вавилон, персидский царь Кир II заложил основу иранской империи Ахеменидов, которая просуществовала более двух веков и где, вероятно, уже в то время сложился зороастрийский культ. Несмотря на то что в истории зороастризма существует множество спорных проблем, нам многое известно о его праздниках, таких как Ноуруз — праздник Нового года, приходящийся на весеннее равноденствие; Михраган — праздник осеннего урожая; Саде — праздник, посвященный огню — одной из священных стихий. Некоторые из них, как, например, Ноуруз,



Festivals invariably played an important role in human life. They accumulated the entirety of the relationship between Man and Nature. Regardless of the diversity of festivals' functions, each of them usually included entertainment with food, where both deities and mortals participated, for the latter received the sacrament of Eternity by the way of sacrifice and partaking of ritual meals. A sacrifice and repast of ancient rites served as prototype for the worldly feast, and a convivial royal table would become the point where the universe turned into a microcosm, and where ritual norms of its own also existed. Yet while a religious rite took place in a temple, shrine or on

a ritual ground, a worldly feast could occur in royal palace, dukhan, chaihana, and saklya alike.

The echo of ancient feasts materialized in miscellaneous works of art, ranging from clay and metal vessels through carpets and hangings, household utensils and furniture, with painting and sculpture gaining an equal share. Reconstructing the historical context of their usage we can imagine, for example, the vessels employed by Zoroastrians to drink wine and sacred **haoma** or the dishes used for pilau cooked to please Sultan Babur. The unbroken tradition of Oriental feasts

was challenged only once, when in the 7th–8th centuries Islam attempted to transform it by introducing its religious regulations concerning cuisine and table manners.

When Persian Emperor Kir II conquered Babylon in 539 B.C., he laid the foundations of Achaemenid Empire, which existed for more than two hundred years and where the Zoroastrian cult had probably emerged already by this time. Despite numerous unresolved problems of the history of Zoroastrianism, we know enough about its festivals, such as Nowruz, the festival of the New Year, which fell on the vernal equinox; Mehragan, the festival of autumn harvest; Sadah, the festival dedicated to the fire, being one of the sacred elements. Some of these

сохранились и по сию пору в иранском мире. Как сообщают поздние источники, кульминацией всех этих праздников, которые продолжались по пять дней, был торжественный пир, на котором проводились всевозможные обряды. Часть этих обрядов была связана с подношением и возлиянием вина, которое считалось в зороастризме "жидким огнем", а также особого наркотического вещества — хаома.

Известно, что, по крайней мере, уже с ахеменидского времени существовали особые виды сосудов, которые использовались для питья вина. Они имели форму рога, в нижней части которого располагалось маленькое сливное отверстие. Собственно говоря, пили из

этих сосудов как раз через это отверстие, регулируя подачу вина пальцем — зажимая или отпуская отверстие. Струю вина могли направлять как непосредственно в рот, так и в пиришественную чашу. Одной из декоративных особенностей сосудов было завершение их нижней части **протомой** — скульптурным образом, тесно связанным с культовым происхождением самих изделий. Популярность этой формы была необыкновенной. Для столичных храмов огня и царского двора сосуды изготавливались из золота и серебра, для простых людей и периферийных культовых центров из более доступного

материала — глины. Сохранилось возможное иранское название этой формы, которое употребляли в средние века, — **шахк**. В античной традиции такие сосуды именовались **ритонами**, и они стали важнейшими атрибутами пиров и ритуалов, связанных с вином, Дионисом, культом плодородия и процветания.

Пройдя длинный путь в своей истории, ритоны, несколько видоизменившись, сохранили и по сию пору значение специальных кубков для вина у многих народов от Средиземного моря до Китая. Вино как "живой огонь", кровь Диониса, а затем и кровь Христа остается неизменным элементом всех застолий на христианском Востоке, где возлияние вина воспринимается как ритуал, освященный тысячеклетными традициями.



festivals, like Nowruz, are preserved in the Iranian world until today. According to the information of the late sources, the culmination of all these festivals, which lasted for five days, was a solemn feast accompanied with diverse rites. A number of them were associated with offering and libation of wine, considered "liquid fire" by Zoroastrians, and also of a specific narcotic drug called haoma.

It is known that at least as late as Achaemenid times there existed special types of vessels used to drink wine. They were shaped to resemble a horn, with a small spout in the low-

*er part. In fact, this spout was used to drink the contents of such vessels, and the flow of wine was controlled with a finger, either by closing or releasing the spout. The flow of wine could be directed both into the mouth and into a bowl. One of their main decorative features was that the lower part of the vessel ended with a **protoma**, a sculptural image closely connected with the hieratic origin of these articles. The popularity of this form was extraordinary. The vessels were made of gold and silver when intended for capital fire temples or the emperor's court, while clay, a more disposable material, was employed to suit the needs of*

*commoners and peripheral ritual centres. The Iranians of mediaeval times probably called these articles **shahk**, while in the classical tradition they were known as **rhytons** and became the key attributes of feasts and rituals, associated with wine, Dionysus, and the cult of fertility and prosperity.*

Centuries later the rhytons, though slightly transformed, still retain their importance as special wine vessels among quite a few peoples from Mediterranean to China. The wine as a "liquid fire", the blood of Dionysus, and later also the blood of Christ, remains an indispensable element of all feasts in the Christian Orient, where its libation is considered a ritual hallowed by millennial traditions.

В результате победоносных походов арабских войск к концу 8 в. от Пиренеев до глубинных районов Средней Азии сложилось единое культурное пространство, в котором основной идеологией был ислам. При этом арабы, обладая огромной восприимчивостью, не столько разрушали мир "язычников" и иноверцев, сколько активно впитывали достижения культуры, науки, ремесла, трансформируя доставшееся им художественное наследие в рамках ислама. Вместе с унификацией облика городов, искусства, ремесла, образа жизни претерпела изменения

и такая важная сфера, как застолье. В исламском мире регламентировано не только начало приема пищи — обязательное омовение рук и совершение молитвы, но и все последующее поведение за столом. Богословы определили, что каждый кусок, положенный в рот, следует сопровождать произнесением эпитета Бога, не говоря уже о неторопливости и умеренности в еде ("Кодекс приличий на Востоке" Мухаммеда Садык-и-Кашкари).

Борьба с роскошью, которая время от времени охватывала мусульманский мир, пытавшийся вернуться к простой жизни раннеисламского общества, сказалась и на традиции застолий. Попытки регламентировать материал, из которого делалась пиршественная посуда

(не используя золота и серебра), как правило, быстро забывались. Но введение запретов значительно стимулировало работу ремесленников, украсивших затейливыми узорами изделия из простых материалов.

Единство исламского мира проявлялось и в оформлении стола. Судя по имеющимся у нас свидетельствам, даже мода на столовую посуду была общей — от Багдада до Самарканда. В раннеисламское время наблюдается широкое распространение технологии глазурования керамики, благодаря которой она становилась более гигиеничной, а также приобретала новые художественные качества.



By the late 8th century the triumphant conquests of Arabic armies from the Pyrenees to remote regions of Central Asia resulted in the creation of a single cultural space, where Islam played the role of principal creed. Still the Arabs, who displayed great perceptiveness, were not so much occupied with destroying the "paganism", as readily absorbing the achievements of culture, science, and craft, converting this artistic heritage to suit the tenets of Islam. The table underwent certain transformations along with unification in design of cities, arts, crafts, and the mode of life. The regula-

tions of Islam were not limited to the necessary washing of hands and offering of prayer, a prelude to eating, but also concerned all other table manners. Theologians decided that when eating each morsel of food the act should be accompanied with uttering some attribute of God, as well as deliberation and modesty in eating (as noted in "The Code of Oriental Etiquette" by Mohammad Sadik-i-Kashkari).

The campaigns against luxury which swept the Islamic world from time to time, aimed at the return to the austere life of early Islam, redounded also upon the traditions of feasts. As a rule, the attempts to regulate the mate-

rial employed to produce the ware or to exclude gold and silver from usage were short-lived. Still these sumptuary laws motivated the craftsmen to decorate the articles made of common materials with elaborate designs.

The unity of the Islamic world manifested itself also in the setting of the table. Judging from available evidence, even the tableware fashion was common from Baghdad to Samarkand. The early Islamic period was marked by the widespread occurrence of glazing technique in ceramics, which made it more hygienic and also imparted it with new artistic quality. Open glazed ware, such as dishes and bowls with different patterns, became here not only a part of table-

При этом открытые глазурованные формы — блюда и чаши с различными орнаментами — становились не только частью столовой утвари, но и непременным элементом застольного ритуала. Сложный растительный орнамент мог послужить темой для стихосложения; стилизованное изображение людей, животных, птиц — стать поводом для эпического сказания, а благопожелание на арабском — для благочестивых размышлений. Своеобразными символами восточного пира в мусульманской традиции стали **ляганы**, которые и до сих пор служат для подношения фруктов или сладостей и в которых подаются одно из основных блюд восточного стола — плов.

Не обошел вниманием ислам и регламент потребляемых продуктов. Запрет на использование в пищу вина и свинины, по преданию, восходит к самому Пророку. При этом по отношению к вину он не раз нарушался. Винопитие стало символом христианско-зороастрийского вольнодумства или поэтического творчества.

Заметную трансформацию претерпел и сам стол. Вместо привычных невысоких лежанок (**тахтэ**), принятых в иранском мире, пирующие переместились на пол, устланный коврами. Если застолье имело ранг царского приема,

то сервировался стол с низкими ножками. В обычной жизни его заменяла скамья дастархан, на которой размещались яства.

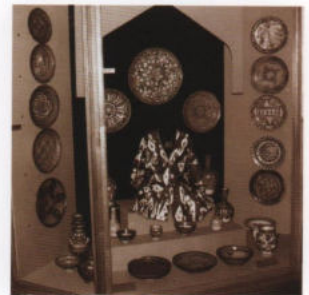
"И был пир на весь мир" — подобной фразой завершается множество сказок во всех уголках земли, донося до нас отзвуки древних пиров, где мир богов соединялся с миром людей в едином действии, где праведные правители восседали вместе со своими подданными, где веселье было благочинным, где все благополучно заканчивалось, чтобы начаться завтра в новом времени, с новыми силами.

ware, but also an indispensable element of ritual. Elaborate floral design could serve as subject matter for versification; stylised depiction of men, animals, and birds would become the basis of epic story, while auspicious blessing in Arabic encouraged pious contemplation. The **lagans**, still employed to offer fruits and sweets or to serve pilau, one of the main dishes of Oriental cuisine, became some sort of a symbol of Oriental feast in Islamic tradition.

The rules concerning nutrition also did not escape the attention of Islamic theologians. The tradition ascribes the prohibition of wine and pork to the Prophet himself. Still it was repeatedly violated as regards wine. Partaking of wine became a symbol of Christian-Zoroastrian free-thinking or poetic art.

The table as a physical object also underwent marked transformation. Instead of the customary low bedstead (**tahtah**) widespread in the earlier Iranian world, the feasters moved to the floor covered with carpets. If the feast was a royal one, a table with low legs was served. In everyday life it was substituted by **dastarhan** spread, where the food was set.

Dozens of fairy tales all over the world end with the phrase, reading something like "They feasted and they drank, and if the wine hadn't run out, I'd still be there with them instead of here talking to you", thus re-echoing the wafts of ancient feasts, where the world of gods merged the world of men in single act, where the righteous rulers feasted side by side with their subjects, where the merriment was decorous, where everything came to a happy end to start again tomorrow at a new time, with new energy.



Кутежи были излюбленным сюжетом великого грузинского художника-примитивиста Пиросманашвили, ибо они отвечали основной задаче его искусства — служить украшению тифлиских духанов и отражали одну из самых характерных и неповторимых примет грузинского быта того времени. В изображаемых художником праздничных трапезах предстали почти все сословия тогдашней Грузии, но, пожалуй, особенно часто *карачохели* — городские ремесленники и торговцы, носившие черную верхнюю одежду — *чоху*. На картине из собрания му-

зея они сидят за пиршественным столом, на котором чередуются тарелки со снедью, дуги хлебцов *шоти* и вертикали бутылок. Произносящий тост показан, как обычно, стоящим, а перед столом, фиксируя центр композиции, размещен бурдюк с вином. Особенность «Кутежа» — отсутствие обычного для Пиросмани пейзажного фона, а также особая цельность и мощь образов. Живые и индивидуализированные персонажи с завораживающе-магическим взглядом словно позируют перед объективом фотоаппарата, появившегося в те годы в Грузии, но одновременно — предстают перед Вечностью, напоминая апостолов на средневековых грузинских фресках.

Отзвук этих фресок ощутим также в общем характере композиционного решения, в элементах обратной перспективы, ритмической организации изображенного. Фигуры мощно вылеплены цветом и объединены, как у старых мастеров, религиозным чувством. В колорите доминируют два цвета — черный, цвет клеенки, и белый, голубоватых и золотистых оттенков, дополненные вишневыми, синими и желтыми цветами. Контрасты черного и белого, символизирующие тайны Бытия, постоянно переходят в свечение. Световые контуры и блики очерчивают персонажей и предметы, делая картину похожей одновременно на фреску и на витраж.

Ил. 1

ПИРОСМАНАШВИЛИ
НИКОЛАЙ (НИКО)
АСЛАНОВИЧ
(1862–1918)
“КУТЕЖ”
Клеенка, масло.
113x117 см.
Инв. № 2897 III

Pl. 1

PIROSMANASHVILI
NIKOLAI (NICO)
ASLANOVICH
(1862–1918).
“REVEL”
Oilcloth, oil.
113x117 cm.
Inv. no. 2897 III

Revels, one of the most distinctive and inimitable marks of Georgian life, used to be a favourite subject matter of Pirosmashvili, a great Georgian primitivist artist, for they suited the main concern of his art, that is to decorate Tiflissian *dukhsans*. A festive repast depicted by the artist features almost every social strata of contemporary Georgia, still its most common participants were *karachokheli*, urban artisans and merchants, who wore *chokha*, a black outer garment. The painting from the Museum collection shows them sitting around the festive table, where plates full of edibles follow the curves of *shoti* bread and elevations

of bottles. As usual, the man giving a toast is portrayed standing, and in front of the table one can see a winebag, thus serving as a centre of the composition. The lack of scenery background essential in other Pirosmashvili's paintings forms the unique feature of this “Revel”, and the same applies also to peculiar integrity and power of characters. Vivid and individualized persons with entrhralling glance are shown as if they posture themselves to the camera lens, which just made its way into Georgia, but at the same time they receive the sacrament of Eternity, re-

sembling the apostles from mediaeval Georgian murals. An echo of these murals can be perceived also in overall scene setting, in the details of reverse perspective, and in the rhythmic organization of subject matter. The bodies are shaped thick with colour and knit with devotional feeling, as on the paintings by the old masters. The black, the colour of oil cloth and white, in its bluish and aurlent keys, dominate the coloration, while cherry, sapphire and yellow complement them. Opposition of black and white, which symbolize the arcana of Existence, invariably slips into fluorescence. Light contours and specks delineate the characters and objects, making the painting resembling of a mural and stained glass at the same time.



Автор картины — выдающийся русский живописец, работавший в 20 в. в Узбекистане и глубоко проникший в его духовную и художественную культуру. Уроженец Ферганы, Волков получил художественное образование в Петербурге и Киеве, а с 1916 г. жил в Ташкенте. Наиболее плодотворный период его творчества, как и у большинства мастеров его поколения, — вторая половина 10-х — начало 30-х гг. 20 в.

«Продавцы фруктов» — одно из самых совершенных в художественном отношении произведений Волкова конца 20-х гг. В этот период в его персонажах появляется некая «сверхмощь», они кажутся принадлежа-

щими к племени титанов, рожденных от союза земли и солнца, но наделенных человеческой душой. Как и в созданных прежде работах, здесь ощущается характерная для художника «боязнь пустоты», побуждавшая его заполнять пространство картины.

Взятые из повседневной жизни мотивы приобретают здесь обобщенный характер. Сохраняя жизненность, персонажи претворяются в монументальные, вневременные образы; продажа фруктов превращается в некий сакральный ритуал приношения плодов. Каждый из трех действующих

лиц играет при этом предназначенную ему роль. Юноша на заднем плане, поддерживающий на голове корзину фруктов и размещенный рядом с архитектурным сооружением, олицетворяет непоколебимые устои народной жизни. Мужчина слева щедро открывает содержимое своей корзины. А расположенный справа крестьянин отдыхает от тяжелого труда; в его облике — сознание значимости сделанного и благоговения перед божественным источником земных благ. Оставшееся «за кадром» солнце заставляет «гореть» фрукты и уподобляет архитектурные объемы на заднем плане золотым слиткам. Однако, помимо солнечного, все освещено духовным светом, исходящим от лиц героев.

Ил. 2

ВОЛКОВ
АЛЕКСАНДР
НИКОЛАЕВИЧ
(1886–1957)

«ПРОДАВЦЫ
ФРУКТОВ»

1928 г.

Холст, масло, темпера.
102x102 см.
Инв. № 6386 III

Pl. 2

VOLKOV
ALEKSANDR
NIKOLAEVICH
(1886–1957).

«GREENGROCERS»

1928

Canvas, oil, tempera.
102x102 cm.
Inv. no. 6386 III

Aleksandr Volkov is an eminent Russian artist, who worked in Uzbekistan in the first half of the 20th century and developed a deep insight into its spiritual and artistic culture. Born in Ferghana, Volkov studied art at St. Petersburg and Kiev. Since 1916 he lived in Tashkent. The most fruitful period of his creative work was the time from the late 20s up to the late 30s of the 20th century, that being a common lot of the majority of artists of his generation.

“Greengrocers” can be called one of the most artistically perfect pieces by Volkov from the end of the twenties. At that time a certain “extrapower” emerges in charac-

ters of his paintings, as if they belong to the race of Hyperion, born from the union between the earth and the sun, but endowed with human soul. As in previous works, here one can feel the “fear of hollow”, which was characteristic of this artist and caused him to fill the entire space of the painting with images.

Motifs imported from everyday life assume generalized character here. While retaining vividness, the characters are transformed into monumental, atemporal images; greengrocery becomes some sacred ritual of offering of the fruits. Each one of three persons plays his role. The lad at the background, holding a lug over his head and placed next to architectural structure, represents unwavering

foundations of folk life. The man to the left reveals free heartedly the contents of his lug, while the peasant placed on the right side takes him ease from toil. One can feel his awareness of the importance of his labour and veneration for the divine source of worldly goods. The sun left “offscreen” makes the fruits “burn” and likens the background architecture to massive gold. Yet not just the sunrays, but also the inward light, emanating from the faces of the characters, perfuse the painting.



Ил. 3

ЧАША И РИТОН АМФОРОВИДНЫЙ

Туркменистан,
Ташаузская область.
Культовый центр Калалы-гыр 2.
IV—II вв. до н.э.

Глина, формовка и обточка
на гончарном круге,
оттиснутый рельеф,
ангобирование.
В. 8,5 см, дм. 16,8 см.
Н. 23,3 см, дм. тулова 15 см.
Инв. № 846 Кр-IV, 44791 кл

После крушения державы Ахеменидов в конце 4 в. до н.э. на исторической сцене появляется самостоятельное Древнехорезмийское государство, которое занимало дельтовое пространство в низовьях Амударьи. В 4—2 вв. до н.э. здесь формируется своеобразная культура, вобравшая в себя лучшие традиции древних культур Ирана, Северной Месопотамии и Восточного Закавказья. Наиболее ярко характерные черты этой культуры проявляются в керамическом производстве. Изделия хорезмийских гончаров отличаются высоким качеством черепка и тщательной обработкой поверхности, которая обычно покрывалась плотным крас-

ным ангобом. Обжиг производился в двухъярусных горнах при температуре не менее 900 градусов. Чаша, найденная во время раскопок культового центра Калалы-гыр 2, является типичным образцом парадной столовой керамики. Учитывая то, что она была найдена в храме, можно предполагать ее использование во время ритуальных возлияний, сопровождавших обряды древних хорезмийцев.

Другой сосуд из Калалы-гыр 2 — амфоровидный ритон с двумя ручками, на верхней части которых глук-

боким штампом оттиснуты морды львов, — по-видимому, также использовался во время религиозных ритуалов. Из него могли разливать вино или хаому — священный напиток зороастрийцев. Образцом для ритона, несомненно, послужили сосуды из драгоценных металлов (золота и серебра), производившиеся в Иране. Иранские изделия были известны далеко за пределами Ахеменидской державы. Однако только на территории Хорезма изготавливали сосуды, подражавшие изделиям иранских торевтов, но являвшиеся сами по себе произведениями гончарного искусства.

Pl. 3

BOWL AND AMPHORAL RHYTON

Turkmenistan, Tashauz region.
Kalali-gir 2 ritual centre.
4th—2nd centuries B.C.

Clay, throwing and turning on
throwing wheel,
stamped relief, slipping.
H. 8.5 cm, dia. 16.8 cm.
H. 23.3 cm, dia. of body 15 cm.
Inv. nos. 846 Kp-IV, 44791 kn

After the dissolution of the Achaemenid Empire in the late 4 century B.C. an independent Ancient Khwarazm polity emerges at deltaic area of the Lower Amu-Darya. Unique culture, which amalgamated the cultural heritage of ancient Iran, Northern Mesopotamia, and Eastern Transcaucasia, developed here through the 4th—2nd centuries B.C. Distinctive features of this culture identified themselves most vividly in ceramics. High quality of shard and elaborate working of the upside, which was usually covered with thick red slip, note the ware of Khwarazm potters. The pot-

tery was burned in double floor kiln under approximately 900°C. The bowl, found during the excavations at ritual centre Kalali-gir 2, is a type of state dinner pottery. As it was discovered inside the temple, one can anticipate its usage for ritual libation, which accompanied the rites of ancient Khwarazmians.

Another vessel from Kalali-gir 2 is an amphoral rhyton with two handles, on the upper part of which lion head was stamped deep. Presumably, it was also

used for some ritual purposes. It could serve to pour wine or *haoma*, the sacred drink of Zoroastrians. No doubt, it was modelled on vessels of precious metals (gold and silver) manufactured in Iran. Persian goods were known well beyond the Achaemenid Empire, still only in Khwarazm the vessels, which imitated the articles manufactured by Persian toreuts, became the products of ceramic art.



В художественной керамике Хорезма 4–2 вв. до н.э., а к этой категории относится большинство культовых сосудов, найденных в процессе раскопок, наиболее ярко проявляется влияние древней индонранской мифологии. Образы мелкой пластики и сцены, выполненные в технике рельефа на плоской стороне керамических флагов, в большей или в меньшей степени соответствуют мифологическим сюжетам, которые частично дошли до нас в текстах «Авесты» и «Ригведы». Перед нами предстает целый ряд мифических образов и персонажей, запечатленных на керамических изделиях.

Ил. 4

РИТОН

Туркменистан,
Ташаузская область.
Культовый центр Калалы-гыр 2.
IV–II вв. до н.э.

Глина, формовка на гончарном
круге, лепка, оттиснутый
штамп, резьба.
H. 22 см, дм. устья 13,2 см.
№ 44782 кл

Pl. 4

RHYTON

Turkmenistan, Tashauz region.
Kalali-gir 2 ritual centre.
4th–2nd centuries B.C.

Clay, throwing on
throwing-wheel, hand-modelling,
stamped relief, carving.
H. 22 cm, dia. (rim) 13,2 cm.
No. 44782 кл

The artistic pottery of Khwarazm from the 4th–2nd centuries B.C., and such are the majority of ritual vessels discovered during excavations, demonstrates a manifest influence of ancient Iranian mythology in the most striking way. Images of small forms of plastic arts and scenes, depicted in raised relief technique on the flat side of clayware flagons, correspond more or less to the subject matter of myths, partially preserved in the texts of "Avesta" and "Rgveda". Thus, a variety of mythical images and characters captured in clayware present themselves to the eye of the beholder.

Одной из наиболее многочисленных категорий таких изделий являются ритоны — сосуды в форме рога, которые изготавливались из металла, керамики или слоновой кости. Они обычно заканчивались протомой животного или мифологического существа. В Хорезме нижняя часть большинства керамических ритонов формовалась в виде головы коня — животного, связанного с культом Солнца. Ритон, найденный на Калалы-гыр 2, является уникальным. Во-первых, он имеет ручку, что, в общем, не характерно для этих сосудов. Во-вторых, у него нет протомы, а мифологический персонаж — бородатый человек с рогами быка — помещен в центральной части сосуда. Семантика этого

образа представляется довольно сложной. С одной стороны, его можно трактовать как Гопотшаха — мифического человека-быка, ассоциируемого с Йимой, первым царем в авестийской мифологии. С другой стороны, его можно сравнить с Ваххом или сатиром, образами, широко распространенными в эллинистической культуре Востока. В любом случае это мифологический персонаж, безусловно, каким-то образом связанный с культовым ритуалом, в котором использовался ритон как сосуд для возлияний.

Rhytons, or horn-shaped vessels made of metal, clay or ivory, are one of the most numerous types of such ware. As usual, they had a protoma of an animal or mythical creature as their lower part. In Kwarazm the lower part of many clayware rhytons was shaped as a head of the horse, an animal associated with solar worship. The rhyton unearthed at Kalali-gir 2 is unique. First, it has a handle, which is quite exceptional for this kind of vessels in general. Second, it lacks protoma, while the mythical creature, a bearded man with ox horns, is placed on the central part of the vessel. Significance of this character is rather

complex. On the one hand, he can be identified as Gopotshakh, a mythical man-bull, who is associated with Yima, the first monarch in Avestian mythology. On the other hand, he resembles Bacchus or satyr, the characters well known in Hellenistic culture of the Orient. In any case, its beyond doubt, that this mythical creature is somehow related to the ritual, for which this rhyton was used as a vessel for libation.



Техника производства глазурованной керамики появилась в Средней Азии лишь после арабского завоевания. Начиная с 9 в. глазурованные изделия широко распространились по всем обширным территориям, вошедшим в состав Арабского халифата. Вначале качество посуды было еще несовершенно, глазурь оставалась мутной, непрозрачной, не были разработаны свои оригинальные приемы орнаментации. Но очень скоро, уже в 10 в., изделия самаркандских гончаров могли соперничать с лучшими образцами ремесленных центров Ближнего и

Среднего Востока. Тонкостенные чаши изготавливались из высококачественной глины и покрывались чистым, белым ангобом. Белый фон предоставлял неограниченные возможности фантазии мастера, расписывавшего посуду. Это могли быть и изысканные каллиграфические надписи, и разнообразные растительные мотивы.

Чаша, найденная при раскопках средневекового поселения под Самаркандом, дает прекрасный образец одного из излюбленных сюжетов растительного декора 10 — начала 11 в. — стилизованные букеты. Сдержанное цветовое сочетание коричневого и терракотового, изящная роспись, дополненная гравировкой, свиде-

тельствуют о высоком профессионализме и художественном вкусе автора. Рисунок не занимает всю поверхность изделия, свободный белый фон придает особую легкость композиции. Любопытна индивидуальная судьба этой чаши. Еще в древности в ее стенках были попарно просверлены аккуратные маленькие отверстия. До сих пор в Средней Азии таким образом ремонтируют треснувшую, но любимую посуду: в отверстия вставляется тоненькая медная проволочка, стягивающая поврежденные места. Видимо, прекрасная чаша была особенно дорога владельцу, и он, сколько мог, старался продлить ее жизнь.

Ил. 5

ЧАША

Узбекистан,
Самаркандская область,
городище Дурмен.
X — начало XI в.

*Глина, формовка на гончарном
круге, белый ангоб, роспись,
гравировка, глазурь.
В. 8 см, дм. 26 см.
Инв. № 635 Кр-IV*

Pl. 5

BOWL

Uzbekistan,
Samarqand region,
hillfort of Durmen.
10th or early 11th centuries.

*Clay, throwing on
throwing-wheel, white slip,
painting, engraving, glaze.
H. 8 cm, dia. 26 cm.
Inv. no. 635 Kp-IV*

The manufacture of glazed ceramics was introduced to Central Asia only after the Arab conquest. Since the 9th century, glazed ware spread across the vast domain of the Arab caliphate. Early on the ware was of inferior quality, with turbid, opaque glaze, and no original ornamentation technique has been developed yet. Nevertheless, very soon, already in the 10th century, produce of Samarqand potters could rival the best specimens from artisan centres of the Near and Middle East. Thin-walled bowls were made of fine clay and covered with clear

white slip. White background provided unlimited options for potter's fancy. He could cover it with elegant calligraphic writing or various floral designs.

The bowl, found while excavating a mediaeval settlement near Samarqand, bears a fair example of stylised posy, which was one of the favourite motifs of floral design through the 10th - early 11th centuries. Undemonstrative colour mix of brown and terra-cotta, elegant painting, complement-

ed with engraving, show a great skill and artistic style of the potter. The design does not cover the whole surface of the ware, and clear white background gives it unique ethereality. The bowl has an interesting history of its own. Pairs of small holes were carefully bored in its walls already at an early age. Even nowadays there is a custom in Central Asia to repair flawed ware, which the owner holds dear, that way; a thin copper wire is inserted into the holes to draw the damaged parts together. This apparently was the case with our beautiful bowl, which owner tried to lengthen its lifespan as much as he could.



Круг декоративных приемов, применявшихся в 10 в. среднеазиатскими мастерами-керамистами, был весьма широк. Одним из таких приемов стало использование в качестве фона не только традиционного белого, но и насыщенного оттенка черного ангоба. Черный фон обладает удивительным свойством: любой более светлый тон, нанесенный на него, проявляется особенно ярко, начинает буквально светиться, приобретает объемность. Этот эффект был прекрасно известен художникам разных эпох и народов. Им часто пользовался Нико Пироманашвили, достигая удивительного впечатления своими картинами, большая

часть которых была написана на черной клеенке. Именно по этой же причине ювелиры так любят выставлять свои драгоценные изделия на черном бархате.

Чаша из собрания музея — прекрасный образец мастерского использования декоративных возможностей росписи по черному фону. В керамике самаркандских мастеров 10—11 вв. существовали две тенденции в орнаментации изделий. Первое направление стремилось не перегружать рисунок поверхность, оставлять как можно больше свободного пространства,

лишь слегка организуя его контрастной точкой в центре или узкими полосками росписи по краю сосуда. Это придавало необыкновенную легкость и лаконизм всей композиции. Вторая тенденция заключалась в стремлении максимально заполнить орнаментом всю имеющуюся поверхность. Несомненно, наша чаша расписана в соответствии с этой идеей. Пояса перлов, цепочки стилизованных растительных побегов покрывают чашу целиком. При этом не создается ощущение перегруженности, так как крестообразно расположенные на дне лепестки контрастного красного цвета структурно организуют всю композицию. Яркий, светящийся белый орнамент придает всей вещи праздничный и нарядный вид.

Ил. 6

ЧАША

Узбекистан, Самарканд.
Конец X — начало XI в.

*Глина, формовка на гончарном круге, черный ангоб, роспись, глазурь.
H. 8 см, дм. 23 см.
Инв. № 575 III*

Pl. 6

BOWL

Uzbekistan, Samarqand.
Late 10th — early 11th centuries.

*Clay, throwing on throwing-wheel, black slip, painting, glaze.
H. 8 cm, dia. 23 cm.
Inv. no. 575 III*

The scope of decorative techniques applied in the 10th century by Central Asian potters was very broad. Among them was the employment of deep black slip as a background alongside with common white one. Black background possesses a remarkable feature: any lighter colour, applied to it, comes out particularly bright, literally starts to shine and gets a three-dimensional form. This phenomenon was well known to artists of different epochs and peoples. It was used extensively by Niko Piromanashvili, who achieved amazing effect with his paintings, most of which were made on black oilcloth. Jewellers are so fond of displaying their precious produce on black velvet for this very reason.

The bowl from the Museum's collection is a fine specimen of masterly utilization of design options, offered by painting over black background. Samarqand potters exhibited two trends in decoration of the ware in the 10th and 11th centuries. The first one was not to overwork the surface with design, to leave as much free space as possible, giving it a slight organization by placing a contrasting point in the centre or narrow strips of painting on the rim of a vessel. That gave the composition unique ethereality and la-

conism. The second trend was to cover the surface with design to the maximum. No doubt, our bowl was painted in accordance with this idea. Pearl beadings and chains of stylised vines cover the bowl. It does not give an impression of overwork, as petals of contrasting red colour painted crosswise on the bottom arrange the composition structurally. Bright, lustre white design makes the article look vivid and ornate.



По сравнению с растительными и геометрическими мотивами зооморфные сюжеты в декоре среднеазиатской керамики 10 в. встречаются достаточно редко. Тем более исключительны одиночные изображения живых существ, не просто включенные в общую орнаментальную схему, а несущие вполне определенную смысловую нагрузку. На представленной здесь чаше мы видим крупную фигуру коня, помещенную на темно-красном фоне и занимающую практически всю внутреннюю поверхность изделия. Облик животного сильно стилизован, многие детали переданы весьма условно, но, тем не менее, вполне ясно, что это взнузданный боевой конь. Поверх седла,

изображенного в виде двух «горбов», надет защитный панцирь, покрывающий коня почти целиком, вниз от седла отходит ременная лента, предназначенная для крепления стремени. Мастером была предпринята несколько наивная попытка нарисовать фигуру в движении. Конь в представлении многих индоиранских народов — существо сакральное, олицетворение божества, чаще всего солнечного происхождения. Но он и неотъемлемая составляющая мифологического и эпического образа царя-всадника. То, что на чаше перед нами предстает

конь в полном боевом снаряжении, говорит о том, что здесь он выступает именно в ипостаси носителя царственной личности. Не случайно и присутствие птицы, парящей за головой коня: по всей видимости, это одно из воплощений *фарна* (*фарр*). Фарн в доисламских верованиях индоиранских народов символизировал понятие сакрального благословения, спутника победы, высшего божественного дара, которым обладает истинный правитель. Таким образом, вся композиция олицетворяла образ царя-победителя. Условность изображения придает всей сцене фольклорный, сказочный характер.

Илл. 7

ЧАША

Узбекистан, Самарканд. X в.

Глина, формовка на гончарном круге, красный ангоб, роспись, глазурь.
H. 12 см, ди. 35,5 см.
Инв. № 515 III

Pl. 7

BOWL

Uzbekistan, Samarkand.
10th century.

Clay, throwing on throwing-wheel, red slip, painting, glaze.
H. 12 cm, dia. 35.5 cm.
Inv. no. 515 III

Zoomorphic design is rather uncommon to ornamentation of Central Asian ceramics from the 10th century as compared to floral and geometric ones. Individual depictions of living being, not just added in overall ornamental arrangement, but bearing a distinctive conceptual meaning, are even more exceptional. The bowl shown here bears large image of a horse painted against wine-dark background so as to fill the interior almost entirely. The image is highly stylised, with quite a few details presented most tentatively, yet it is quite evident, that this is a snaffled and saddled

steed. Atop the saddle depicted as two "humps" there is protective armour, which bedights nearly the whole body of the steed. Down from the saddle comes a belt strip for holding the irons. The master made a rather naive attempt to depict the figure in motion. The steed is believed by many Indo-Iranian people to be a sacred creature, an embodiment of divinity, most commonly of solar origin. At the same time he is an integral component of mythologic and epic image of equestrian monarch. Full arming of the steed on the bowl suggests that here he acts preeminently as a vehicle of a royal self. The presence of a bird hovering be-

hind the head of the steed is also not incidental, for apparently it is one of the incarnations of *farrah*. According to pre-Islamic beliefs of Indo-Iranians, *farrah* symbolised the idea of sacral blessing, companion of victory, and the highest celestial boon, of which the genuine ruler becomes a possessor. The composition as a whole thus represents the notion of a triumphant monarch. Tentative manner of depiction gives this arrangement a folklore, fairytale touch.



В Туркменистане, где значительная часть населения вела кочевой или полукочевой образ жизни, ковер являлся непременной принадлежностью каждого дома. С раннего детства девочек обучали сложному искусству ковроткачества. Постепенно обретая мастерство, девушка готовила себе приданое, состоящее в основном из ковровых изделий. Их было много, и каждый выполнял определенную функцию. Так, в юрте висели сумки, заменяющие шкафы и сундуки, на большом ковре *халы* в торжественные дни сидели гости. Пышно украшался верблюд, везущий невесту в дом жениха: для него ткали на-

грудник, наколенники, боковые попоны *асмалдыки* и даже шапочку *дуё башлык*. Цветовая гамма туркменских ковров отличается особой сдержанностью и благородством. Основной цвет в них красный, но в разных коврах он отличается насыщенностью, глубиной и звучанием. Если в текинских коврах красный цвет — алый, то в йомудских и салорских он имеет вишневые, винные оттенки, глубокие и бархатистые, среди которых особенно красив так называемый «цвет бычьей крови». В сарыкских ковровых изделиях красный приобретает коричневато-шоколадные оттенки, несколько загадочные и глухие. Во время торжественного пира в полуосвещенной юрте ковры, ковровые

сумки на стенах загадочно мерцают, как затухающее пламя костра. Драгоценными инкрустациями, пробиваясь сквозь общий красный фон, мягко сияют вкрапления белого, желтого, зеленовато-оливкового и синего цветов, которыми выполняются мелкие детали узора. Правильными рядами расположены медальоны *гёли* — знаки, говорящие о племенной принадлежности изготовителя ковра. Туркменские изделия, особенно текинские ковры, один из которых представлен в альбоме, ценятся во всем мире за их техническое совершенство и высокие декоративные качества.

Ил. 8

КОВЕР

Туркменистан. Середина XIX в.

Шерсть, ворсовое ткачество.
287x214 см.
Инв. № 1431 III

Pl. 8

CARPET

Turkmenistan. Mid-19th century.

Wool, pile technique.
287x214 cm.
Inv. no. 1431 III

A carpet served an indispensable accessory in every house in Turkmenistan, where the majority of populace led a nomadic or seminomadic way of life. Since early childhood the girls were trained in complex art of carpet weaving. While gaining in skill gradually, the girl would make her dowry consisting mainly of tapestry. The carpets and tapestry were numerous and each article served its specific function. Thus, there were bags in the *yurt*, which substituted the lockers and chests; on solemn occasions the guests were seated on large *khalys* carpets. The camel, which carried the bride to the

groom's house, wore a splendid dress, and a breast-collar, a knee-piece, side blankets, called *asmaldyk*, and even *duye baslyk* hattock were woven for him. Turkmenian carpets are noted by distinctively modest and exquisite range of colours. The red serves a basic colour, but in different carpets it varies in depth, intensity, and sounding. While it is scarlet in Tekkes carpets, in Yomud and Salors ones it has cherry, wine gradations, deep and velvet, among which the so called "oxblood" is the most beautiful. In Saryk tapestry

the red assumes brown-chocolate shades, somehow arcane and vague. Like fading flames of a fire, the carpets and carpetbags on the walls gleam mysteriously during the solemn feast in scarcely illuminated yurt. The droplets of white, yellow, mulatto green, and blue colours, employed to weave the fine details of the pattern, shine softly against the red background as a precious inlay. The roundels of *gels*, the signs showing tribal identity of the weaver, are arranged in regular rows. Turkmenian handiwork, especially Tekkes carpets, one of which is shown here, is much valued worldwide for its technical excellence and high decorative quality.



Художественная керамическая посуда всегда являлась украшением праздничного стола, вернее, *дастархана* — скатерти, так как трапеза у народов Средней Азии не предусматривала наличие стола. Гости рассаживались вокруг дастархана, уставленного яствами: на большом поливном блюде высилась горка дымящегося плова, в глубокие чаши разливали суп — шурпу, из маленьких пиал пили чай, а в чашах с крышкой выносили сладости. Формы старой посуды были более прихотливыми и разнообразными по сравнению с изделиями кон-

ца 19 — начала 20 в., так как в это время гончарное ремесло испытывает натиск фаянса и фарфора фабричного производства, поступавших из России и Китая. Тем не менее, гончары древних керамических центров Ферганы, Хорезма, Самаркандской и Бухарской областей продолжают создавать глазурованную посуду с грубоватым черепком, расписанную живописными узорами в соответствии с местными традициями. Примером могут служить чаша и блюдо из коллекции музея, выполненные в ферганском стиле. Синие узоры с темно-коричневым контуром четко выделяются на

белом ангобированном фоне, растительные мотивы сочетаются с изображением кувшинов, ножей, бирюзовым решетчатым бордюром. Керамика Хорезма похожей сине-бирюзовой гаммы отличается более абстрактной орнаментацией, напоминающей архитектурный декор. Мастера из Шахрисябза и Гиждувана предпочитали зеленый и золотистый цвета. Привязанность местного населения к гончарной посуде, возможно, связана с особым отношением к самому материалу, из которого она делалась. Глина считалась ритуально чистой, поскольку, по Корану, именно из нее был сотворен человек. Примечательно, что керамические блюда использовались также в качестве оберегов, охранявших дом от злых духов.

Ил. 9

БЛЮДО И ЧАША

Узбекистан, Фергана.
1908 г. Конец XIX в.

Глина, формовка на круге,
роспись, глазурь.
Ди. 31 см. 12,5x18,8 см.
Инв. № 1172 III, 1173 III

Pl. 9

DISH AND BOWL

Uzbekistan, Ferghana.
1908. Late 19th century.

Clay, throwing on wheel,
painting, glaze.
Dia. 31 cm. 12,5x18,8 cm.
Inv. nos. 1172 III, 1173 III

Artistic clayware always served as a decoration of a festive table, or, to be more precise, *dastarkhan*, which is a tapis, for taking meals among the peoples of Central Asia did not imply the usage of a table. The guests took their seats around the *dastarkhan* covered with viands, a steaming pilau was piled on a large slip glaze dish, *shurpa* soup was ladled into deep bowls, the tea was served in small teabowls, and delights were put into bowls with cover. The shapes of old ware were more fancy and varied as compared to the produce from the late 19th—early 20th centuries, consequent on a pressure of manufacture faience and porcelain imported from Russia and

China, which made local potter trade yield. The potters of ancient ceramics centres of Ferghana, Khwarazm, Samarqand and Bokhara regions, however, continued to produce glazed ware with rough shard covered with graphic design according to local traditions. The bowl and the dish in Ferghana style are the examples of such ware in the Museum's collection. Their blue design with deep brown outline relieves against white slipped background. Floral patterns are mixed with pictures of jars,

knives, and turquoise lattice border. Khwarazm ceramics of a similar blue-turquoise palette differs in more abstract ornamentation resembling architectural decor. Craftsmen from Shakhriyabz and Gijduvan preferred green and golden colours. The devotion of local populace to clayware is supposedly linked with specific attitude towards the work material it was made of. Clay was considered ritually clean, as man was created out of it, according to the Qur'an. Notably, the clayware dishes were also used to protect the house from evil spirits.



Вышивка широко использовалась в традиционном быту народов Средней Азии. Мастерством вышивальщицы владела практически каждая женщина. Большие вышитые панно предназначались для приданого невесты и назывались *сюзани* (от перс. *сюзан* — «игла»). Область их распространения приблизительно совпадала с территорией нынешнего Узбекистана и Северного Таджикистана. Изготавливались *сюзани* по традиционной технологии: полосы хлопчатобумажного полотна ручного ткачества сметывались, затем мастерица по наброскам наносила от руки узор, после чего полосы разделя-

ли и начинали вышивать; по окончании работы ткань снова сшивалась. Для вышивок использовали многоцветный шелк, окрашенный натуральными красителями. Создание крупных вышивок было длительным процессом. Как только рождалась девочка, мать начинала готовить ей приданое, а позже и дочь присоединялась к этой работе. В тех случаях, когда семья не успевала к сроку, на помощь приходили родственницы и соседки. В состав приданого помимо *сюзани* входили: молитвенный коврик *джойнамаз*, свадебная простыня *руиджо*, покрывало на подушки *болинпуш* и различные за-

навесы на ниши. *Сюзани* играло особую роль в свадебном обряде — под ним вели невесту в дом жениха. В будни вышивки висели во внутренних помещениях, а на праздники их выносили наружу, развешивая во дворе и на оградах домов, создавая радостную и приподнятую атмосферу. Композиция *сюзани* строилась из растительных и геометрических орнаментов с использованием ярких, подчас контрастных цветов по двум схемам: раппортной и центральной. Особенностью многих вышивок было плотное заполнение пространства узором. *Сюзани* из Ура-Тюбе многообразием растительных мотивов напоминает сильно разросшийся сад, отражая народные представления о рае.

Ил. 10

ПОКРЫВАЛО СЮЗАНИ

Северный Таджикистан, Ура-Тюбе.
Середина XIX в.

Х/б ткань, шелк,
ручная вышивка.
236x212 см.
Инв. № 2320 III

Pl. 10

SUZANI HANGING

Northern Tajikistan, Ura-Tyube.
Mid-19th century.

Cotton cloth, silk, hand-
embroidery. 236x212 cm.
Inv. no. 2320 III

Embroidery enjoyed wide currency in traditional life of Central Asian peoples. Almost every woman was a skilled embroiderer. Large embroidered wall hangings designated for bride's dowry were called *suzani* (from Persian *suzan*, "a needlework"). Area of their circulation nearly coincides with region of modern Uzbekistan and Northern Tajikistan. *Suzani* were manufactured according to traditional technique: the strips of hand-woven cotton cloth were tacked, then the embroiderer patterned it using a rough drawing, following which the strips were sepa-

rated and embroidered; finally, the cloth was sewn together again. Multicoloured silk dyed with natural pigment was used for embroidery. It took a long time to produce a large needlework. As soon as the girl was born, her mother started to prepare the dowry, and later on the daughter joined her in this work. In case the family ran out of time, kinswomen and neighbours would succour. Besides *suzani*, the dowry included *djoy-namaz*, or prayer rug, *ruijo*, or wedding bed spread, cushion overlays, called *bolinpush*, and various curtains for niches in the wall. *Suzani* played a special role in marriage rite, for it was used to cover the bride

while leading her to the groom's house. On weekdays embroideries were spread indoors, and on holidays they were bought outside and suspended in the yard and on the fences, thus creating a jolly and delighted environment. *Suzani* design was based on floral and geometrical ornaments, using bright, often contrasting colours according to two arrangements, repetitive and centric. Many embroideries were characterized by dense filling of the field with design. Mirroring folk beliefs about paradise, the diversity of floral design on *suzani* from Ura-Tyube makes it resemble a thriving garden.



В Узбекистане во время свадебного пира дом и двор украшались разнообразными текстильными изделиями. Среди них особой живописностью выделялись панно из абровых тканей (от перс. *абр* — “облако”), образцом которых может служить великолепное свадебное покрывало *гулькурпа* из коллекции музея, где на золотистом фоне размещены фиолетовые мотивы кипарисов. На Западе такие ткани называются *икатами* (от малайского *менгикат* — “обвязывать”). Их главная особенность заключается в том, что ор-

намент создается путем резервации нитей основы или утка. До сих пор достоверно неизвестно, когда появились абровые ткани в Средней Азии. Дневники Руи Гонзалеса де Клавихо, побывавшего в Самарканде в 1403—1406 гг., свидетельствуют, что аристократия одевалась в однотонные, а не пестрые шелка. Однако Клавихо отмечает, что шатры, где принимали посланников Испании, были из узорных шелков. Об устойчивости применения *икатов* говорит тот факт, что еще в начале 20 в. узбеки Сурхандарьи украшали юрты многоцветными абровыми покрывалами. В Узбекистане, где основными центрами производства абровых тканей в 19 в. были города Маргилан и Бухара, получили распространение

икаты с окрашенной шелковой основой. Уток мог быть хлопчатобумажным, как в традиционных полупеллиновых адрасах, или шелковым, как в тканях типа *шоу*. Мастер, занимавшийся подготовкой основы, грубой нитью перевязывал нити основы в соответствии с размеченным рисунком. Связки основы окрашивались в красильнях, причем одни мастера производили крашение холодным способом в индиго, другие — занимались горячим крашением, используя прочие натуральные красители, приготовленные из растений и даже насекомых. С появлением искусственных красителей в конце 19 в. начинается упадок этого вида искусства.

Ил. 11
ГУЛЬКУРПА

свадебное покрывало
Узбекистан, Бухара.
Вторая половина XIX в.

Полушелковая ткань адрас.
247x162 см.
Инв. № 803 III

Pl. 11
GULKURPA
the wedding hanging

Uzbekistan, Bokhara.
Second half of the 19th century.

Adras silk-and-cotton.
247x162 cm.
Inv. no. 803 III

The wedding feast in Uzbekistan required the decoration of the house and the yard with various textiles. The most picturesque among them were wall hangings from *abr* fabric (derived from Persian *abr*, “a cloud”), represented in the Museum’s collection with a superb wedding hanging, or *gulkurpa*, decorated with purple motifs of cypresses against the golden ground. In the West such textiles were called *ikat* (from Malay word *mengikat*, “to bind” or “to wind around”). Their main feature is the predyeing of

the thread of warp or weft by tying it in the hank so that tied parts would not take up dye; as a consequence the designs appear as the thread is woven. It is still unknown, when *abr* textiles were introduced to Central Asia. The diaries of Ruy Gonzales de Clavijero, who visited Samarqand in 1403—1406, give evidence, that noblesse wore self-coloured, not variegated silk. However, he notes, that the tents, where the envoys from Spain were received, were made of figured silk. The consistency of *ikats*’ usage is further testified by the fact, that in the early 20th century the Uzbeks of Surkhan-Darya still decorated their *yurts* with multi-

coloured *abr* covers. In Uzbekistan, where the cities of Marghilan and Bokhara were the main centres of manufacture of *abr* fabric in the 19th century, *ikats* with dyed silk warp became widespread. Weft could be cotton, as in traditional silk-and-cotton *adras*, or silk, as in *shoi*-type textiles. The craftsman, who prepared the warp, bound its threads with coarse fibre according to the marked pattern. Ties of warp were dyed in dye houses, where certain craftsmen dyed them cold with indigo, while the others preferred hot dyeing, using other natural pigments extracted from plants and even insects. The introduction of artificial dye-stuff in the late 19th century marks the beginning of decline in this art.



Ил. 12

АФТОБА
сосуд для воды.
ДАСТШУЙ
тазик для умывания.

Узбекистан, Фергана. 1878 г.
Вторая половина XIX в.

Медь, чеканка, гравировка,
цветное стекло, паста.
В. 34,5; 16 см.
Инв. № 206 III, 207 III

Художественная обработка металлов в Узбекистане известна с глубокой древности. Ее секреты бережно передавались из поколения в поколение, а формы и узоры оттачивались веками. Когда-то создавались сосуды из драгоценных металлов, но позднее в связи с распространением ислама золото и серебро стали ассоциироваться с излишней роскошью, и им на смену пришла медь. Большим спросом пользовалась медно-чеканная утварь: различные сосуды для воды, котлы для приготовления пищи, столовые приборы и прочее. В крупнейших городах региона работали ремесленные цеха мастеров-медников. Одни из них

формовали сосуды, другие отливали детали (носики и ручки), третьи занимались их украшением. Существовало несколько технических приемов для отделки предметов: неглубокая чеканка, гравировка, ажурная резьба. К концу 19 в. стали тонировать фон или отдельные элементы узора, подкрашивая черным или красным лаком. Прибегали также к вставкам из цветного стекла, разноцветных паст и эмалей. Орнаменты были традиционно исламские — растительные побеги *ислими*, цветы, а порой и араб-

ская вязь. Характерным примером ферганской утвари является умывальный набор из собрания музея, состоящий из кувшина *афтоба* и тастика *дастшуй*. И *афтоба*, и *дастшуй* использовались для ритуальных омовений, а также для мытья рук перед началом и концом трапезы. Они обязательно входили в приданое невесты. Приземистый кувшин с округлым туловом и тазик с широким бортом и маленькой ажурной крышкой обильно декорированы накладками из цветного стекла, пасты и черненными медальонами, что придает им несколько пестрый, но очень нарядный вид.

Pl. 12

АФТОВА
the water vessel.
ДАСТШУЙ
the washbasin.

Uzbekistan, Ferghana. 1878.
Second half of the 19th century.

Copper, chasing, engraving,
stained glass, paste.
H. 34.5; 16 cm.
Inv. nos. 206 III, 207 III

Artistic metalworking was known in Uzbekistan since high antiquity. Its secrets were carefully transmitted generation to generation, and shapes and design were refined for centuries. The vessels from precious metals were manufactured once, but later on, with introduction of Islam, gold and silver were associated with superfluous luxury, thus giving way to copper. Utensils of tereutic copper, such as various water vessels, cooking cauldrons, cutlery, etc., were in great demand. There were guilds of coppersmiths in the largest cities of the region. Some of them would shape

the vessels, the others would cast the component items (spouts and handles), and the third would decorate them. Several techniques were used to refine the produce, such as shallow chasing, engraving, and openwork. By the end of the 19th century the tinting of background or elements of design by colouring them with black or red varnish was introduced. Inlays of stained glass, pastes, and enamels of different colours were employed also. The designs were typically Islamic, like *islimi* vines, flowers, and occasionally the Arabic pattern. The wash-hand set from the Museum's collection consisting of *aftoba* jar and

dastshuy basin is a relevant example of Ferghana utensils. Both *aftoba* and *dastshuy* were used for ritual ablution, and also to wash hands before and after the repast. They formed an indispensable part of bride's dowry. Squab jar with well-rounded body and the basin with broad rim and small openwork lid are richly decorated with onlays of stained glass, paste as well as with nielloed roundels, which make them look somehow patchy, but very ornate.



Культура грузинских застолий имеет давние традиции. Серебряные кувшины для вина традиционно занимают почетное место в сервировке стола. И формы, и размеры кувшинов весьма разнообразны. *Сура* — сосуд с высоким узким горлом и слегка изогнутой ручкой. В его декоре среди изящной чеканной вязи стебельков цветов и листьев прячутся сказочные животные и птицы, а в фестончатых медальонах — крупные изображения всадника и музыкантов. На дне выгравирована дата изготовления — 1872 год. Кувшины типа *каркара* бывают разных размеров,

от совсем миниатюрных до довольно крупных. Горлышко *каркары* из музейной коллекции образуют три перевитые изогнутые трубочки, расширяющиеся на конце наподобие воронки, которая закрыта пластиной с небольшими отверстиями. Существует версия, что форма сосуда произошла от плода тыквы, срезанный стебель которой при высушении обычно перекручивается. Иначе объясняет появление такого необычного кувшина известная легенда. Царь Ираклий (правивший в Византии в 7 в.) во время пира узнал о нападении персов. В порыве гнева он перекрутил горло кувшина и дал клятву победить врагов. Вернувшись с поля боя, царь постановил в честь победы сохранить в

веках новую форму сосуда. Отличительной чертой *каркары*, как и кувшинчика *чинчила*, является способность издавать мелодичные звуки — “петь” при разливании вина в бокалы. Говорят, что *каркара* воркует как голубь, а *чинчила* звенит как колокольчик. Туловище и ножка данного сосуда покрыты тонким чеканным орнаментом с изображением зверей и птиц. Избегая перегруженности, мастер оставляет на поверхности изделия свободное от декора пространство. В 19 — начале 20 в. такая серебряная утварь широко использовалась не только в дворянской среде, но и в семьях чиновников, купцов и ремесленников.

Ил. 13

КУВШИНЫ СУРА И КАРКАРА

Грузия. 1872 г. XIX в.

Серебро, чеканка, гравировка.
В. 38; 31 см.
Инд. № 2168 III, 2763 III

Pl. 13

SURA AND KARKARA JARS

Georgia. 1872. 19th century.

Silver, chasing, engraving.
H. 38; 31 cm.
Inv. nos. 2168 III, 2763 III

The Georgian feast has a long tradition. Silver wine jars take an honoured place in layout of the table. These jars vary greatly in shape and size. *Sura* is a vessel with tall narrow throat and slightly bent handle. The decoration of the jar hides fabulous animals and birds in its elegant pattern of flower pedicles and leaves, while a horseman and minstrels found their place inside the scalloped roundels. The engraving on the bottom speaks of the date of manufacture, 1872. *Karkara*-type jars differ in size, from tiny to relatively large ones. The throat of the

karkara from the Museum's collection is formed by three twined bent ducts, expanding to the opening resembling a funnel, closed by plate with small perforations. There is an explanation that the shape of this vessel originated from pumpkin, which stalk usually becomes twined, when dry. A famous tradition accounts for the origin of this strange jar otherwise. Byzantium Emperor Heraklius, who reigned in the 7th century, heard about the invasion of the Persians at the feast. He twined the throat of the jar in a fit of wrath and made a vow to overcome the enemy. On his return from the battlefield,

the emperor ordered to keep the new shape of a jar as a token of victory. *Karkara* as well as a smaller jar called *chinchila* are characterized by their capability to emit melodic sounds, or to “sing”, when the wine is poured into the glasses. *Karkara* is said to coo as a dove, while *chinchila* rings like a bell. The body and foot of this vessel are covered with thin toreutic design depicting animals and birds. The craftsman left some free space on the surface of his manufacture to avoid overwork. Throughout the 19th and early 20th centuries such silver utensils were common not only among the nobility, but in the families of clerks, merchants, and artisans also.



В грузинской культуре особое внимание уделялось сосудам, в которых хранилось вино и которые использовались во время пиршеств. Кроме разнообразных кувшинов, существовали сосуды для вина в форме фляги. Металлическая фляга из коллекции музея имеет характерную круглую форму. Ее горлышко герметично закрывает крышечка на цепочке. С двух сторон оно украшено чеканным изображением головы совы — древнего символа мудрости. Декоративное оформление несет в себе элементы сказочности, восходящие к

древним культам виноделия. Кованые ручки в виде змеиных голов, ножки в виде голов фантастических животных гармонично сочетаются с тематикой чеканных изображений на тулове. С одной стороны в округлом медальоне изображена голова смеющегося сатира, с другой — фигура танцующего сатира. Этот пришедший из античных мифов образ козлоногого существа, спутника бога виноделия Диониса, не случайно помещен на этой фляге. Вся поверхность ее тулова оплетена растительным узором в виде листьев, цветов и плодов, в которые включены фигурки зверей и воннов. Близкий по стилю че-

каный узор заполняет также и поверхность сосуда *марани*, имеющего оригинальную форму. Он состоит из двух отдельных, но спаянных между собой бокалов грушевидной формы; их соединяет изогнутая кольцом ручка. В фестончатых медальонах среди зарослей видны небольшие, решенные в несколько архаичной манере фигурки музыканта-флейтиста и зверей — льва, лани, козла. Возможно, из марани могли пить одновременно два человека, что было связано с широко распространенным в Грузии ритуалом побратимства.

Ил. 14
ФЛЯГА
И СОСУД МАРАНИ
ДЛЯ ВИНА

Грузия. XIX в.

Белый металл, ковка, чеканка.
В. 29 см, дм. 18,4 см.
В. 10 см, дм. 14,5 см.
Инв. № 2442 Ш, 13504 Ш

Pl. 14
FLAGON AND
MARANI
WINE VESSEL

Georgia. 19th century.

Babbitt, forging, chasing.
H. 29 cm, dia. 18,4 cm.
H. 10 cm, dia. 14,5 cm.
Inv. nos. 2442 Ш, 13504 Ш

The vessels, where the wine was stored and which were used at the times of feast, enjoyed special reverence in Georgian culture. Besides numerous jars, there were wine vessels in the shape of flagon. Metal flagon from the Museum's collection has a typical round shape. Its throat is sealed with a cover, hanging on a chainlet. Both sides of the throat bear a hammered image of owl's head, an ancient symbol of wisdom, as a decoration. The design has a touch of fabulousness, dating back to ancient wine-making rites. Forged handles in the form of snake heads, as well as feet shaped like heads of mythical animals match the sub-

ject matter of hammered images on the body. A head of laughing satyr in a rounded locket is portrayed on one side, and a dancing satyr on the other. This representation of goat-hoofed creature, a companion of Dionysus, the deity of wine-making, which came down from the myths of the Classic Antiquity, was depicted on the flagon not by chance. The whole surface of its body is twined with floral design of leaves, flowers and fruits, intermingled with animals and warriors. Chased design of similar style covers the surface of the *marani* vessel of un-

usual shape. It consists of two separate pear-shaped cups soldered together; a handle, bent into a coil, joins them. Small images of a flute player and various animals, such as lion, hind, and goat, depicted in somehow archaic fashion, are discernable in the brushwood on scalloped roundels. It is probable, that two men could drink from *marani* at a time, which accounts for by the custom of blood brotherhood widespread in Georgia.



Грузинские сосуды отличаются многообразием форм и утонченностью отделки.

Даже такие небольшие предметы, как черпаки для вина *оршимо*, приобретают огромный смысл, становясь объектом вдохновения мастера. Своеобразная грушевидная форма таких черпаков не случайно появилась в Грузии с ее особенным отношением к культу вина и атрибутам праздничного застолья. Оршимо напоминают изящные миниатюрные сосуды с узким горлом, которые имеют косые срезы по верху и овальные и треугольные отверстия сбоку. Длинные полые ручки припаяны к средней части тулова. Виртуозная проработка деталей черпаков свидетельствует о мастерстве и большом художественном вкусе

их создателей. Поверхность сосуда из белого металла украшена чеканным узором. Его орнамент притягивает, завораживает, напоминая древние грузинские сказания. Изящная растительная вязь как бы обволакивает фигурки музыканта, играющего на бубне, и зверей в "сценах терзаний". Не менее выразителен по техническому исполнению серебряный черпак, при создании которого мастер использовал наряду с чеканкой филигрань (*грехили*), чернение (*сэвада*) и гравировку (*аквава*). Ручка, перевитая рельефной филигранной полоской с чернью, имеет на конце маленькое колечко для

подвешивания. Тулово черпака словно заткано тонким кружевным узором. Можно предположить, что изделия подобного художественного уровня в большинстве своем бытовали в кругу высшего сословия. Серебряный черпак был выполнен по особому случаю: как подарок И.В. Сталину от рабочих и служащих винодельческой промышленности Грузии. В 1953 году он был передан Государственному музею Востока. Сделанная чернью у слива надпись на грузинском языке гласит, что он создан в 1949 году мастерами А. и Т. Джикия.

Ил. 15

ОРШИМО
черпаки для вина

Грузия. Середина XIX в. 1949 г.

Белый металл, серебро,ковка,
чеканка, чернь, филигрань.
38,5x12 см. 14x10 см.
Инв. № 14581 III, 3931 III

Pl. 15

ORSHIMO
the wine ladles

Georgia. Mid-19th century. 1949.

Babbit, silver, forging, chasing,
niello, filigree.
38,5x12 cm. 14x10 cm.
Inv. nos. 14581 III, 3931 III

Georgian vessels are distinguished by a variety of shapes and sophistication of decoration. Even small articles, such as *orshimo*, or wine ladles, assume great meaning, when becoming a target of master's inspiration. It is quite natural, that peculiar pear-like shape of these ladles emerged in Georgia, with its unique attitude towards wine and articles of festive repast. *Orshimo* resemble elegant tiny vessels with narrow throat, having slanting section on the upper part, as well as oval and triangular perforations on

their sides. Long hollow shanks are soldered to the central part of the body. Masterly working out of details attest the skill and high artistic taste of the craftsmen. The surface of the babbit vessel is adorned with chased pattern. Its design draws the attention of beholder fascinating him, and reminds of ancient Georgian legends. Elegant floral pattern seems to wrap around the images of musician, playing the tambourine, and animals of "torment scenes". Silver ladle created by applying filigree (*grekhili*), niello (*sevada*), and engraving (*akava*), alongside with chasing, is by no means inferior in its workmanship. The shank twined by relief filigree strip

with niello, has a small ringlet on its end, thus enabling to hang it up. The body of the ladle seems to be interwoven with fine-spun lacy pattern. One can suggest, that handiwork of such artistic excellence was confined mainly to nobility's usage. The silver ladle shown here was made on a special occasion, as a gift to Joseph Stalin from workers and employees of Georgian wine industry. It was donated to the State Museum of Oriental Art in 1953. An inscription in Georgian made by niello near the spout reads, that two craftsmen, named A. and T. Djikiya, created it in 1949.



Ил. 16

АЗЕЛАДЗЕ Н.И.
ПАРНЫЕ
ДЕКОРАТИВНЫЕ
СОСУДЫ
В ВИДЕ МУЖСКОЙ
И ЖЕНСКОЙ ФИГУР

Грузия. Село Ахалубани.
Горийский район. 1961 г.

Глина, лепка, штамп, обжиг,
роспись, глазурь.
В. 43 см.
Инв. № 11051 III/1-2

Песней рук, искусством огня, музыкой человеческой души называют грузинские мастера древнейшее из ремесел — керамику. Из поколения в поколение переходило мастерство придавать форму глиняному сосуду, наносить на него легкий рельеф или узор. Богатые многовековые традиции лежат в основе произведений современных мастеров. Подобно тому как в Средней Азии говорят, что плов, поданный на большом керамическом блюде *лягане*, вкуснее, в Грузии считают, что вино и вода приоб-

ретают особый аромат и вкус в керамическом сосуде. В силу своей пластичности глина во время лепки легко подчиняется воле человека, стойко сохраняет приданную ей форму, впитывая в себя тепло рук мастера. Формы сосудов разнообразны: это и классические кувшины, такие, например, как *кила*, *чани*, *сацхао*, *сура*, *чинчила*, а также зооморфные и антропоморфные кувшины. Еще в древности винный сосуд считался хранилищем тайн Бытия, вместилищем человеческой души, чем объясняется тяготение к антропоморфности. Большое пространство получили декоративные кувшины в

виде мужских и женских фигур в национальном грузинском костюме. Стилизованные украшения костюма, штампованный цветочный орнамент служат декором керамическому сосуду из коллекции музея. Нежными переливами сверкает глазурь теплых желтых, коричневых, насыщенных зеленых тонов. Мастер-керамист создал пленительный народный образ с помощью округлости форм, мягкости линий и пластичности каждой детали.

Pl. 16

NICO AZELADZE.
PAIR OF
ORNAMENTAL
VESSELS,
IN THE SHAPE OF
MALE AND
FEMALE BODY

Georgia, Akhalubani village,
Gori region, 1961.

Clay, hand-modelling, stamped
decoration, burning,
painting, glaze.
H. 43 cm.
Inv. no. 11051 III/1-2

The Georgian masters use to call pottery, the most ancient of all crafts, the song of hands, the art of fire or the music of human soul. The skills of forming the clay vessel, decorating it with relief or design were transmitted from father to son. The work of modern masters rests on a foundation of rich traditions. As in Central Asia the pilau served on *lagan*, a large clayware dish, is said to taste better, so in Georgia it is believed, that wine and water acquire unique flavour and taste, when poured into clayware. By virtue of its plasticity, clay, when moulded, obeys man's will easily and re-

tains the assumed shape staunchly, absorbing the warmth of master's hands. The vessels vary in shape from traditional jars, such as *kila*, *chapi*, *satskhao*, *sura*, and *chinchila*, to zoomorphous and anthropomorphic pitchers. Since ancient times the wine vessel was considered a receptacle of arcana of Existence, a repository of human soul, which accounts for gravity towards anthropomorphic arrangement. Ornamental jars shaped into male and female bod-

ies dressed in traditional Georgian dress were very popular. Stylised decorations of dress and stamped floral ornament adorn the vessel from the Museum's collection. The glaze of warm yellow, brown, deep green colours glosses with subtle play. The craftsman created a fascinating folk image employing the roundness of shape, lightness of lines, and plasticity of every detail.



Самые ранние из сохранившихся образцов кайтагских вышивок относятся к концу 17 — началу 19 в., хотя существовали они на протяжении веков. Создавали их только в Кайтагском районе, занимающем центральную часть дагестанского горного массива, и поэтому во всем мире они так и называются — “кайтагские”, ценившиеся как самые изысканные на всем Кавказе. Назначение этих вышивок не совсем ясно. Полагают, что они служили в качестве завес на стальные ниши или же как покрывала на подушки. Бытует мнение, что их использова-

ли и “от сглаза”, накрывая люльку с младенцем, а перед незваными гостями еще и переворачивали на изнаночную сторону, усиливая магическое действие изображенных на ней знаков — кругов, вихревых розеток, спиралей и т.д. Основной издеи служила чаще всего конопляная ткань *пача*, реже использовали хлопчатобумажную. Ткани из конопли были настолько распространены, что ими и платили дань, и торговали с другими странами. Вышивали обычно шелком, причем некручеными нитями, шитьем вприкреп, дополняя его тамбурным или стебельчатым швом. Есть сведения, что разведением шелкопряда в 18 в. в этих местах за-

нималась половина населения. Характер узоров, встречаемых на панно, говорит о принадлежности народа к кочевой культуре. Бытует предание, что кайтагцы изначально были скотоводами и их правители пришли из арабских стран. Считается, что самоназвание народа “хайдак” означает “гоняй скот”, а изображенные на вышивках солярные знаки представляют доисламские символы солнца, распространенные в древности среди арабских скотоводческих племен. К ранним мотивам относится и изображение креста, которым украшена центральная часть панно, представленного в собрании музея.

Pl. 17

ВЫШИТОЕ ПАННО

Дагестан, Кайтаг. Конец XVIII в.

Конопляная ткань,
шелковые некрученые нити,
ручное ткачество, крашение,
шитье вприкреп.
57x88 см.
Инв. № 2827 III

Pl. 17

EMBROIDERED WALL HANGING

Dagestan, Kaitagh.
Late 18th century.

Hemp fabric, silk zero-twist yarn,
hand weaving, dyeing, couching.
57x88 cm.
Inv. no. 2827 III

The known specimens of Kaitagh embroidery date back to the late 17th — early 19th centuries. Such embroidery was woven only in Kaitagh region of the Central Dagestan massif, and thus known to outside world as Kaitagh fancywork, valued as the most exquisite all over the Caucasus. The function of this embroidery is not quite clear. These articles are believed to serve as curtains for niches in the walls or as cushion coverlets. A notion prevails, that they were used also to cover the cradle of a baby to protect him from evil eye, and in case of intruders they were turned inside out to magni-

fy the magic effect of depicted symbols, such as circles, vortex rosettes, spirals, etc. A hemp fabric, called *pacha*, was used as a warp at most. Cotton was less frequent. Hemp textiles were so common, that they were used to pay tribute and traded with other countries. Textiles were usually embroidered with silk zero-twist yarn, applying couching, to which tambour or seather stitch was added. Evidence exists, that in the 18th century a half of local populace was engaged in silkworm breeding. The ar-

rangement of design on the wall hanging suggests nomadic identity of the people. There is a tradition, that originally the Kaitaghs were cattle breeders, and their rulers arrived from Arabic countries. The word “Khaidak”, which is a self-appellation of the people, is believed to mean “wrangle the cattle”. The solar symbols depicted in embroidery are of pre-Islamic origin, in ancient times such were popular among the tribes of Arabic cattle breeders. The cross adorning the central part of the wall hanging from the Museum's collection is also an early motif.



В традиционном быту Дагестана домашний очаг, кроме функционального назначения, представлял собой сакральный центр дома, воплощая идею достатка и процветания семьи. Котел считался священной частью домашнего очага, и пища, приготовленная в нем, обладала особой ритуальной чистотой. Подлинного пластического совершенства литейное искусство кубачинцев достигло в изготовлении так называемых "албанских" бронзовых котлов, которые появились в период существования Кавказской Албании (1–7 вв. н.э.) и широко распространились на территории всего Дагестана. Во все времена эти вместительные сосуды были

неотъемлемой принадлежностью повседневного быта. В них готовилось праздничное угощение, предназначенное для ритуальных общественных трапез. На протяжении столетий форма котлов постепенно видоизменялась. Наиболее ранние изделия имели шаровидную форму. К 17–18 вв. они приобретают иную, полусферическую форму с резными ручками, укрепленными на отвернутых наружу бортиках. Характерно, что котлы 11–14 вв. украшались рельефными изображениями зверей, всадников, декоративными мотивами, имевшими

сходство с орнаментами на средневековых каменных плитах. Позднее изобразительные мотивы практически исчезают. Декоративное оформление котла из коллекции музея решено в графической манере, типичной для сосудов позднего времени. Тулово и крышку покрывают довольно простые узоры, отлитые в плоском рельефе. С фигурными литыми ручками гармонируют выступающие ажурные завершения бортика. Волнообразные мотивы орнамента, переходящего в трилистники, опоясывают тулово. Побеги с цветами и листьями украшают нижнюю часть котла. Дагестанский мастер достигает особого сочетания мягкости, округлости формы сосуда и лаконичности его декора.

Ил. 18

КОТЕЛ

Дагестан. XVII в.

*Бронза, медь, литье, чеканка.
В. 38 см, дм. 44 см.
Инв. № 13096 III*

Pl. 18

CAULDRON

Dahestan. 17th century.

*Bronze, copper, casting, chasing.
H. 38 cm, dia. 44 cm.
Inv. no. 13096 III*

In traditional Dagestan the fireside, besides its utilitarian function, represented a sacred centre of a house, embodying the notion of prosperity and well being of the family. The cauldron was considered a blessed piece of the fireside, while edibles cooked in it possessed special ritual purity. Kubachi casting reached its excellence in so called Albanian bronze cauldrons, first appearing in Caucasian Albania, which existed from the 1st to the 7th century, and then spreading all over Dagestan. These capacious vessels have been an indispensable article of everyday

life for ages. They were used to cook food for ritual communal feasts. The shape of cauldrons changed gradually in a course of time. The earliest specimens were perispheric. By the 17th–18th centuries the cauldrons assume another, hemispheric shape with toreutic handles, fixed to everted rim. The cauldrons from the 11th–14th centuries are marked by embossed images of animals, horsemen, and decorative motifs, resembling the design on mediaeval stone slabs. Later on these ornamentations almost disappear. The cauldron from the Museum's collection is decorated in graphic manner, typical for later vessels. The

body and the lid are covered with rather simple design, cast in flat relief. Figurate cast handles are matched by protruding openwork endings of the rim. The body is engird with wavelike motifs verging into trefoils. The lower part of the cauldron is decorated with flowering and leafing vines. The craftsman achieved a unique blend of lightness and roundness of shape, and pithiness of decoration in his produce.



Любой бытовой предмет в руках кубачинского мастера становится настоящим произведением искусства. Находящийся в коллекции музея сосуд *нукнус*, имеющий форму ведерка, предназначался для хранения сыпучих предметов. Его простой и лаконичный декор, выполненный чеканкой, напоминает рельефы каменных плит архитектурных памятников аула Кубачи. Тулово сосуда опоясывают арки с точечным контуром и крупные завитки в форме бараньего рога. Это излюбленные мотивы местных мастеров, варианты которых можно встретить на средневековых сосудах. Мастер избегает применения пышного растительного узора, довольно скупыми сред-

ствами достигая неповторимой гармонии формы сосуда и его декора. Емкости подобной формы использовались в быту кубачинцев издавна. Важную роль они играли при проведении свадебных обрядов, в определенный момент оказываясь в центре всего праздничного действия. Ведерки, наполненные мукой, крупой, сахаром, с большим числом ложек, воткнутых рукоятками вниз, торжественно приносились в числе приданого. Спустя сорок дней их содержимое раздавалось жителям селения. Если невеста была богата, в приданое включалось ведерко, наполненное серебряными кольцами, браслетами,

серьгами и другими драгоценными украшениями. Ведерки обычно ставились на самую верхнюю полку в специальной нише парадной комнаты и служили доказательством зажиточности хозяина. В большинстве домов их число колебалось от четырех до десяти. В Кубачах еще живо поверье, что нечищенная посуда привлекает злых духов, блеска же утвари они боятся. Хозяйка натирала посуду толченым древесным углем с большим усердием, поэтому большинство сосудов, относящихся к первой половине 19 в., на выпуклых местах протерто до дыр.

Ил. 19

СОСУД НУКНУС

Дагестан, Кубачи.
Конец XIX — начало XX в.

Латунь, ковка, чеканка, клепка.
В. 22,5 см, дм. 25,5 см.
Инв. № 14575 III

Pl. 19

NUKNUS VESSEL

Daigestan, Kubachi.
Late 19th — early 20th centuries.

Brass, forging, chasing, riveting.
H. 22,5 cm, dia. 25,5 cm.
Inv. no. 14575 III

A craftsman from Kubachi refines any household utensil to a state of pure art. Pail shaped *nuknus* vessel, now in the Museum collection, was used to store grain and other dry articles. Its simple and unpretentious ornamentation, made by chasing, resembles the relief on the stone slabs from architectural monuments of Kubachi village. The body of the vessel is begirt by arches with dotted outline and large mutton horn-shaped twiddles. These were favourite motifs of local craftsmen, so their multiple variations could be

seen on mediaeval vessels. The master, who made our *nuknus*, avoided the employment of exuberant floral design, thus achieving rare balance between the shape of the vessel and its ornamentation by quite a few means. The containers of that shape served Kubachians from of old. They were important elements of marriage rites, a focus of the celebration at certain moment. Small pail filled with flour, grain, sugar, and with a number of spoons stuck into it with a handle down, were brought as a part of the dowry. Forty days later the contents were distributed among the inhabitants of the village. If the bride came from a wealthy family, a pail full of

silver rings, bracelets, earrings, and other precious ornaments were included into dowry. These pails were usually put on the upper shelf in a special niche in the front room, thus giving evidence of householder's prosperity. Their number varied from four to ten in most houses. The inhabitants of Kubachi still hold a belief that unbrushed utensils attract evil spirits, while shining implements keep them away. A housewife would polish the vessels with pounded charcoal so diligently, that most of those, which date back to the first half of the 19th century, have rents on convex parts.



На протяжении веков керамическая посуда балхарских, сулевкентских, джулинских мастеров-керамистов пользовалась большой популярностью в быту дагестанцев. В семьях издавна существовал обычай украшать лучшую комнату дома самыми красивыми вещами. Как правило, в ней есть встроенная ниша, на полках которой выставлены предметы быта, парадная праздничная посуда, оружие. Во многих домах жителей нагорной части Дагестана можно встретить нарядные блюда и сосуды, получившие условное название "ис-

пикских". Одним из крупных центров керамического производства было селение Испик на юго-востоке Дагестана, где жили преимущественно лезгины. Известно, что до 15 в. изделия такого рода производились в селении Кала, а после его разрушения это искусство переходит к испикским мастерам. Достигнув своего расцвета в 18 в., изготовление поливной подглазурной керамики в 19 в. постепенно прекращается. Блюда имели декоративное предназначение, о чем свидетельствуют отверстия на дне для подвешивания на стену. Блюдо из коллекции музея имеет все черты, характерные для керамики Испика. Неглубокое, с широким бортом, оно решено в эффектной цветовой гам-

ме. Краски, постепенно меняя интенсивность и глубину цвета, как бы сливаются к центру блюда, перетекая от зеленого к темно-коричневому, а затем к бордовому с вкраплениями желтого. В оформлении блюда использована техника штамповки, характерная для этой группы керамики. На широком бортике оттиснуты треугольники и солярные розетки, которые перемежаются изображениями бегущего коня, образ которого играл важную роль в дагестанской культуре. В быту горцев поливные блюда применялись в ритуалах "снятия сглаза, порчи". Мать передавала их дочери в составе приданого как оберег и ценную семейную реликвию.

Ил. 20

БЛЮДО

Дагестан. Середина XIX в.

Керамика, формовка на станке, штамп, обжиг, глазурь. Дм. 41 см. Инв. № 11304 III

Pl. 20

DISH

Daгeстан. Mid-19th century.

Earthenware, throwing on lathe, stamped decoration, burning, glaze. Dia. 41 cm. Inv. no. 11304 III

The earthenware made by potters from Balkhar, Sulevkent, and Jhuli was popular among the people of Daгeстан for ages. Since early times there was a custom to decorate the best room of a house with finest belongings. As a rule, the room has a built-in niche, the shelves of which carry various utensils, state festive tableware, and arms. Elegant dishes and vessels conventionally called Ispikian, were common in the houses of inhabitants of the highland Daгeстан. This designation relates to the village of Ispik in the southeastern part of Daгeстан, an important centre of pottery inhabited mainly

by the Lezgiпs. It is known, that before the 15th century the ware of this kind was produced in the village of Kala, and after its destruction the craft was transferred to the potters of Ispik. The manufacture of underglazed slip ceramics, which reached its prime in the 18th century, disappeared gradually a century later. The dishes were used as decoration, which is evidenced by perforations in the bottom made to hang them on a wall. The dish from the Museum's collection possesses all typical features of Ispikian pottery. It is shallow, with broad

rim, and is decorated by a bright spectacular range of colours. The colours changing their depth and tinting strength gradually seem to interfuse to the centre of the dish, flowing from green to deep-brown, and then to vinous with droplets of yellow. To decorate this dish a stamping technique, which is typical for this kind of pottery, was used. Triangles and solar rosettes are stamped over the broad rim, altered with images of courrant steed, an important pattern in Daгeстан culture. Hillfolk employed the glazed dishes in the rituals, performed to cure the malefice or hoodoo. The mother would pass it over to her daughter as a part of the dowry to serve as protection and valuable family relic.



Искусство резьбы по дереву зародилось в Дагестане в глубокой древности. Из дерева, причем различных пород, создавались архитектурные детали фасада и интерьера не только домов, но и культовых сооружений. Домашняя мебель и утварь также изготавливались из древесины. Тут были черпаки, ложки, подойники, блюда, а также всевозможные сосуды для измерения и хранения зерна, муки, жидкостей — мерки, солонки, поставцы. Существовали специально отведенные места, где их развешивали или выставляли, — на стенах, опорных столбах, на крышках больших ларей. Все было подчинено желанию сделать интерьер наряднее и комфортнее.

Ил. 21

МЕРКИ

Дагестан. XIX—XX вв.

Дерево, резьба.
26,5x17 см. 30x22 см.
Inv. № 5592 III, 10929 III

Оформлению посуды уделялось большое внимание. Изготавливались мерки и солонки из древесины прочной, податливой и упругой, такой, как сосна. Резьба наносилась не беспорядочно, а всегда в строгом соответствии с формой предмета. Узор на мерках и других бытовых изделиях, в отличие от архитектурного декора, никогда не был полностью растительным, а преимущественно геометрическим — это спирали, ромбы, различные сетки. Иногда мерки покрывали черной краской, оставляя

лишь отдельные элементы естественного оттенка, — так украшены изделия из музейного собрания. Помимо будней, мерки использовались и в праздники. Они были важными атрибутами традиционных ритуалов сбора урожая. Мерки входили в приданое невесты и торжественно проносились вместе с остальными предметами из невестинного дома по главной улице в дом жениха. Ими же украшалась и комната новобрачных. Мерки, как и другие произведения дагестанского искусства, пленяют мастерством исполнения и любовным отношением к обыденным вещам.

Pl. 21

MEASURES

Dagestan. 19th—20th centuries.

Wood, carving.
26,5x17 cm. 30x22 cm.
Inv. nos. 5592 III, 10929 III

The art of woodcarving was known in Dagestan since early times. Details of pane and interior of both houses and ceremonial buildings were carved from wood of various kinds. Household furniture and utensils were also made of wood. Such were the ladles, spoons, milk buckets, dishes, and also divers vessels to measure and store grain, flour, and liquids, such as measures and saltcellars. They were hanged or set in specially reserved places, namely on the walls, supporting posts, and covers of large bins. Everything was subject to the desire of making the interior of a house more elegant and comfortable. Great care and

attention were exhibited in decorating the ware. The measures and saltcellars were made of solid, yielding, and tough wood, such as pine. It was carved strictly following the shape of an article, never in erratic manner. The design on measures and other household utensils, unlike architectural decor, never was entirely floral; on the contrary it was predominantly geometric, featuring spirals, lozenges, various lattices. Sometimes measures were covered with black paint, leaving only few elements of original colour. Such was the case of the measures shown here. The measures

were used not in everyday life, but on holidays also. They were instrumental in customary harvesting rites. Moreover, they formed a part of the dowry, and were brought with great pomp along the high street from the house of the bride to that of the groom together with other items. They were further used to adorn the room of the bride-couple. The fascination of these measures, like any other work of Dagestan art lies in the skill of workmanship and affection towards ordinary objects, displayed by craftsmen.



Ковры типа *хила-бута* изготавливались в селе Хила (или Хила), расположенном неподалеку от Баку. В названии этого типа изделий нашло отражение как место их производства, так и основной для них орнаментальный мотив *бута*. Этот узор, широко известный в орнаментике Ирана, Турции и Индии, напоминает плод миндаля, или фасоли, или продолговатого зерна и связывается с пышным цветением природы. Его также трактуют как схематичное изображение павлина, являющегося символом божественного огня и солнца у тюркских народов. В каждом центре ковроткачества существуют свои варианты этого элемента.

Ил. 22

КОВЕР ХИЛЯ-БУТА

Азербайджан, село Хила.
Первая половина XIX в.

Шерсть, хлопок,
ворсовое ткачество.
370x155 см.
Инв. № 1364 III

В ковре из коллекции музея он выполнен в манере персидского цветочного узора и, повторяясь много раз, заполняет центральное поле. На темно-синем фоне, заполненном рядами бута, выделяются три ромбовидных медальона, являющихся символами земли, женского начала и плодородия. Края центрального поля и бордюрные полосы оживлены цветами на прямых стеблях, стилизованными животными, птицами и другими элементами, свойственными ковровой орнаментике бакинского региона. Почти идентичен музейному ковер из Государственного Исторического музея, на котором сохранилась надпись "1218 г. хиджры" (1801), что позволяет датировать описываемый

ковер первой половиной 19 в. Подобные ковры можно отнести к произведениям городской культуры, для которых характерны широкая каймовая рама из нескольких орнаментальных полос, сложный и тонкий рисунок узоров. Известно, что при создании этих изделий использовался труд маленьких девочек, тонкие пальчики которых при ткачестве ковра обеспечивали его большую плотность. В селении Хила часто работали по специальным заказам, например, изготавливая ковры для посольских даров или на продажу иноземным купцам.

Pl. 22

CARPET OF KHILA-BUTA TYPE

Azerbaijan, Khila village.
First half of the 19th century.

Wool, cotton, pile technique.
370x155 cm.
Inv. no. 1364 III

Carpets of *khila-buta* type were woven in Khilya (or Khila) village situated not far from Baku. This name reflects both the place of origin and the basic ornamental motif of *buta*. This design, prominent in the ornaments of Iran, Turkey, and India, resembles almond nut, or haricot bean, or long grain and is associated with an exuberant bloom of the nature. It is also interpreted as a schematic drawing of peacock, a symbol of divine light and sun among Turkic people. Each centre of carpet

weaving has its own modification of this element. On the carpet from the Museum's collection it is made in a manner of Persian floral design and fills the central field, duplicated over and over. Three lozenge-shaped roundels, the symbols of earth, womanhood, and fertility, relieve against the maze ground filled with *buta* rows. The sides of the central field and border pieces are animated with flowers on straight stalks, stylised animals, birds, and other elements common to carpet ornaments from Baku region. This carpet is almost identi-

cal with the carpet from the collection of the State Historical Museum, bearing the writing "Year of Hegira 1218" (1801). Thus, it could be dated to the first half of the 19th century. Such carpets can be attributed as the products of urban culture characterized by a broad border frame of several ornamental stripes, complex and exquisite pattern of design. It is known, that little girls were employed in weaving these carpets, for their small fingers could give the produce greater count. The weavers of Khilya often made carpets to order as gifts for embassies or for foreign trade, for instance.



Медная посуда была самым распространенным изделием на мусульманском Востоке, поскольку существовали ограничения на изготовление бытовых изделий из драгоценных металлов. В Азербайджане присутствие медной утвари в доме считалось признаком благополучия семьи. Согласно древним поверьям, злые духи боялись металлической посуды и не могли причинить вред тем, кто ею пользовался. Во многих азербайджанских городах были целые улицы медников, создававших при помощи горячейковки разнообразные по форме и назначению бытовые изделия. Среди них —

дорожные сундуки, светильники, сосуды для воды, казаны и котлы для приготовления пищи, столовая посуда и даже банные принадлежности. Для их украшения могли применять такие виды художественной отделки, как чеканку, филигрань, чернение, эмаль, но предпочтение все же отдавали традиционной гравировке. Орнаменты выбирались растительные, цветочные и геометрические, часто прибегали к арабским надписям, в которые включали имя мастера, дату изготовления, благопожелание, стихотворную строку или изречение из Корана. Узоры, как правило, располагались концентрическими поясами. Все это характер-

но и для *серпушей* — крышек для плова из собрания музея, использовавшихся для накрывания подаваемой на подносах пищи, чтобы она не остывала. Их форма, напоминающая старинный шлем, перекликается одновременно с куполами мусульманских мечетей. Тщательно продуманный декор изысканно прост и лаконичен. Во время праздничных пиров серпуши украшали стол, придавая радостному событию оттенок торжественности.

Ил. 23

СЕРПУШИ
крышки для плова.

Азербайджан.
Вторая половина XIX в.

Медь,ковка, полуда, гравировка.
В. 25; 29 см.
Инв. № 10656 III, 10677 III

Pl. 23

SERPUSHES
Covers for pilau.

Azerbaijan.
Second half of the 19th century.

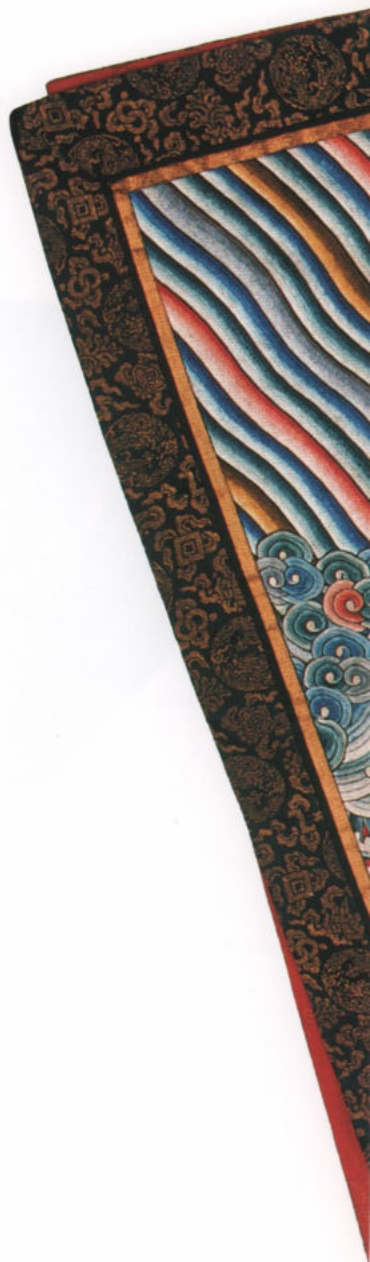
Copper, forging, tinning,
engraving.
Hia. 25; 29 cm.
Inv. nos. 10656 III, 10677 III

Copperware was the most common kind of ware in Islamic world, because of prescriptions prejudicing the manufacture of household utensils from precious metals. In Azerbaijan the possession of copperware was considered an indication of family prosperity. According to popular beliefs, evil spirits were afraid of copperware and could not harm those, who used it. In many Azerbaijani cities there were separate rows of coppersmiths, who produced household utensils of various shape and purpose by hot forging. These included trunks,

lamps, water vessels, cooking cauldrons, tableware, and even articles for bathing. They could be adorned with chasing, filigree, niello, glazing, but traditional engraving was most favoured. Floral and geometric motifs were chosen as design; inscriptions in Arabic, containing the name of the smith, the date of manufacture, a blessing, a verse or a quotation from Qur'an, were often employed also. The design, as a rule, was arranged in concentric circles. All these features are also characteristic

of *serpushes*, or pilau covers, from the Museum's collection, used to cover the food served on trays to prevent it from cooling down. The shape of these covers, resembling an ancient helmet, takes after the domes of mosques at the same time. Elaborate decoration is simple and unpretentious. *Serpushes* decorated the table during the feasts, giving the festal occasion a touch of solemnity.





КОСТЮМ

COSTUME

В costume, представляющем собой одно из важнейших явлений материальной культуры человечества, пожалуй, наиболее ярко отразились особенности быта и Бытия народов Востока. Костюм — это единый художественный комплекс, включающий не только нагельную одежду, головной убор и обувь, но и целый ряд сопутствующих элементов: прическу, грим, татуировку, украшения и другие аксессуары. Рассматривая костюм как исторический феномен, необходимо отметить удивительную устойчивость его структурных элементов, типов, художественного оформления. Это позволяет говорить о нем как о наиболее традиционном явлении культуры — ведь в странах Востока костюм на протяжении многих столетий оставался во многом неизменным, хотя, естественно, был подвержен и внешним влияниям, и моде.

Наряду с основным утилитарным назначением костюм обладает многими функциями,

и прежде всего — символической-охранительной. Хорошо известно, что определенные, чаще всего орнаментальные, элементы костюма с глубокой древности служили магическим средством защиты от природных стихий, разного рода бедствий, болезней, злых демонов и духов. Существовали орнаменты магики-заклинательного характера, которые отвращали злые чары, привораживали влюбленных, играли роль оберегов семейного очага, дома и человека. Причем помещались такие узоры, как правило, вокруг горловины, в кайме рукавов и подола одежды — то есть в тех местах, через которые, как считалось, вредоносные духи могли проникнуть в тело человека. Ту же охранительную функцию выполняли украшения, грим и татуировка.

В традиционном costume, как в некоей "идеальной модели действительности", находят

воплощение образы Бытия и Человека, представления об устройстве Вселенной, о древних божествах и силах, ведающих плодородием и процветанием земли, о красоте и мировой гармонии. Украшающие костюм узоры несут в себе глубокое символическое содержание. В них зашифрованы важнейшие понятия, связанные со всеми аспектами человеческого существования. В упорядоченности и органичности структуры орнамента, динамике и экспрессии его элементов звучат живые ритмы природы, выявляется естественная организованность и целостность Бытия, а в многообразии орнаментальных форм — все богатство образов мира. Так, вышитые с четырех сторон на подоле китайского парадного халата (или безрукавки **сяпэй**) горы символизировали Землю, а сам круг подола — Небо, облачные и волнообразные мотивы олицетворяли непрерывное движение и



The dress, one of the key phenomena of the material culture of mankind, reflected the characteristics of the life and existence of Oriental peoples perhaps in the most vivid manner. It is a single artistic complex, which includes clothing, headgear and footwear, as well as a number of concomitant elements, such as hair style, make-up, tattoo, jewellery and other accessories. In judging dress as a historical phenomenon one should note the striking uniformity of its structural elements, types and decoration. This allows to consider it as the most traditional of the achievements of culture, for in Oriental countries dress remained practically unchanged for centuries, despite the exposure both to external influence and fashion.

Besides its main utilitarian purpose, costume has a number of other functions, such as the symbolic and protective. It is well known that since early times certain, most commonly, ornamental elements of dress

served as a magic protection against forces of nature, calamities, diseases, demons and evil spirits of various kind. There were designs of magical or charm-like nature, employed to ward off evil, put lovers under the love spell or protect hearth and home, as well as men. Such decorations were usually arranged around the throat or on the border of sleeves and lap, i.e. at those places, through which malignant spirits were thought to enter the body. Jewellery, make-up and tattoos performed the same protective function.

Traditional dress, like some kind of "ideal model of reality", objectifies the images of Man and his Existence, notions of the constitution of the Universe, of ancient deities and powers in charge of fertility and prosperity of the Earth, and of beauty and universal harmony. The ornaments decorating costume possess a deep

symbolical meaning. They contain in cipher the key concepts pertaining to all aspects of human existence. The orderliness and naturalness of ornaments' arrangement, the dynamics and expressive power of their elements, echo the pulsations of environment, and reveal the natural organization and integrity of existence, while the diversity of ornamental motifs comprises the full wealth of images of the world. Thus, the mountains embroidered on the four sides of the lap of Chinese ceremonial robe or **xiapei** jacket symbolized the Earth, the round of the lap itself being the Heaven; cloud- and wave-like motifs represented perpetual motion and interaction of two opposites of **yin** and **yang**, and the composition as a whole was likened to a picture of the universe, its centre found in the

взаимодействие двух противоположных начал — **инь** и **ян**, а вся композиция была уподоблена картине мироздания, центром которого мыслится облаченный в подобный костюм император. В Индонезии из тканей с так называемыми "космологическими узорами", включающими такие мотивы, как Древо жизни, Мировая гора, храм, "корабль мертвых", в прошлом шили одежду только для лиц королевской крови.

Социально-различительная функция костюма у многих народов Востока играла важную роль. По костюму можно было определить статус члена общины, его материальное и семейное положение, возраст, пол, этническую принадлежность. Ранг китайского, корейского или вьетнамского чиновника, к примеру, узнавался по особому знаку — вышитой в декоративном квадрате на груди фигуре животного. За

ношение одежды, не соответствующей социальному статусу, человеку могли грозить суровые наказания, а в некоторых случаях — смертная казнь. В то же время определенный тип костюма мог служить и формой социального протеста, отказа от официальных установок (облачения дервишей, китайских даосов и т.д.). В городской среде одежда говорила о художественном вкусе, культуре и даже эмоционально-психологическом состоянии ее носителя. Причем различия по полу и возрасту не имели такого существенного значения, как по общественному положению человека. В Средней Азии, например, женщина в повседневном быту часто использовала халаты мужского покроя, а детская одежда почти ничем не отличалась от взрослой, что характерно для многих азиатских стран. В Японии универсальное для всех слоев населения кимоно начиная с 17 в. шилось приблизительно одина-

кового размера, а в Мьянме мужчины до сих пор предпочитают носить, как и женщины, шитую прямую юбку.

Традиционный костюм отличается устойчивостью и универсальностью типов одежды. Широкое распространение получило одеяние свободного покроя: так шиты арабские халаты из Египта и Афганистана, узбекские костюмы, китайские халаты и японские кимоно, индийские и индонезийские мужские рубашки. Однако способы ношения свободной одежды были различны: в мусульманской традиции предпочитали скрывать формы тела, а в Японии искусно завязанный поверх женского кимоно пояс **оби**, маскируя естественные пропорции тела, тем не менее, создавал впечатление стройности и изящества. В арабских странах мужской костюм включает также шаровары, пояса, головные платки, обвитые шнурками, и шапочки. В Сред-

emperor, who would wear such dress. In ancient Indonesia textiles with so called "cosmological ornaments", which included such motifs as the Tree of Life, the Universal mountain, a temple, "the ship of the dead", were used only to sew clothes for royalty.

The social-discriminative function of costume was also pronounced in many Oriental cultures. Dress matched the social status of a community member, his material and family status, age, sex, and ethnic identity. The rank of a Chinese, Korean or Vietnamese official, for instance, was reflected in a square badge on the chest with the embroidered figure of an animal. The wearing of dress inconsistent with one's rank could result in a serious penalty and, in some cases, even capital punishment. At the same time certain types of dress were employed as a kind of social protest, involving re-

jection of formal rules (the vestments of dervishes, Chinese Taoists, etc.). In urban environments dress signified the artistic taste, education and even psychological disposition of its wearer. It is noteworthy that difference in sex and age was of lesser importance when compared to social status. In Central Asia, for example, women often put on robes of male cut as casual wear, and children's clothes differed only slightly from those of adults, which was also typical for a number of other regions of Asia. In Japan the kimono, a dress common to people of all walks of life, was sewn approximately in equal size since the 17th century, while in Myanmar the Burmese of both sexes prefer the sewn tubular skirt to this day.

Traditional dress is characterized by the consistency and universality of its types. Loose attire was widely popular: Arabic robes from Egypt and Afghanistan, Uzbek garments, Chinese robes and gowns, the Japanese kimono, shirts of male Indians and Indonesians were sewn this way. The modes of wearing loose dresses were, however, different: while Islamic tradition chose to hide the body, an obi girdle tied elaborately over the kimono of a Japanese woman gave an impression of slenderness and elegance regardless of the concealment of the contours of the body. Male attire in Arabic countries also included baggy trousers, belts, head-kerchiefs entwined with braids, and caps. In Central Asia, China, Korea, and Vietnam men and women alike wore trousers. Jackets and gowns with buttons down the front dominate the upper garments everywhere. In China after the Manchu conquest of the mid-17th century tight robes came into vogue,



ней Азии, Китае, Корее, Вьетнаме штаны носят не только мужчины, но и женщины. Среди верхней наплечной одежды повсеместно преобладают куртки и кофты с прямой застежкой спереди. В Китае после маньчжурского завоевания в середине 17 в. вошли в моду халаты приталенного фасона, поверх которых надевались кофты и безрукавки, сохранившие традиционный космологический декор.

К свободному типу одежды относится сари — трех-пятиметровое полотнище ткани, которое женщина Индостана обортывает вокруг тела и прикрывает голову. В Юго-Восточной Азии главенствующей становится поясная одежда из несшитого куска ткани. Побывавший в 1296—1297 гг. в Камбодже китайский посланник Чжоу Дагуань отмечал, что местные женщины драпировали бедра цветными тканя-

ми, а грудь оставляют обнаженной. Его поразило, что даже жены короля кхмеров следуют этому обычаю. Позднее в Камбодже, Таиланде и Лаосе стало традицией драпировать шарфом верхнюю часть тела. В Индии и Индокитае популярны также широкие сшитые юбки, которые очень удобны в жаркую погоду. Другой вариант поясной одежды образует нечто вроде юбки-штанов, которую носили и мужчины, и женщины.

В costume народов Кавказа отразились как древние местные традиции, так и влияние культуры Ирана. Так, в южных и западных областях Азербайджана распространены короткие кафтаны, подобные персидским. Широкие шаровары и юбка в costume Закавказья были восприняты из одежды тюркских племен. В горных районах носили сложные головные уборы, а простой покрой одежды соответствовал архаичному декору вышивки.

Традиционностью отличаются также материалы и техника производства тканей, из которых шьются национальные костюмы. До начала 20 в. ткани изготавливались в основном на ручных ткацких станках. Из хлопка и шерсти шились повседневные костюмы, из шелка, парчи, бархата — праздничные. Среди наиболее оригинальных технических приемов следует упомянуть **икат** (малайск. "обвязка"), само название которого указывает на способ декорировки тканей путем резервации и окраски нитей до процесса ткачества. Узоры икатов обладают характерной "размытостью", зыбкостью контуров, получающихся в результате затеков краски под нити обвязки. Такие ткани производят в Средней Азии, где их называют абровыми (от перс. **абр** — "облако"), используя главным образом шелк. Самыми дорогими были икаты из узорого бархата, подобные тому, из которого шили женский бухарский ха-



with gowns and sleeveless jackets retaining traditional cosmological decor put over them.

The Sari, a piece of cloth, three to five meters in size, which a woman from Hindustan winds around her body and uses to cover her head, is also a dress of loose type. In Southeast Asia an unsewn strip of cloth tucked around the waist dominates. The Chinese envoy Chou Ta-kuan, who visited Cambodia in 1296—1297, noted that local women draped their thighs with coloured strips of cloth, leaving the upper body bare. He was shocked that even Khmer queens followed this custom. Later it became a custom in Cambodia, Thailand and Laos to add a scarf, generally draped over the breasts with the end slung over the left

shoulder. Loose sewn skirts, which are so comfortable to wear in hot weather, are also popular in India and Indo-China. Another modification of wraparound cloth was to bring its end between the legs and tuck it in at the waist, which was done by men and women alike.

The dress of Caucasian peoples reflected both ancient local traditions and Iranian influence. Thus, short kaftans similar to Persian ones are common in Southern and Western regions of Azerbaijan. Baggy trousers and skirt in the dress of Transcaucasia were adopted from the clothing of Turkic tribes. Complex headgear was worn in mountainous regions, and the simple style of clothing was matched by an archaic decor of embroidery.

The raw materials and techniques of textile production are also characterized by their invariability. Before the early 20th century textiles were made

mostly employing the handloom. Cotton and wool were used for casual wear, while festive attires were made of silk, brocade and velvet. Among the unique techniques of textile manufacture the **ikat** method (meaning "bound" in Malay) is important. In production of such textiles the thread is dyed selectively before weaving by binding fibres around groups of threads so that they will not take up dye. The ikat designs are characterized by typical "blurring", a vacillation of contours resulting from streaks of dye beneath the binding fibre. Such textiles are also produced in Central Asia, where they are known as **abr** (from Persian **abr**, or "a cloud"). Most commonly silk is employed to that end. The most costly were ikat textiles of ornamental velvet, similar to that employed to sew **munisak**, a female Bukharian robe from the

лит **жунирак** из собрания музея. Делают икаты также в Японии, Индокитае. Но особенно славятся их производством острова Малайского архипелага. Основной текстильный материал здесь — хлопок. Шелковые двойные икаты, у которых резервируются как нити основы, так и утка, ткнут только в единственной деревне на о. Бали. Процесс их создания окружен таинственным священнодействием (считалось, к примеру, что в красный краситель добавлялась человеческая кровь), а сами ткани наделяются магическими свойствами. Уникальным явлением в мировом этнографическом текстиле многие исследователи называют батик Индонезии. И хотя техника восковой резервации не является изобретением индонезийских мастериц (ее знали еще в Древнем Египте, Индии, Китае), именно они дос-

тигли в этом искусстве высочайшей степени технического совершенства. Индия славилась тончайшими хлопчатобумажными муслинами и тканями с узорами из золотых нитей, а Китай издревле поставлял всему миру разнообразные шелковые ткани, в том числе и украшенные сложными вышивками. Японские мастера изобрели оригинальную технику, позволяющую создавать свободные росписи на кимоно.

Своеобразие и неповторимость национальному костюму придают также украшения и аксессуары. Филигранные с бирюзой ювелирные изделия прекрасно сочетаются с яркими красно-оранжевыми халатами узбекских женщин, «звенящее» серебро празднично сияет на темном одеянии аварской невесты, украшенный чернью кинжал в строгом костюме дагестанца — такой же незаменимый атрибут, как **крис** у мужчин Малайского архипелага. Одежду народов Индоки-

тая органично дополняют амулеты в виде фигурок будд и коробочки для жевательной смеси **бетеля**. В Корее женское украшение **норигэ** нередко имело полифункциональный характер, включая в качестве подвесок футляры для игл, ароматических веществ, кинжалчик, иногда используемый для самообороны. Не имеющее карманов японское мужское кимоно в позднее средневековье немислимо без поясного набора **сагэмоно** или коробочки **инро** с брелоком **нэцкэ** в виде миниатюрной скульптуры.

Несмотря на то что европейская, или интернациональная, мода во второй половине 20-го столетия распространилась по всему миру, традиционный костюм у народов Востока сохраняется во многих праздничных обрядах, а в некоторых регионах — и в повседневном быту, по-прежнему оставаясь существенным элементом национального самосознания.



Museum's collection. Ikat is also current in Japan and Indo-China, but the most famous centre of such textiles is the islands of the Malay Archipelago. The method is used mainly on cottons. Silk is employed to produce double ikat, where both the warp and the weft are treated; this complex process is still carried on in a single village in Bali. The process is accompanied with mysterious rites (it was thought, for instance, that human blood was added to red pigment), and such clothes are considered to possess magic properties. Many researchers mention the batik technique of Indonesia as a unique phenomenon in artistic textiles. Though the method of dyeing a design onto the cloth by waxing the remainder was not an invention of Indonesian craftsmen (it was already known in Ancient Egypt, India, and China), it was there that the highest degree of artistic excellence in this type of folk

art was reached. India was famous for the thinnest cotton muslins, the renown of Iran laid in precious velvets and gold-embroidered textiles, while China from the earliest times was the world's supplier of various silk fabrics, including those decorated with elaborate embroidery. Finally, Japanese masters invented an original technique of free-hand painting on kimono.

Ornaments and accessories also impart national dress with its identity and singularity. Jewellery of filigree with turquoise suit the bright red-orange gowns of Uzbek women perfectly; "jingling" silver shines solemnly on a dark attire of an Avar bride. The nielloed dagger is similarly indispensable in the austere dress of a Dagestanian as was the **kris** for men of the Malay Archipela-

go. Amulets in the shape of Buddha's statues and **betel** boxes blend in the dress of the peoples of Indo-China. As often as not the **norigae** ornament of Korean women had a multi-functional purpose, carrying as pendants the cases for needles and aromatic substances, as well as a small dagger sometimes used in self-defence. One cannot imagine a male Japanese kimono of the late mediaeval times without a girle set (**sagemono**) or **inro** box secured by a **netsuke** toggle in the shape of miniature sculpture, for kimono has no pockets.

Despite the expansion of Western fashion all over the world in the second half of the 20th century, the people of the Orient retain their traditional dress at numerous festive rites, and in some regions it is still employed as casual wear, remaining an important element of national identity as before.

Чоха была основным элементом грузинского костюма. В каждом районе Грузии, населенном определенной этнической группой, принят свой вариант этой одежды, различавшийся типом использованной ткани, ее цветом, а также особенностями кроя и украшения. Хевсуры, живущие в горах северо-восточной части Грузии (хевсур в переводе "житель ущелья"), носили чоху, сшитую из тяжелой домашней шерсти *толи* синего цвета. Длина ее доходила до середины икры. Все швы и края обшивались тесьмой. Спереди на груди пришивались

гнезда для газырей, на которые обычно шла галунная тесьма. Спину украшала вышивка в виде крестов, традиционно выполнявших функцию оберега. Поначалу кресты располагались в тех местах, где воин-хевсур (а хевсур всегда воин) бывал ранен. Со временем их стали размещать по определенной устоявшейся схеме. Узкие у запястья рукава чохи, как это видно на музейном образце, от подмышки до локтя не сшивались, бока у подола имели разрезы, а спинка всегда завышена. Специалисты полагают, что одежда хевсур представляет образец наиболее раннего костюмного комплекса, встречавшегося во

времена средневековья и у других этнических групп грузин. Полный комплекс костюма *талавари*, кроме распахнутой чохи, был представлен рубашкой *перанги*, надевавшейся на голое тело, и короткими штанами *ницхави*. Как писал в середине 19 в. известный исследователь Г.И. Раде, "свою потребность в одежде хевсур удовлетворяет почти исключительно собственными средствами. Материал, его окраска, кройка, шитье и украшение — все делалось им по старинным образцам".

Pl. 24

MAN'S UPPER GARMENT CHOKHA

Georgia, Khevsuretia.
Late 19th — early 20th centuries.

*Toli wool, cotton cloth, galloon,
silk thread, hand weaving,
braiding, embroidery, applique.*
L. 104 cm.
Inv. no. 7876 III

Chokha was the main element of Georgian dress. Each region, inhabited by a certain ethnic group, has its own variant of this dress, differing in fabric, its colour, and also characteristics of style and ornament. The Khevsurs, who lived in the mountains of the northeastern part of Georgia (Khevsur means "a ravine dweller"), wore *chokhas* sewn from blue homespun *toli* wool. The length of a garment came down to mid-calf. All seams and hemlines were braided. Bullet sockets, usually galloon made, were sewn to the chest. The behind was embroidered with crosses, which were a kind of cus-

tomary protection. Originally the crosses were arranged at the places, where a Khevsurian warrior (each Khevsur being a warrior) was wounded. In course of time it was changed to the arrangement according to a certain fixed design. The sleeves of *chokha*, tight near the wrist, as evidenced by the exhibit from the Museum's collection, were not sewn together from armpit to elbow, sides near the lap were cut, and behind was always raised. Researchers consider the Khevsurian dress to be the earliest costume complex,

also current among other Georgian ethnic groups in the middle ages. Besides loose *chokha*, the full complex of *talavari* dress consisted of *peranghi* shirt and short trousers, called *nitskhavi*. In the mid-19th century famous researcher G.I. Rade wrote that "a Khevsur supplies his need in clothings almost entirely by his own means. The cloth, its colouring, cutting, sewing, and decoration, all these was done by him according to old-established designs".



Женский костюм ахалцихских армян *канацци тараз* представляет один из образцов городского костюма. Традиционно в него входили: вышитое бархатное платье *энтари* бордового цвета, синего цвета курточка *бачкон* и бордовый, из того же материала (иногда суконный), передник *гогноц*. На платье передник крепился узким, плетеным из шелковых нитей пояском *чайтан*. Примечательно, что на нем, кроме благожелательных надписей, изображались и всяческие женские рукодельные принадлежности — ножницы, наперсток, мотки ниток и т.п. Лоб закрывал обод *вард*, жесткую основу которого обшивали бархатом и украшали вязаными нашив-

ками в виде цветов и плодов. Под вард крепилась полоска из золотых монет. От висков шли жемчужные подвески, на уровне плеч заканчивавшиеся золотыми бляшками. В праздничные дни поверх всего убора набрасывалось белое кружевное покрывало. Этот вариант костюма считался самым изысканным и дорогим на фоне всех остальных вариантов, известных как в западной (Турецкой), так и восточной (Персидской) Армении. Появился он достаточно поздно, после того как в 1830-е гг. большая часть армян вынуждена была переселиться из Ту-

режкой Армении (района Карина, иначе Эрзерума) в расположенный в юго-западной части Грузии город Ахалцихе. Здесь костюм стал претерпевать некоторые изменения, выразившиеся в основном в европеизации кроя и в приближении его к грузинским (тифлисским) образцам. Платье из коллекции музея представляет традиционный вариант. Приталенное, с глубоким вырезом на груди, длиной до пола, оно вдоль швов отделано золотым сутажом и шитьем золотными нитями. В нижних углах длинного передника вышит обязательный мотив — “турецкий огурец”.

Ил. 25

КАНАЦИ ТАРАЗ

армянский женский костюм.

Грузия, Ахалцихе. Конец XIX в.

Бархат, золотный шнурок,
шитье вприкреп.
Дл. платья 142 см,
дл. передника 104 см.
Инв. № 3844 III, 3843 II

Pl. 25

KANATSI TARAZ

the apparel of Armenian woman.

Georgia, Akhaltsikhe.
Late 19th century.

Velvet, guilt braid, couching.
L. of gown 142 cm,
L. of apron 104 cm.
Inv. nos. 3844 III, 3843 II

The apparel of Armenian women from Akhaltsikhe, called *kanatsi taraz*, exemplifies urban costume. Traditionally it consisted of embroidered velvet gown of vinous color, or *entari*, blue jacket *bachkon*, and vinous apron *gognots*, made of the same fabric (sometimes the cloth was used). An apron was fixed to a gown with a thin *chaytan* girdle braided from silk thread. Noteworthy, it was covered with images of various needlework accessories, such as scissors, thimble, sleeves of thread, etc., alongside with auspicious inscriptions. The forehead was covered with *vard* band,

rough warp of which was sewn around with velvet and adorned with knitted galloon in the shape of flowers and fruits. A fillet of golden coins was worn under the *vard*. Pearl pendants hanged down the temples, ending with golden plaques abreast the shoulders. A white laced kerchief was shuffled on over the attire on holidays. This type of dress was considered the most exquisite and expensive as compared with the others, known both in Western (Turkish) and Eastern (Persian) Armenia. It developed rather late, when in the 1830s the majority of the Armenians were forced to move from Turkish Armenia (Karina region, otherwise known as Erserum) to the town of

Akhaltsikhe, situated in the southwestern part of Georgia. Here the dress underwent certain changes signified mainly by westernisation of style and imitation of Georgian (Tiflissian) models. The dress from the Museum's collection represents traditional variant. It was fitted, floor-length, with deep neckline, and inwrought with golden braid and guilt-thread embroidery along the seams. An essential motif of “Turkish cucumber” was embroidered on the lower corners of long apron.



Ил. 26

ПЛАТЬЕ
ГОРДЕ ХИЯВА

Дагестан. Начало XX в.

*Шелк, ручное ткачество,
монеты, серебряные бляшки,
гравировка, чернь.*

Дл. 102 см.

Инв. № 6251 III

У таких народов горного Дагестана, как аварцы, даргинцы и лакцы, богато украшенное длинное платье-рубаха *горде хиява* играло роль праздничного женского одеяния. Такие рубахи шили из красного шелка и носили со штанами, расшитыми золотом, края которых были видны при ходьбе. Рубахи украшались многочисленными серебряными нашивками, почти полностью закрывавшими ткань. Эти элементы, помимо декоративной, выполняли и охранительную функцию. Так, часто встречаю-

щимся оберегом была бляшка в форме женской ладони, так называемая "рука Фатимы" (дочери пророка Мухаммеда). Это изображение чрезвычайно популярно на всем исламском Востоке и широко используется в оформлении самых разных изделий — от домашней утвари до украшений. В оформлении рубахи нашли отражение также и следы доисламских верований народов Дагестана, о чем свидетельствуют литые нашивки с изображениями животных и птиц. Существовала определенная традиционная схема их расположения. Они были парными и симметрично крепились на правой и левой стороне платья, спускаясь рядами до края подола. Своего рода оберегами счи-

тались и ластовицы, обычно желтого цвета. К ним пришивали маленькие, с подвесками из монет, футляры в форме треугольника, в которые вкладывали бумажку с молитвой "от сглаза". Обереги украшают этот тип платья, представленный в музейной коллекции. В качестве свадебных подобные рубахи в одних районах Дагестана носили до трех дней, а в других — и до рождения первого ребенка. По впечатлению одного из путешественников 19 в., аварская невеста представляла собой "от тмени до подола рубахи сплошное звенящее, покачивающееся от движений причудливое серебро".

Pl. 26

GORDE
KHIYAVA TUNIC

Dagestan. Early 20th century.

*Silk, hand weaving, coins,
silver plaques, engraving, niello.*

L. 102 cm.

Inv. no. 6251 III

Gorde khiyava, a long ornate tunic, served as festive attire to women of highland Dagestan, such as the Avars, the Dargins, the Laks. These tunics were sewn from red silk and worn together with trousers, embroidered in gold, their flaps discernable when in motion. The tunics were adorned with multiple silver galloons, which hid the fabric almost entirely. These elements were not mere decorations, but performed a protective function. Thus, a common amulet was a plaque in the shape of female palm, so called "Fatima's hand" (Fatima was the daughter of prophet Muhammad). This symbol is very

popular all over the Islamic East and is employed extensively in design of miscellaneous goods, ranging from household utensils to ornaments. Pre-Islamic beliefs of Dagestan peoples can be traced also in the decoration of *gorde khiyava*, which is evidenced by cast galloons depicting animals and birds. These were arranged according to a certain traditional pattern. Galloons were fixed regularly to the right and left sides of the dress, thus forming the pairs and descending in rows down to the hemline. Gussets, usually of yellow

colour, were also considered a sort of protection. Small triangular cases with pendants, made of coins, were sewn to these gussets. Their purpose was to hold the paper, on which a protective prayer against evil eye was inscribed. The dress from the Museum's collection is also adorned with amulets. *Gorde khiyava* tunics were also used as a wedding gown. As such, they were worn for three days in certain regions of Dagestan, while in the others they were employed until the first child was born. One of the travellers in the 19th century even remarked, that Avarian bride "from her crown down to the hemline was a mere fancy silver, ringing and wagging in motion".



Дагестан, или “Страна гор”, славился центрами, где создавались неповторимые произведения декоративно-прикладного искусства. Так, аул Кубачи со времен раннего средневековья известен за пределами Кавказа династиями искуснейших ювелиров и златокузнецов. Расположенное недалеко от него селение Амузи поставляло кубачинцам готовые клинки для художественной отделки. С середины 19 в. кубачинцы снабжали парадным оружием гвардейские части русской армии, а император Александр III даже заказал им набор холодного оружия в дар английской королеве Виктории. Для горцев, постоянно участвующих в междоусобных войнах, кин-

жалы и сабли значили много, сопровождая их с младенчества до смерти. Они были неременной принадлежностью мужского национального костюма, и даже женщины почти всегда носили небольшие кинжалы. Достижение совершеннолетия юноши имели полный комплект боевого оружия. Во время праздников и пиров оно висело на почетном месте на стене, украшая интерьер и говоря также о достатке и статусе его владельца. Кубачинцы украшали ножны и рукояти оружия надписями и орнаментами и делали это с глубоким чув-

ством меры. Мастера владели многими приемами обработки металла, среди которых особенно характерным было чернение. Как правило, декорировали рукоять и ножны, играя на контрасте простой черной кожи и изысканных накладок из драгоценных металлов. На рубеже 19–20 вв. стали встречаться ножны, полностью покрытые орнаментом. Узоры были растительные, традиционно кубачинские: *мархарай* — “заросль”, *тута* — “ветвь”. Эти мотивы можно видеть в отделке кинжала и сабли из коллекции музея, которые выполнены в лучших традициях дагестанских мастеров.

Ил. 27

КИНЖАЛ И САБЛЯ

Дагестан, Кубачи.
Конец XIX в. Начало XX в.

Сталь, серебро, дерево, кожа,
ковка, насечка, гравировка,
чернение.

Дл. 57; 75 см.

Инв. № 14577 III, 13469 III

Pl. 27

DAGGER AND SABRE

Daigestan, Kubachi.
Late 19th century.
Early 20th century.

Steel, silver, wood, leather,
forging, hatching, chase, niello.

L. 57; 75 cm.

Inv. nos. 14577 III, 13469 III

Daigestan, or “the Mountain country”, is renowned with craft centres, which produced unique masterpieces of arts and crafts. Kubachi village, for instance, had a name for its dynasties of skilled jewelers and goldsmiths well beyond Caucasus since early mediaeval times. Nearby village of Amuzi supplied the Kubachians with ready-made blades for artistic refinement. Since mid-19th century, the Kubachians munitioned the household troops of Russian army with state armaments, while emperor Alexander III even ordered a set of cold steel arms to be made as a gift to the British Queen Victoria. For hillfolk, engaged in incessant strives, daggers and sabres were an important matter, a companion

from the cradle to the grave. They were indispensable components of national men’s dress, and even women carried small daggers more often than not. Upon attainment of majority, the youths came into possession of a full set of combat arms. At feasts and holidays it would hang on an honoured place on a wall, decorating the interior and also signifying the fortune and status of its owner. The Kubachinas adorned the scabbards and hilts with inscriptions and designs, displaying a great sense of proportion. The craftsmen mastered numerous metal working techniques, among which niello

was most distinguished. As a rule, the hilt and scabbard were decorated employing a contrast between ordinary black leather and elegant onlays of precious metals. The scabbards overcovered with design first appeared at the turn of the 19th century. The design was floral, traditionally Kubachian, featuring *markharay*, or “brushing”, and *tuta*, or “branch”. These motifs are also present in the decoration of the dagger and sabre from the Museum’s collection, manufactured in traditions of Daigestan craftsmen at their best.



Повсеместно в Средней Азии халат был универсальным типом мужской верхней одежды. При всей простоте туникообразного покрова халата, не имеющего ни застежки, ни воротника, зажиточный местный житель имел несколько халатов разных типов на все случаи жизни: легкий халат *актак*, теплый стеганный *чапан*, спасающий и в жару, и в холод, суконный *чакман* из верблюжьей шерсти, обладающей водонепроницаемостью. Иногда, чтобы продемонстрировать свое достоинство и богатство, знатный бухарец мог надеть сразу несколько халатов. Верхнюю одежду

каждого района отличали свои особенности; они проявлялись не столько в крое, сколько в пропорциях — длине, ширине, а также в материалах. Самой распространенной тканью для повседневных халатов была хлопчатобумажная полосатая ткань алача, для более нарядных халатов — полушелковый, с тем же рисунком, бекасаб, для праздничного одеяния — полушелковые и шелковые ткани с абровым рисунком. Пределом мечтаний служил золотешвейный халат, которым жаловал бухарский эмир

своих придворных за доблестную службу. Такие вещи изготавливались в мастерской Арка при дворе правителя Бухары. Замшевые халаты, украшенные тамбурной вышивкой, скорее всего, также изготавливались в Бухаре. Прочные халаты и штаны из кожи пользовались особой популярностью не только среди узбекской знати, но и у казахов. В собрании музея представленный халат числится как казахский, однако характер вышивки и узоров в виде извивающегося растительного побега *ислими* с круглыми малиновыми розетками не исключает и его бухарского происхождения. Подобный халат можно увидеть на полотнах В. Верещагина, где среднеазиатские воины изображены в характерных замшевых одеяниях.

Ил. 28

МУЖСКОЙ ХАЛАТ

Казахстан. 1870-е гг.

Замша, вышивка шелком,
шов тамбур.
Дл. 142 см.
Инв. № 3549 III

Pl. 28

MAN'S ROBE

Kazakhstan. 1870s.

Suede, silk embroidery, tambour.
L. 142 cm.
Inv. no. 3549 III

Robe, or *khalat*, was a common type of men's upper garment everywhere in Central Asia. Despite general humility of its tunic-like fashion, having no clasp, nor collar, a well-to-do local had several robes of different kind to wear them through the year: light robe, or *yaktak*, warm quilted *chapan* serving both in cold and hot weather, and waterproof woollen *chakman* made of camel wool. Sometimes an eminent Bokharian could wear several robes at a time to show his dignity and wealth. Upper

garment from each region had its own characteristics, which manifested themselves not so much in cutting, as in proportions, that is length and width, and also in fabric. The most common fabric for casual wear was striped cotton cloth *alacha*, more elegant robes demanded near-silk with the same pattern, called *bekasab*, while it took near-silk and silk fabrics with *abr* pattern to make a festive attire. A *khalat* with embroidery in golden thread, which the ameer of Bokhara bestowed on his courtiers as a prize for valour, was the be all and end all. Such attires were produced in Arc workshop in the court of Bokhara

ruler. Probably, suede robes adorned with tambour embroidery were also produced in Bokhara. Durable *khalats* and leather trousers were very popular not only among Uzbek nobles, but also among the Kazakhs. The robe shown here is listed in the Museum's collection as Kazakh, still the pattern of embroidery and floral design with creeping bine *islami* and round crimson rosettes doesn't preclude its Bokharian origin. Such robes can be seen on the paintings by V. Vereschagin depicting warriors from Central Asia in typical suede dress.



Самая дорогая праздничная одежда часто шилась из узорного бархата с абровым рисунком. Такой бархат выдвигался в технике иката. При этом использовались две основы: одна, из которой получался шелковистый ворс, резервировалась и окрашивалась, а нити второй основы закрепляли структуру ткани. Узорный бархат в 19 в. производился в Бухаре. Из бархата изготавливались как мужские, так и женские нарядные халаты. В рисунке бархата на женском халате из музейной коллекции различаются узоры в виде ювелирных украшений — амулетницы *тумор*, подвески *каджак*, а также бордюры и розетки, характерные для орнамента бухарских икатов.

Ил. 29
ЖЕНСКИЙ ХАЛАТ
МУНИСАК

Узбекистан, Бухара. Конец XIX в.

Шелковый бархат,
техника икат.
Дл. 122 см.
Инв. № 791 III

Женский халат *мунисак* имеет особый покрой, отличающийся наличием небольших сборок под рукавами, создающих впечатлительные приталенного силуэта. В 19 в. мунисак, или *калтачу*, женщины носили в качестве праздничной одежды. Первый “взрослый” халат девочке дарили в 12 лет во время обряда *калтача-пушон*, когда отмечалось ее совершеннолетие. К началу 20 в. мунисак вышел из употребления, но сохранился в погребальной обрядовой практике. Им накрывали тело усопшей, а после похорон халат отдавали женщине, занимавшейся обмыванием тела. Это не

было подарком, так как все одежды, соприкасавшиеся с умершим, считались “нечистыми”. По традиционным представлениям, их необходимо “сдавать на хранение” до Дня воскресения из мертвых. Чтобы восстать в женском облике, хозяйка должна найти именно свой женский халат, а не мужской. Впрочем, одежда усопшей могла еще послужить живым: считалось, что ее можно очистить от скверны, оставив ночью под звездным небом. В быту женщины нередко обходились обычным одеянием мужского покроя, иногда просто накидывала халат мужа — ведь чтобы выйти на улицу, ей и без того приходилось надевать паранджу.

Pl. 29
WOMAN'S ROBE
MUNISAK

Uzbekistan, Bokhara.
Late 19th century.

Silk velvet, ikat technique.
L. 122 cm.
Inv. no. 791 III

The most costly festive attire were often sewn from ornamental velvet with *abr* pattern. Such velvet was tailored in ikat technique. In this regard two warps were used: the first, which would become a silky nap, was bound with fibres and dyed, while the thread of the second warp knit the texture. In the 19th century Bokhara was the main producer of ornamental velvet used to make ornate robes for both sexes. The robe shown here was sewn from the velvet with pattern featuring ornaments in the form of jewel-

lery, such as *tumor* amulets, *kadjak* pendants, and also borders and rosettes typical for ornaments of Bokharian ikats. *Munisak* robe has a style of its own distinguished by slight gathers under the sleeves, giving an impression of body conscience silhouette. During the 19th century women wore *munisak*, or *kaltacha*, as festive attire. A girl was presented with her first “grown-up” robe at the age of 12, at the *kaltacha-pushon* ceremony, which marked her coming of age. By early 20th century *munisak* fell into disuse, but was preserved as a part of funeral ritual. The robe was

used to cover the corpse, and after the funeral it was given to a woman, who washed the body. It was not a gift, as all garments, which contacted the deceased, were considered impure. According to traditional beliefs, it was necessary “to deposit them” until the Day of Resurrection. To be raised as a woman, the owner had to find her robe, not that of a man. However, the dress of a deceased still could serve the living, as it was believed to cleanse from the filth, if left outdoors for a starlight night. In everyday life women used casual wear of men's style not infrequently. Sometimes they just shuffled on her husband's robe, for they still had to put on *paranja* to go outside.



Праздничный халат сшит из полушелковой ткани адрас, выполненной в технике иката — крашения с помощью резервации шелковых нитей основы. Во второй половине 19 в. адрасы с абровым рисунком в виде характерных узоров с расплывшимися контурами получили распространение среди обеспеченных горожан и сельских жителей в качестве материала для парадных одежд. Повседневные халаты шились из полосатых бекасабов или хлопчатобумажной алачи. Халаты из абровых тканей и просто отрезы шелков дарились во многих торжественных случаях. Во время свадьбы их получали не только хозяева, но и по-

четные гости. Мусульманский обряд обрезания также отмечался преподнесением мальчику комплекта одежды, куда входил нарядный халатик. Обычно в богатых семьях скапливалось много шелков для парадных одежд, которые хранились для подарков и шитья приданого. Неудивительно, что халат мог быть сшит спустя много лет после изготовления самой ткани. Халат для мальчика из коллекции музея выполнен из старинного адраса с характерным бухарским рисунком: на белом фоне расположены красные гвоздики, пальметты, а также узоры, напоминающие светильники. Тщательность проработки фона, насыщенность его мелкими изящными деталями свидетельству-

ют о раннем происхождении адраса, который можно отнести к середине 19 в. Традиционные халаты имели архаичный туникообразный покрой, шились из прямых узких полос материи, в бока часто вставлялись расширяющиеся книзу клинья, вместо воротника прикреплялась планка, все края отделялись плетеной или вышитой тесьмой, имевшей значение магического оберега. В дело шел каждый кусок дорогой ткани, а цельная полоса, по которой можно судить о композиции рисунка ткани, располагалась на спине.

Ил. 30

ХАЛАТ ДЛЯ МАЛЬЧИКА

Узбекистан, Бухара.
Середина XIX в.

Полушелковая ткань адрас.
Дл. 81 см.
Инв. № 2561 III

Pl. 30

BOY'S ROBE

Uzbekistan, Bokhara.
Mid-19th century.

Adras silk-and-cotton.
L. 81 cm.
Inv. no. 2561 III

The festive robe shown here is sewn from silk-and-cotton fabric, called *adras*, made in *ikat* technique, or by binding the silk thread of the warp with fibre so that it would not take up dye. During the second half of the 19th century the *adras*es with *abr* pattern in the form of distinctive designs with faded outline became widespread among the well-to-do townfolk and countrymen as a fabric for state dress. Everyday robes were sewn from striped *bekasabs* or cotton *alacha*. Robes of *abr* textiles and patterns of silk served as gifts on numerous solemn occasions. At wedding they were bestowed not only on the hosts, but also on the guests of honour. Islamic

rite of circumcision was also celebrated by presenting the boy with a set of clothes including ornate robe. Wealthy families usually accumulated a large stock of silk for state dress, which was kept for gifts and preparation of dowry. No wonder, that robe could be sewn much later, as compared to the time when fabric was made. Boy's robe from the Museum's collection is sewn from antique *adras* with typical Bokharian pattern of red carnations, palmette, and lamp-shaped weave over the white field. Elaborate work-

ing of the field, its repletion with fine details evidence an early origin of this *adras*, which could be dated to the mid-19th century. Traditional robes were in archaic tunic-like style, they were sewn from straight narrow bands. The sides were often inlaid with widening out gores, and placket attached instead of collar. Every hemline was trimmed with braided or stitched inkle serving as a magic protection. Each remnant of costly fabric was utilized, while the one-piece strip, which showed the arrangement of textile's pattern, was located on the back.



Дошедший до наших дней тип египетского национального костюма окончательно сложился к середине 19 в., хотя некоторые его элементы, например покроя одежды и украшающие ее орнаментальные мотивы, получили развитие в более раннее время. Египетские мастера, используя хлопок, шелковые волокна, натуральные красители (индиго, пурпур, кошениль и др.), изготавливали ткани, широко распространенные в быту. Традиционный мужской костюм, как и на всем Арабском Востоке, достаточно прост и состоит из следующих частей: халат, рубаша, шаровары, пояс, длинный плащ. Свободные объемы одежды скрывают формы тела, что определя-

ется не только жарким климатом, но и диктуется мусульманской традицией. С ней связана также и форма головного убора, состоящего из шапочки (*такия*) и головного платка (*куфия*) с обвивающимся вокруг шнуром (*укаль*). Основным элементом костюма является халат (*галлабия*) с широкими рукавами из шерсти или хлопка; его надевают поверх длинной или короткой рубашки, которую носят с шароварами. Рубашки подпоясывают кушаком (*шеш*).

Свадебная одежда имеет свои особенности. В городской среде нарядный верхний халат выполняется из шелка, по традиции обязательно голубого тона. В свадебном халате из музей-

ной коллекции создается эффект перелива оттенков, что достигается исключительно за счет сочетания голубого и малинового цветов. Свадебная одежда дополняется вышивкой (или тканым орнаментом) по вороту и на рукавах, которой уделяется исключительное внимание, поскольку она носит характер оберега. К халату прилагается пояс с кистями из более плотной ткани светлого тона, украшенный геометрическим и стилизованным растительным тканым узором. Декоративность орнамента определяется полихромностью и насыщенностью колорита, игрой оттенков одного и того же тона.

Ил. 31

ХАЛАТ И ПОЯС

Египет. XX в.

Шелк, хлопок, ткачество.
Дл. халата 154 см,
дл. пояса 193 см.
Инв. № 6676 II, 6677 II

Pl. 31

ROBE AND GIRDL

Egypt. 20th century.

Silk, cotton, weaving.
L. of the robe 154 cm,
l. of the girdle 193 cm.
Inv. nos. 6676 II, 6677 II

Extant modification of Egypt national dress was finally shaped by mid-19th century, though some of its elements, for example, style of clothing and ornamental motifs adorning it, evolved earlier. Egypt weavers produced textiles for everyday usage employing cotton, silk fibre, and natural dye (indigo, purple, cochineal, etc.). Traditional men's wear, like elsewhere in the Arabic East, was quite simple and consisted of a robe, shirt, trousers, girdle, and long cloak. Loose dress draped the body, which was dictated not only by hot climate, but also by Islamic tradition. The latter

prescribed also the form of headgear consisting of cap (*takiyah*) and headcloth (*kufiyah*), entwined with braid (*ukal*). Wool or cotton robe (*gallabiya*) with loose sleeves was the main component of dress. It was worn over a long or short shirt accompanied with *chalvars*. Shirt was belted with a girdle (*shesh*).

Wedding dress has unique features. In urban environment an ornate upper robe was made of silk, traditionally of azure colour. Wedding robe from the Museum's collection gives an impression of chatoyancy, which is achieved solely by combination of azure and crimson

colours. Wedding dress is adorned with embroidery (or woven motif) over the neckband and sleeves, made with great care, as it has protective function. The robe has a girdle with tassels made of closer textile of light tone, adorned with geometric and stylised floral woven design. Ornamentality of design is shaped by polychromy and depth of coloration, as well as the play of subtle gradations of same colour.



Оружие всегда было одной из неперенных принадлежностей восточного мужского костюма. *Джамбия* — кинжал, имеющий обоюдоострый изогнутый клинок, часто с ребром для увеличения жесткости. Существуют разные его варианты, отличающиеся и оформлением, и степенью кривизны клинка — она может достигать практически девяноста градусов. *Джамбию* иногда называют йеменским ножом, однако это оружие распространено и в других мусульманских, особенно арабских, странах. Арабы носят такой кинжал на животе, на широком поясе, надетом

поверх просторной традиционной одежды. *Джамбия* — оружие личное, поэтому естественно, что владельцы хотели, чтобы оно было красиво оформлено, а мастера стремились им угодить. Чаще всего декорировались ножны и рукоять, а кроме того, пояс, к которому крепились ножны. В тех случаях, когда украшались и клинки, одним из основных мотивов их оформления были надписи. Исполнение надписей на оружии традиционно для всего мусульманского Востока. Они разнообразны по содержанию (это и угрозы врагам, и поддержки из Корана, и стихотворные строчки) и к тому же очень декоративны. Иногда они содержат информацию о создателе или владельце вещи, о дате и месте ее изготовления.

Кинжал с рукоятью и ножнами, украшенными изящным цветочным орнаментом, сделан, как свидетельствует надпись на его клинке, в Тунисе, в 1328 г. хиджры (1910). Орнамент, выполненный, как и надписи, в технике серебряной насечки, представляет собой ритмично повторяющийся мотив: это многолепестковый цветок, обведенный овальной рамкой. Сплошной узор покрывает ножны и продолжается на рукояти, не оставляя пустого пространства и создавая столь характерный для мусульманского искусства эффект бесконечного и непрерывного движения.

Ил. 32

КИНЖАЛ ДЖАМБИЯ В НОЖНАХ

Тунис. 1910 г.

Сталь, металл,
серебряная насечка.
Дл. 32 см.
Инв. № 1927 II

Pl. 32

JAMBIYA DAGGER IN SCABBARD

Tunisia. 1910.

Steel, metal, silver hatching.
L. 32 cm.
Inv. no. 1927 II

Arms were one of the essential accessories of Oriental man's dress. *Jambiya* is a dagger with two-edged curved blade, most commonly having spine to increase robustness. There are several modifications, differing in decoration and degree of blade's curvature, as it can amount almost to ninety degrees. *Jambiya* is sometimes called the Yemeni dagger, although it is common to other Islamic, especially Arabic, countries. The Arabs carried such daggers on the front waist, in a sash girding loose traditional dress. *Jambiya* is a personal weapon, so it was only natural, that the owners wanted an elegant decoration

and the armourers sought to please them. The scabbard and the hilt, as well as the girdle, from which the scabbard hung, were the most richly decorated parts. As it was usually the case with Islamic weapons, the decorations on the blades, if any, were mainly in the form of inscriptions. The latter varied in content (it could be a menace to an enemy, a quotation from the Qur'an or a verse) and were always highly ornate. Sometimes they bore the information about the craftsman or the owner, the date and place of manufacture as well.

The dagger with the hilt and scabbard adorned with elegant floral design was manufactured in Tunisia in the year of Hegira 1328 (1910 A.D.), as the inscription on the blade reads. The decoration, like the inscriptions, is made by silver hatching. It is a recurrent motif of apopetalous flower, edged with an oval frame. Unbroken design covers the scabbard and continues on the hilt, leaving no free space and giving an impression of infinite and perpetual motion, so typical of Islamic art.



Традиционный турецкий костюм — сложный комплекс, ставший отражением особенностей исторического развития страны и разнообразия традиций, питающих ее культуру. Иранские, арабские, тюркские, греко-византийские элементы органично вошли в его состав. В эпоху Османской империи (14–19 вв.) султанские указы регламентировали длину платья и стоимость тканей, из которых его разрешалось шить. Особенности цвета и покроя одежды фиксировали сословные и национальные различия, прочно привязывая граждан империи к определенной группе населения. Огромное значение этот вопрос имел в придворной среде, где каждой

должности соответствовал свой костюм. Но если пышные “форменные” одеяния уже в конце 19 в. стали музейными экспонатами, то многие традиционные элементы обычной одежды просуществовали практически все 20-е столетие. Нарядное женское верхнее платье и шапочка *фес* из собрания музея принадлежат к 19 в. Ложные рукава, плетеные пуговицы, украшенные мелкими кораллами, широкое использование золотной и серебряной нити — все это характерно для турецкой одежды османского времени. Существовали, тем не менее, ре-

гиональные особенности костюма, сформировавшиеся отчасти в доосманский период. Платья подобного покроя, например, были распространены в европейской части империи, на территории Балканского полуострова. Своеобразная форма рукава характерна для костюма болгар и албанцев, причем ее можно видеть не только в женских платьях, но и в мужских куртках *чепкенах*. Одежду, украшенную золотным шитьем, создавали вышивальщицы или ремесленники-портные. Зажиточные крестьяне и богатые горожане надевали ее не каждый день, прибегая для торжественных случаев.

Ил. 33

ПЛАТЬЕ И ШАПОЧКА

Османская империя. XIX в.

*Бархат, шитье металлическим шнуром, галунная кайма.
Дл. платья 120 см.
Дл. шапочки 16 см.
Инв. № 6124 II, 6127 II*

Pl. 33

DRESS AND CAP

Ottoman empire. 19th century.

*Velvet, embroidery
in metallic braid, galloon.
L. of the dress 120 cm.
Dia. of the cap 16 cm.
Inv. nos. 6124 II, 6127 II*

Traditional Turkish dress is an elaborate complex, which reflects peculiarities of historical development of the country and diversity of traditions that nurtured her culture. This organic blend comprises Iranian, Arabic, Turkic, and Greco-Byzantine elements. Under the Ottoman rule (14th–19th centuries) the length of dress and the cost of textiles prescribed for sewing was regulated by the Sultan's orders. Colour and style marked social and ethnic differences, thus classifying the subjects of the Empire. This phenomenon was more pronounced at the

court, where each position involved a distinct dress. While gorgeous formal apparel was reduced to museum exhibits already by the late 19th century, many traditional components of everyday wear were current even in the 20th century. The ornate woman's upper garment and the *fez* cap from the Museum's collection belong to the 19th century. False sleeves, twinning buttons decorated with small corals, and extensive usage of gold and silver thread were typical to Turkish dress of Ottoman times. Still, some regional modifications of the dress existed, which were formed to a certain degree in pre-Otto-

man period. The dress of such style, for instance, was popular in the European part of the Empire, on the Balkan Peninsula. A peculiar shape of the sleeve is typical of Bulgarian and Albanian costume; moreover it could be seen not only in women's dress, but also in men's jacket, called *chepken*. The dress, adorned with gold embroidery, was woven by embroideresses or tailor artisans. Well-to-do peasants and wealthy townfolk would not wear it every day, reserving it for solemn occasions.



Афганское декоративно-прикладное искусство — плод творчества многих народов, населяющих эту страну. Ювелирные изделия передавались в семьях из поколения в поколение. Один из видов украшений, популярных среди афганцев, — разнообразные шейные гривны, изготавливавшиеся из серебра и мельхиора, с подвесками и вставками из полудрагоценных камней. Существует два основных типа этих изделий. Спиралевидные гривны ведут свое происхождение от туркменских украшений. В доисламском Кафиристане их носили высокопоставленные вельможи, их жены и дочери. Вскоре после того как в 1896 г. эта гор-

ная область восточного Афганистана была покорена и его население было обращено в ислам, производство таких изделий практически прекратилось. Двух- или трехчастные нагрудные украшения принадлежали мужчинам и назывались *ямни гер*, их сохранилось достаточно мало. Гривны, состоящие из одной спирали, подобно экземпляру из коллекции музея, — женские, они носят название *гер*. Другая разновидность афганских шейных гривен — украшение с несколькими рядами подвесок из оправленного в металл лазурита и монет. На языке пушту

такие гривны называются *ожей*. Среди подвесок встречаются афганские, персидские и османские монеты разного времени. По характеру исполнения шейную гривну, представленную в альбоме, можно отнести к последним десятилетиям 19 в. Однако самая поздняя из монет-подвесок датирована 1350 г. хиджры (1933). Видимо, время от времени подвески терялись, стирались и их заменяли новыми.

Ил. 34

ШЕЙНЫЕ ГРИВНЫ

Афганистан. XIX в.

Металл, сердолик, лазурит, монеты, литье, штамп.
18,5x14 см. 16x15 см.
Инв. № 7494 II, 7495 II

Pl. 34

NECK TORQUES

Afghanistan. 19th century.

Metal, carnelian, lazurite, coins, casting, stamp.
18,5x14 cm. 16x15 cm.
Inv. nos. 7494 II, 7495 II

Afghan applied art sprung from creative work of numerous ethnic groups inhabiting the country. The jewellery was handed down from generation to generation. Neck torques made of silver and cupronickel, with pendants and inlays of semiprecious stones, were very popular among the Afghans. There are two main types of these articles. Twisted torques, worn in pre-Islamic Kaffiristan by distinguished nobleman, their wives and daughters, evolved from Turkmenian decorations. Soon after 1896, when this mountain

region of Eastern Afghanistan was conquered and its populace converted to Islam, the manufacture of these articles ceased. Two- or three-part breast ornaments, which are quite rare now, were worn by men. They were called *yamni gher*. Torques having one spiral, like this exhibit from the Museum's collection, belonged to women. Their designation was *gher*. Pendants of lazurite and coins, set

with metal, arranged in several rows made another kind of Afghan neck torques. Such torques are called *ojei* in Pushtu. The pendants can contain Afghan, Persian, and Ottoman coins of diverse time. Judging by the workmanship, the torque shown here can be dated to the late 19th century. However the latest coins bear a Hegira date 1350 (1933 A.D.). It seems likely that pendants were lost, worn off, and replaced by new ones from time to time.



После завоевания в середине 17 в. Китая маньчжурами и учреждения империи Цин победители обязали всех китайцев носить одежду маньчжурского покроя. В законах были закреплены покроем и основы декора трех главных форм костюма: ритуально-придворного, праздничного (предназначавшегося для ношения в присутственных местах) и повседневного. На смену широкому китайскому одеянию предшествующего времени, левая пола которого закреплялась на правом плече, пришли зауженные, с застежкой у правой ключицы халаты и кофты, декор которых все же восходил к старым китайским об-

разцам. Платье маньчжурских женщин мало отличалось от мужского; его наиболее примечательным элементом была безрукавка *чаогуа*, надевавшаяся поверх халата при ритуально-придворном костюме. Основу декора безрукавки *чаогуа*, как и наплечной одежды (халатов) практически всех предписанных законами и для мужчин, и для женщин форм, составляли элементы, отражающие традиционные космогонические представления китайцев. Спина, плечи и передние полы, облегающие тело, символизировали небо. В нижней части спереди и сзади по центру, а также по бокам изображались (натуралистически или

в геометризованной форме) скалы, соответствующие четырем сторонам света. По подолу между скал располагался узор, ассоциирующийся с Мировым океаном, причем разноцветные прямые наклонные или волнистые полосы обозначали "глубины вод", а причудливые, также многоцветные, завитки над ними — волны, то есть поверхность океана. Небо заполняли стилизованные облака, среди которых изображались драконы (их количество и тип имели иерархическое значение), а иногда еще и распространенные в китайском искусстве благопожелательные символы.

Ил. 35

ЖЕНСКАЯ БЕЗРУКАВКА ЧАОГУА

Китай. Первая половина XIX в.

Шелковая ткань,
шелковая и мишурная нить,
вышивка.
135x120 см.
Инв. № 2754 I

Pl. 35

WOMAN'S FORMAL SLEEVELESS JACKET CHAOGUA

China. First half of the 19th century.

Satin, silk and foil thread,
embroidery.
135x120 cm.
Inv. no. 2754 I

After the Manchu conquest of China in the mid-17th century and establishment of the Qing dynasty the conquerors obliged all Chinese to wear dress in Manchu style. Basic rules of attire cutting and elements of decor were laid down by the Acts of the Emperor for three major categories of dresses, i.e. ceremonial to be worn at the court rites, formal to be worn in the office, and semi-formal just for outdoor casual wear. Chinese traditional loose gowns with wide sleeves, their left lap fixed at the right shoulder, were supplanted by fitted robes and gowns with a clasp near the right collar bone, some features of which decoration could still be traced to old Chinese style. The dress of

Manchu women was quite similar to men's one; its most notable element was sleeveless gown *chaogua*, opening in the front, worn over the robe in ceremonial dress. The decoration of this jacket, as well as that of all the robes, gowns, and jackets prescribed for men and women, was based on the elements, reflecting traditional cosmogonic beliefs of the Chinese. The back, shoulders, and front laps enclothing the body symbolized the sky. Rocks, corresponding to the four cardinal points, were depicted in naturalistic or geometrised manner at the lower half of the front and in the centre aback, as well as

on the sides. Between the rocks over the lap a design associated with the world ocean was placed, where variegated straight inclined lines or wavy bands signified "ocean depths" and fancy swirls over them represented the waves, that is ocean surface. The skies were covered with stylised clouds, amidst which dragons were depicted (their quantity and type were of hierarchical nature). Sometimes auspicious symbols common to Chinese art were also employed.



Ил. 37

НЕИЗВЕСТНЫЙ
ХУДОЖНИК.
“ФАМИЛЬНЫЙ
ПОРТРЕТ ЖЕНЫ
КИТАЙСКОГО
ЧИНОВНИКА
6-ГО РАНГА”

Китай. XVIII в.

Шелк, тушь, водяные краски.
86х60 см.
Инв. № 142011

В период маньчжурского господства (1644–1912) в Китае китайки, жены чиновников, в особенности служивших в столице, при всех официальных церемониях были обязаны надевать маньчжурское платье, мало чем отличавшееся от костюма их мужей. Однако многие женщины средних и высших слоев сохранили национальную одежду для неофициальных, но торжественных случаев. На воспроизведенном портрете можно увидеть основные элементы торжественного одеяния китайки: широкую и длинную, доходящую до щиколоток кофту, выгляды-

вающую из-под нее юбку, безрукавку *сяпэй* с нагрудным квадратным знаком различия 6-го чиновничьего ранга, на котором изображена белая цапля. Костюм дополняет роскошный головной убор *фэнгуань*, украшенный фигурками фениксов, держащих в клювах жемчужные подвески.

Фамильный портрет — это особая разновидность жанра *жэньу* (изображение людей) китайской живописи, выполнявшая в различных ситуациях функции официального, репрезентативного, ритуального или, как иногда говорят, погребального портрета (в западной литературе — портрета предка). Его отличительными особенностями являлись строгая фронтальность позы

изображенного персонажа, сидящего, как правило, в роскошном кресле, и наиболее торжественное одеяние либо придворно-ритуальной, либо праздничной формы. Исполнялись они как при жизни, так и после смерти портретируемого и чаще всего висели в специальном помещении богатого дома, где размещалась галерея фамильных портретов. Иногда же они могли заменять таблички с именами предков над домашним алтарем, перед которым совершались религиозные ритуалы, или, если речь идет о портрете императора или другой выдающейся личности, могли находиться даже в храме в качестве своего рода иконы.

Pl. 37

ARTIST UNKNOWN.
ANCESTRAL
PORTRAIT.
A WIFE OF
A CHINESE
OFFICIAL,
BESTOWED WITH
THE 6TH RANK.

China. 18th century.

Ink and colours on silk.
86x60 cm.
Inv. no. 142011

During the period of Manchu domination in China (1644–1912) Chinese women married to officials, in particular, to those from the capital, had to wear Manchu dress, only slightly different from their husbands' garments, at all formal ceremonies. However, many women from middle and upper strata retained national dress for informal occasions of solemn nature. The reproduced portrait shows principal elements of festive attire of a Chinese woman, namely long loose gown, reaching her ankles, protruding skirt, sleeveless jacket *xiapei* with a square badge of rank at the breast,

showing a white egret, corresponding to the 6th rank of the sitter's husband. The dress is completed by magnificent headgear *fengguan*, decorated with figures of phoenixes holding pearl pendants in their beaks.

Family portrait is a specific type of *renwu* (figure painting) genre of the Chinese painting, which in different cases served as official, representational, ritual or, as it's called sometimes, funeral portrait (termed "ancestral portrait" by Western scholars). Its distinguishing features were strictly frontward posture of the sitter, as a rule sitting in luxuriant armchair, and highly solemn at-

tire of ceremonial or festive type. These portraits were painted both *pro vita* and *post mortem*, and at most were suspended in a special room of a rich house, where the gallery of family portraits was accommodated. Occasionally they could substitute ancestral tablets for the family altar, in front of which religious rites were performed, or, in case of emperor's portrait or depiction of other person of figure, they could be placed in the temple as a kind of icon.



В японской культуре национальный костюм обозначается словом *кимоно* (дословно *киру* — “носить”, *моно* — “вещь”). Это широкий прямой халат без застежек и карманов с небольшим воротом и прямоугольными рукавами, запахивающийся на груди на правую сторону, как у мужчин, так и у женщин. Существует несколько разновидностей *кимоно*: мужское и женское, верхнее и нижнее, домашнее. *Кимono* шьется из стандартных кусков ткани, поэтому все они примерно одинакового размера. Верхнее платье фиксируется поясом *оби*, кото-

рый у женщин располагается выше талии и завязывается бантом. Сложение такого типа костюма происходит уже в 15 в., а в 17 столетии все его разновидности объединяются единым термином “*кимоно*”. *Кимono* было универсальной одеждой для всех слоев населения. Однако шитое из дорогостоящего шелка и расписанное вручную парадное одеяние и пояс стоили целое состояние и были доступны далеко не всем. Купленную в детстве верхнюю одежду японка могла носить до конца жизни, так как его длину можно было регулировать, подбирая лишнее под пояс. Драгоценные наряды бережно хранились в семьях, и гардероб женщины включал одеяния, перешедшие от матери и бабушки.

Молодые незамужние женщины носили *кимоно* типа *фурикодэ* с длинными рукавами и декором, занимающим почти всю поверхность *кимоно*. На белой с кремовым оттенком ткани музейного *кимоно* размещено по диагонали изображение двух павлинов с огромными хвостами в окружении зарослей бамбука и папоротника, среди которых видны цветы лотоса и хризантем. Декоративная стилизация изображительных мотивов, сложное сопоставление орнаментальных фрагментов, изысканная гамма цветов: золотисто-бежевого, голубого, розового, сверкание золоченых нитей — все это придает ослепительную пышность и парадность *кимоно*.

Ил. 38

КИМОНО С ДВУМЯ ПАВЛИНАМИ

Япония. 1957 г.

Шелк, ручная роспись дзюдэн,
вышивка.

Дл. 163 см, ш. 140 см.
Инв. № 12503 I

Pl. 38

KIMONO WITH A PAIR OF PEACOCKS

Japan. 1957.

Silk, juden handmade painting,
embroidery.

L. 163 cm, w. 140 cm.
Inv. no. 12503 I

In Japanese the national dress is called *kimono*, which is a combination of two words — *kiru*, or “to wear”, and *mono*, or “a thing”. That is a loose straight robe, wrapover the chest to the right side, having a small collar and square sleeves, but no clasps or pockets. There are several types of *kimono*, such as men’s and women’s, upper and lower, for home wear. *Kimono* is sewed from standard pieces of cloth; therefore all of them are of approximately same size. Upper garment is held down by *obi* girdle, which is worn by women above the waist and tied into bowknot. The dress of this type appeared as early as the 15th century, and in the 17th centuries all of its modifications got a

common designation of “*kimono*”. *Kimono* was a universal dress for all social strata. However, state dress and girdle, sewn from expensive silk and hand-painted were worth a small fortune and thus accessible for few. The Japanese could wear an upper garment bought in her green years till her demise, as tucking the odds up under the girdle controlled its length. A family carefully preserved precious attires, so woman’s wardrobe would include garments inherited from her mother and grandmother.

Young single women wore *kimono* of *furisode* type, with long sleeves and design covering the surface of the *kimono* almost entirely. Over the white cream-toned fabric of the Museum’s *kimono* two peacocks with large trains are arranged diagonally. Shaws of bamboo and bracken, interposed with lotus and chrysanthemum flowers, surround them. Stylised design, complex juxtaposition of decorative fragments, exquisite colour gamma of golden beige, azure, and pink, splendour of golden threads, all these imparts the *kimono* with dazzling gorgeousness and grandeur.



По традиции в период Эдо (1603–1868) об очаровании и привлекательности женщины судили не по лицу, которое по обычаю было покрыто толстым слоем декоративного грима, а по красоте черных блестящих волос, уложенных в замысловатую прическу, грации движения и художественному вкусу, с которым было подобрано кимоно. Именно традиционное одеяние характеризовало социальное положение японки, ее возраст, уровень культуры и в определенный момент говорило даже о состоянии ее души. По одежде можно было определить, собирается ли женщина посетить театр Кабуки, участвовать в чайной церемонии или навестить родственников в день Нового года.

В период Эдо сложилось особое отношение к художественной значимости кимоно, которое при покупке выбирали и эстетически оценивали как картину. При однотипности форм кимоно существовало огромное разнообразие технических приемов орнаментации его поверхности: *дзюдэн* — нанесение рисунка рисовой пастой при помощи тонкой палочки, *норидзомэ* — техника батика, *кага юдзэн* — раскраска по бумажным трафаретам, узелковое окрашивание и др.

Замужние женщины носили кимоно типа *эдодзума*, при создании которого орнамент сосредоточивали в нижней части (он занимал место от

колен до кромки) и на рукавах, при этом большую часть поверхности ткани оставляли в виде условного фона. Так декорировано кимоно из коллекции музея. Жанровые сцены, воспроизведенные под несомненным влиянием классической японской гравюры, встречаются в росписях кимоно достаточно редко. Особый интерес представляют композиции в круглых картушах, которые выглядят как цитаты, целиком перенесенные с графических листов. Подобный пример взаимодействия разных видов искусства типичен для японской городской культуры.

Ил. 39

КИМОНО С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ИГРЫ В ЖМУРКИ

Япония. Конец XIX — начало XX в.

Шелковый креп,
ручная роспись дзюдэн.
Дл. 161 см, ш. 136 см.
Инв. № 199761

Pl. 39

KIMONO DEPICTING THE GAME OF BLIND-MAN'S-BUFF

Japan.
Late 19th — early 20th centuries.

Silk, juzen handmade painting.
L. 161 cm, w. 136 cm.
Inv. no. 199761

In the Edo period (1603–1868) loveliness and allure of a woman were testified not by her face, which was covered by a thick coat of make-up in accordance with the custom, but by beauty of her black glossy hair coiffured fancifully, grace of her movements, and artistic taste of kimono selection. It was traditional dress that distinguished the social status of a Japanese woman, her age, education, and sometimes even signified her mood. Her dress could tell, if she was going to Kabuki theatre, preparing to take part in tea ceremony or to pay a visit to her relatives on New Year's day.

In the Edo period a unique concern for artistic value of kimono was developed, and it was selected and appreciated aesthetically as a painting while purchasing. Despite the uniformity of kimono shape, a vast diversity of decoration techniques, such as *juden*, or delineation of rice paste with slim wand, *norizome*, or batik technique, *kaga yuzen* or colouring through paper stencils, knot dyeing, etc., existed.

Married women wore the kimono of *edozuma* type, where the decoration was confined to the lower part (from knees to hemline) and sleeves, with larger part of fabric's surface preserving the nominal ground. Such is the decoration of kimono from the Museum's collection. Genre scenes made under apparent influence of classical Japanese woodblock prints are rather uncommon to kimono paintings. Of special interest are the designs in round cartouches, which look like quotations, transferred from prints all in all. Such example of interaction between different art forms is typical for Japanese urban culture.



Хаори является частью мужского парадного костюма *рэйфуку*, используемого в различных официальных церемониях. В его состав входит черное шелковое кимоно *монцуки* с пятью белыми *монами* (гербами знатных семей, позже — знак корпорации или религиозной организации), белая нижняя одежда *дзюбан* и жесткая плиссированная юбка-штаны *хакама* из плотного шелка или хлопчатобумажной ткани. Сверху надевали куртку *хаори*, схожую по покрою с кимоно, длиной до колен, полы которой завязывали спереди посередине шелковыми шнурками. Она могла быть коричневого, темно-серого, густо-синего, но чаще всего

черного цвета и обязательно с *монами*. Впоследствии *хаори* и *хакама* стали носить молодые женщины по торжественным случаям, например после окончания школы или университета.

Эффект неожиданности и особого очарования *хаори* заключался в “скрытом” изображении — росписи на подкладке. Так, строгому крою и ровной глади черного шелка хранящегося в музее *хаори* противопоставлена игра бледно-оливковых, красно-коричневых, жемчужно-серых оттенков внутреннего декора. В свободной живописной манере изображены на фоне расположенных рядами мелких белых иероглифов (*фуку* — “счастье”, *фуку ун* — “счастливое облако”) три колотушки

утидэ, которыми, по легенде, бог богатства Дайкоку добывал сокровища земных недр. Ниже и сбоку помещены подписи с печатями. Одна из них свидетельствует о существовании в это время набора эскизов, утвержденных государством для росписи *хаори* как части официального костюма. При создании данной куртки художник выбрал декоративные мотивы из произведений выдающихся художников средневековья Номомура Нинсэя (1598 — около 1650 или между 1660—1666) и Гоуна (первая половина 19 в.).

Ил. 40

МУЖСКАЯ КУРТКА ХАОРИ

Япония. Первая половина XX в.

Шелк, ручная роспись *дзюдэн*.
Дл. 106 см., ш. 131 см.
Инв. № 19979 I

Pl. 40

MAN'S JACKET HAORI

Japan. First half of the 20th century.

Silk, *juzen* handmade painting.
L. 106 cm., w. 131 cm.
Inv. no. 19979 I

Haori is a component of men's ceremonial dress *re-ifuku*, worn at various formal occasions. It is composed of black silk kimono *montsuki* with five white *mon* (crest of a noble family, later also an emblem of trade corporation or religious community), white undergarment *juban*, and coarse pleated skirt-like pants *hakama*, made of thick silk or cotton. *Haori* jacket was worn atop. It was similar to kimono in style, mid leg in length, with its flaps fixed by silk strings at the front. It could be of brown, taupe or rich blue colour, but most commonly it was black and indispensably bore *mon*. Later on young women started to wear *haori* and *hakama* on solemn occasions, for instance, upon graduation from school or university.

Surprise effect and magic of *haori* laid in its “secret” image, a painting on the undercloth. Thus, reserved fashion and smooth black silk of the *haori* from the Museum's collection is contrasted by the play of light-mulatto, russet, and pearl-gray tonings of the interior decoration. Three *uchide* mallets — using which, as the legend tells, Daikoku, the god of wealth, mined the bowels of the Earth, — are depicted in liberal brushwork on a field of small white hieroglyphs (*fuku* meaning “happiness” and *fuku un*, or “happy cloud”) arranged in rows. The inscriptions with

imprints are placed below and sideways. One of them evidences the existence of a set of sketches, prescribed by the authorities to decorate *haori* as a component of formal dress, then. Creating this jacket, the artist chose ornamental motifs from the works of eminent mediaeval artists Nonomura Ninsei (1598 — c. 1650, or c. 1660—1666) and Goun (first half of the 19th century).



Ил. 41

ПОЯСНОЙ НАБОР САГЭМОНО

Кожа, слоновая кость,
белый металл, тиснение,
раскраска, резьба, литье.
Общая дл. 22,6 см.

КИСЕТ ТАБАКО ИРЭ И ФУТЛЯР ДЛЯ ТРУБКИ

Бамбук, красное дерево,
плодовая косточка, резьба,
инкрустация перламутром,
тонировка, лак.
В. 10 см, дл. 20,3 см.

НАБОР ДЛЯ СПИЦ

Дерево, рог,
сплав металлов сибуити.
Дл. 28 см.

Япония. XIX в.

Инв. № 4510 I, 34194 кл, 3074 нв

В связи с отсутствием в традиционном мужском костюме карманов у японцев существовал обычай подвешивать на поясе при помощи шнура и брелока нэцкэ все необходимые в повседневной жизни предметы: огниво, кремь, связку ключей, счеты, походную чернильницу и др. Подобные наборы называются *сагэмоно*, и их появление относится к 15 в., что было связано с введением в национальный костюм пояса. В конце 16 в. по мере распространения курения табака японцы стали носить с собой еще трубку и кисет. Вначале это было принято лишь в купеческом сословии и лишь позже в среде всего городского населения. Японские самураи и аристократы, однако, из-

бегали курить и трубки к поясу не прикрепляли. Деревянные кисеты *табако ирэ* и резные футляры с длинной металлической курительной трубкой вошли в моду в эру Тэнсё (1573–1586) и были популярны вплоть до 20 столетия, когда их вытеснили сигары и сигареты.

Музейный кисет сделан в виде фигуры сидящего в размышлении Дарумы. Его образ, в основу которого положена жизнь легендарного Бодхидхармы (6 в.),

основателя буддийской секты дзен, часто встречается в декоре предметов японского прикладного искусства. В одной из популярных легенд о нем говорится, что однажды, желая умертвить плоть, он провел в медитации девять лет, после чего у него отнялись ноги.

Редким образцом поздних *сагэмоно* является футляр с роговыми спицами, которыми чистили трубку, вырезанный из дерева в виде ползущего дракона с нэцкэ в форме коробочки лотоса со свободно выдвигающимися семенами.

Pl. 41

SAGEMONO, A GIRDLE SET

Leather, ivory, babbitt, embossing,
colouring, carving, casting.
Total l. 22,6 cm.

TOBACCO POUCH TABAKO IRE AND PIPE-CASE

Bamboo, redwood, fruit pip,
carving, mother-of-pearl inlay,
toning, lacquer.
H. 10 cm, l. 20,3 cm.

SET OF NEEDLES

Wood, horn, shibuichi alloy.
L. 28 cm.

Japan. 19th century.

Inv. nos. 4510 I, 34194 кл, 3074 HB

As traditional Japanese dress lacked pockets, all articles essential in men's everyday life, such as flint, firestone, bunch of keys, abacus, inkpot, etc., were attached to the girdle by means of braid and *netsuke* pendant. Such sets are called *sagemono*; they appeared in the 15th century following the introduction of girdle into national dress. In the late 16th century, as far as tobacco smoking spread, the Japanese also developed a habit of carrying along a pipe and tobacco pouch. At first it was customary only among merchants and only later adopted by entire

townsfolk. Japanese samurais and aristocrats, however, abstained from smoking and didn't attach pipes to their girdles. Wooden tobacco pouches *tabako ire* and carved cases with elongated metallic smoking pipes come into vogue during the Tensho period (1573–1586) and were popular down to the 20th century, when they gave way to cigars and cigarettes.

Tobacco pouch from the Museum's collection is made in the shape of Daruma immersed in contemplation. His image, portrayed on the basis of the story of legendary Bodhidharma (6th century), the patriarch of Zen Buddhism, is common to de-

cor of specimens of Japanese applied art. One popular legends states, that once, being desirous to discipline himself, he spent nine years in meditation, after which his legs failed him.

A rare specimen of later *sagemono* is the case with horn needles employed to clear the pipe. It is carved from wood to represent a crawling dragon with *netsuke* in the form of lotus capsule with seeds coming forward easily.



Ил. 42

ИНРО

Япония. Вторая половина XIX в.

Автор инро с игрушками —
НАОХИСА;
автор нэцкэ —
СЮНМИН.

Лак, слоновою кость, фарфор,
роспись, резьба,
инкрустация перламутром,
тонировка, позолота.
9,2x6 см. 8x5 см.
Инв. № 12693 I, 12689 I

Инро (дословно *ин* — “печатать”, *ро* — “ящик”) представляет собой сочлененные эллипсоидные маленькие коробочки, стянутые шнуром, от одной до семи штук, составляющие как бы одну вещь. В годы средневековья ими пользовались самуран для хранения личной печати *ингё*, заменяющей подпись на документах, а также *иннику* — маленькой коробочки с красной пастой. В конце периода Эдо (1603—1868) их стали использовать для медикаментов, ароматических лепешек и других мелочей. Первые *инро* появились в конце 16 в. По традиции их вырезали из дерева, покрывали лаком (из сока лако-

вого дерева *Phus vernicifera*) и декорировали. Наиболее распространенным был черный лак с добавлением солей железа и золотой с добавлением порошка золота. Использовали также красный лак, окрашенный кинноварью.

Неизвестный автор *инро* из коллекции музея создал на его поверхности миниатюрное живописное панно с горным пейзажем, используя тончайшие нюансы цвета для передачи фрагментов изображения. Это классический пейзаж с панорамой

гор, плакучими ивами, павильонами и воротами заброшенного храма. Блеск и сверкание черного лака сочетается с золотой росписью, дополненной серебряной и золотой пылью, как бы тающей в глубине фона. Можно только представить, как красиво было такое *инро* на фоне матового черного шелка кимоно.

Роспись *инро* с изображением традиционных игрушек живописна и в то же время занимательна своими деталями (ростки бамбука, новогодняя ракетка, ручной мяч и т.д.). Деление поверхности изделия на участки с различными мотивами, асимметричность композиции, а главное — отвлеченное сияние золотого фона придают особую декоративность изображению.

Pl. 42

ИНРО

Japan.
Second half of the 19th century.

Inro with toys by
NAOHISA;
netsuke by
SHUNMIN.

Lacquer, ivory, porcelain, painting,
carving, mother-of-pearl inlay,
toning, gilding.
9.2x6 cm. 8x5 cm.
Inv. nos. 12693 I, 12689 I

Inro (a combination of *in*, “a seal”, and *ro*, “a box”) is the term used to denote nests of small elliptical boxes, one to seven in quantity, held together by a cord as if constituting one article. In mediaeval times samurais employed them to keep their private seals *ingyo*, a substitute for signature on documents, and also *inniku*, small boxes holding red paste. By the end of the Edo period (1603—1868) medicines, aromatic spices and other small objects added on to their contents. The earliest *inro* originated in the late 16th century. By tradition they were carved from wood, lacquered (with the juice of varnish tree, or *Phus vernicifera*) and decorated. Most commonly used were

black varnish with addition of ferric salts, and golden varnish, to which gold powder was added. Red varnish coloured with vermilion was also employed.

Unknown producer of the *inro* from the Museum's collection created on its surface a miniature painting of mountain landscape utilizing subtle gradations of colour to reproduce its elements. Here we find a classical landscape with panorama of mountains, weeping willows, pavilions, and gates of abandoned temple. The shine and splendour of black varnish is

matched by painting in gold complemented by silver and gold powder, as if fading in the depth of the background. One can imagine, how beautiful such *inro* looked against matted black silk of kimonos.

Another *inro* painting depicts traditional toys. It is scenic and at the same time interesting in its details (bamboo sprout, New Year racket, handball, etc.). The division of surface into sections with various motifs, asymmetry of composition, and, above all, abstract shining of golden background impart the painting with unique ornamentality.



Основу традиционного корейского костюма составляют запашная кофта *чогори*, полы которой скрепляются завязками, образующими на правой стороне груди полубант, мешкообразные штаны *паджи* и просторная юбка *чхима*. Детская одежда по покрою не отличалась от взрослой, однако имела ряд особенностей, присущих прежде всего праздничному костюму. Его важнейшим элементом была *сэктон-чогори* — кофта с рукавами, сшитыми из разноцветных полос ткани. Надевали ее как мальчики, так и девочки до 6–7-летнего возраста. Цветовое решение кофточки базировалось на пятицветной палитре, связанной с воспринятой из

Китая древней космологической системой, согласно которой пять цветов соответствовали четырем сторонам света и центру мироздания: синий — востоку, белый — западу, черный — северу, красный — югу, желтый — центру. Яркое соцветие (черный цвет заменяли зеленым) призвано было защитить ребенка от болезней, сулило ему долгую счастливую жизнь. В костюме девочки обязательно входила юбка красного или малинового цвета. Традиционная юбка была запашной, с мелкими, заложенными у пояса складками. Оборачивалась она вокруг груди почти на уровне предплечий. Юбка из костюма, представленного в музее, сшита из тонкого шелка с тканым узором из

стилизованных иероглифов *су* (долголетие), окруженных фигурами летучих мышей. Корейское слово *пхёнбок*, обозначающее летучую мышь, включает иероглиф, созвучный иероглифу *пок* — “счастье”, поэтому изображения летучих мышей всегда воспринимались как пожелание счастья. Из пяти благ, ассоциировавшихся в народном сознании с понятием счастья — богатство, знатность, здоровье, долголетие, многочисленное потомство, — образ летучей мыши, отличавшейся плодовитостью, связывался прежде всего с благом иметь многочисленных сыновей.

Ил. 43

ПРАЗДНИЧНЫЙ КОСТЮМ ДЕВОЧКИ

Корея. 1920-е гг.

Шелк, х/б ткань.

Кофта: 24x82 см.

Дл. юбки 58 см.

Инв. № 1182 НВ 1/1–2

Pl. 43

FESTIVE ATTIRE OF A GIRL

Korea. 1920s.

Silk, cotton.

Jacket: 24x82 cm.

L. of skirt 58 cm.

Inv. no. 1182 НВ 1/1–2

Traditional Korean dress consisted of wrapover jacket *jeogori*, its flaps fixed by tie ribbons, forming some sort of a bow on the right side of the chest, loose baggy trousers *baji* and full skirt *chima*. Children's clothes didn't differ in its cutting from that of adults, however it had some peculiar features, typical to festive attire above all. Its principal element was *saekdong-jeogori*, a jacket with multicoloured striped sleeves. Both boys and girls wore it for their first six to seven years. Colour layout of the jacket was based on five-colour palette, related to an ancient cosmological concept adopted from China, where five colours corresponded to the four cardinal points and

the centre of the universe. Blue was for the east, white for the west, black for the north, red for the south, and yellow for the centre. This bright pattern, where black was replaced by green, was expected to protect the child from diseases and to make his life long and happy. Girl's attire invariably comprised a skirt of red or crimson colour. Traditional skirt was wraparound, with small pleats plaited at the chestband. It was wrapped around the body at the chest under the armpit. The skirt from the attire, exhibited at the Museum, is sewn from thin silk with woven design of

stylised characters *su* (longevity) surrounded by figures of bats. Korean word *pyeonbok*, meaning “bat”, includes the character assonant with the character *bok* (good fortune), so the bat motif was always conceived as a wish of good fortune. Out of five blessings associated by folk belief with good fortune, namely wealth, gentle hood, health, longevity, and numerous descendants, the bat, which is distinguished by fertility, symbolized the blessing of having many sons.



Одним из видов традиционного детского головного убора корейцев была шапочка *кулле* в форме капора, составленного из широких двухслойных лент. Мальчики и девочки в возрасте до 4–5 лет могли носить ее в любой сезон. В летнем варианте образующие шапочку ленты выполнялись из полупрозрачного редкого плетения шелка *са* и располагались обычно на большом расстоянии друг от друга. Для зимних кулле применяли плотный шелк *тан*, нередко утепляя их еще слоем ваты. Богато декорированные вышивкой, шелковыми кистями, кусочками янтаря кулле часто надевали малы-

шам на первую годовщину со дня их рождения, которую торжественно отмечали в каждом доме, созывая многочисленных гостей и проводя обряд предсказания судьбы ребенка. Для отделки шапочек, предназначенных для этого большого семейного праздника, всегда использовали изобразительные мотивы, имеющие ярко выраженный благопожелательный характер. Шапочку из музейного собрания украшают цветы пиона и лотоса, символизирующие богатство, процветание, мир и согласие, пары бабочек,

птиц — олицетворение счастливого брачного союза. Включены в композицию и популярные в Корее “десять бессмертных”: солнце, скала, вода, облака, сосна, бамбук, *пуллоххо* (трава вечной молодости), водяная черепаха, журавль, олень. Забавные, как на детском рисунке, тигры пятнистой окраски, больше походящие на котов, призваны играть роль животных-охранителей. Вышиванием в старой Корее занимались женщины. При почти затворническом образе жизни немалая часть их времени была посвящена изготовлению одежды для членов семьи и проходила в обществе “семи друзей женщины”: линейки, утюжка, ножниц, наперстка, катушки, иголки и нитки.

Ил. 44

ГОЛОВНОЙ УБОР КУЛЛЕ.

Корея. Конец XIX — начало XX в.

Шелк, вышивка, янтарь.
В. 20,5 см.
Инв. 1181 НВ 1/3

Pl. 44

GULLE HEADGEAR

Корея.
Late 19th — early 20th centuries.

Silk, embroidery, amber.
H. 20.5 cm.
Inv. no. 1181 NB 1/3

Gulle cap in the form of the hood arranged from broad two-ply bands was a kind of traditional headdress of Korean children. Boys and girls up to the age of 4 or 5 could wear it regardless of season. The bands of the summer modification of *gulle* were made of transparent openwork with silk, called *sa*; as a rule, they were set wide apart. To make a winter *gulle*, opaque silk *dan*, not infrequently padded to keep warmth, was employed. *Gulle*, richly decorated with

embroidery, silk tassels, and pieces of amber, was often put on a child on his first birthday, which was ceremonially celebrated by every family, with a large assembly of guests and ritual foretelling of child's fortune. To decorate the hoods reserved for this great occasion, ornamental motifs of distinctly auspicious nature were always employed. *Gulle* from the Museum's collection is adorned with peony and lotus flowers symbolizing wealth, prosperity, peace, and harmony, together with the couples of butterflies and birds, representing blessed mar-

riage. Images of the sun, rock, water, clouds, pine, bamboo, *bullocho* (plant of eternal youth), turtle, crane, and deer, collectively known as the “ten longevity symbols” popular in Korea, are also included into the pattern. Spotty tigers, funny as if drawn by a child, and even more cat-like, perform the function of guardian animals. Embroidery was women's business in old Korea. In the recluse life of a Korean woman a considerable amount of time was dedicated to making dress for the members of her family and spent in the company of the “seven friends of a woman”, that are ruler, iron, scissors, thimble, spool, needle, and thread.



Украшение *норигэ* женщины прикрепляли к завязкам или поясу наплечной одежды либо к поясу юбки. Норигэ может состоять из одной или нескольких подвесок, выполненных из различных материалов и присоединенных к шелковым шнурам с декоративными узлами. Завершается оно разноцветными шелковыми кистями. Первоначально знатные дамы надевали его, облачаясь в парадный костюм. Затем они стали носить более скромные подвески в повседневной жизни. Позднее норигэ дополнило одежду и простолюдников, обычно использовавших украшение в сезонные

праздники или в дни торжественных семейных событий. Женщины надевали то или иное норигэ в зависимости от социального положения, случая, сезона. Нефритовым подвескам отдавали предпочтение летом, янтарным, сердоликовым — в весенне-осенний период. Наиболее популярными были *самджак норигэ* (с тремя подвесками), символизировавшие триаду — Небо, Земля, Человек. Традиционная одежда корейцев лишена карманов, и норигэ давало возможность женщине иметь при себе необходимые мелкие вещи. В самджак норигэ из коллекции музея входят ажурная коробочка для благовоний *хянган*, подвеска *панъада-*

ри с двумя палочками-ухо-чистками и маленький кинжал *чандо*. Коробочку для благовоний украшает композиция из листьев бамбука, цветов сливы и веточек сосны, олицетворявшая в дальневосточной культурной традиции стойкость перед жизненными невзгодами. Подвеска *панъадари* походила на схематично переданную фигурку человека, название же ее напоминало об одном из видов работ, которым занимались в старой Корее многие женщины — работе на крупорушке (*панъа*). Кинжалчики *чандо*, иногда применявшиеся для самообороны, носили и мужчины, и женщины. В составе норигэ они стали восприниматься как символ женской чистоты и верности, выполняли также функцию оберега.

Ил. 45
УКРАШЕНИЕ
САМДЖАК НОРИГЭ

Корея. XIX в.

Шелк, нефрит, коралл, резьба.
Дл. 36,5 см.
Инв. № 11688 I

Pl. 45
ORNAMENT
SAMJAK NORIGAE

Korea. 19th century.

Silk, nephrite, coral, carving.
L. 36,5 cm.
Inv. no. 11688 I

Women wore an ornament known as *norigae* fixing it either to the jacket tie or to the skirt band. *Norigae* consists of one or several pendants made of different materials and attached to silk braids with decorative knots. At the end it has silk tassels of different colours. Originally it was worn by noble ladies, when they put on ceremonial garments. Subsequently they started wearing more simple pendants in everyday life. At a later date *norigae* was also added to the dress of the commoners, who usually made use of it at season festivals or at the days of family celebrations. A woman would wear one or another *norigae* depending on her social status, occa-

sion or season. Jade pendants were preferred in summer, while in spring or autumn amber and cornelian ones took their place. The most popular ornaments were *samjak norigae*, which had three pendants symbolizing the triad of Heavens, Earth and Man. Traditional Korean clothing had no pockets, so *norigae* allowed a woman to carry some necessities on her. *Samjak norigae* from the Museum's collection consists of openwork perfume case *hyang-gap*, *bangadari* pendant with two ear-cleaning sticks,

and small dagger *jangdo*. Perfume case is decorated with the pattern of bamboo leaves, plum flowers, and pine twigs, symbolizing in the Far East the endurance against mundane misfortunes. *Bangadari* pendant resembles a human figure portrayed in semiabstract manner, while its designation reminds of one of the traditional occupations of women in old Korea, a work on pearling mill (*banga*). *Jangdo* daggers, sometimes used in self-defence, were worn by men and women alike. In *norigae* they were treated as a symbol of woman's chastity and fidelity, also serving as protection.



Тропический климат Юго-Восточной Азии с обжигающим солнцем и ливневыми дождями определил характер национального костюма народов Индонезии. Его основу составляет поясная одежда. Прежде всего это *каин панджанг* (длинная одежда) — прямоугольное полотнище, которое оборачивают вокруг бедер, и *саронг* — сшитая трубой юбка. Женский вариант костюма дополняется кофточкой и шарфом. Каин и саронг носят и мужчины, и женщины, при этом каин панджанг считается более торжественной, официальной одеждой. Хлопчатобумажные и шелковые ткани украшают разнообразные узоры, выполненные в тех-

нике батика, то есть восковой резервации. Этот сложный процесс заключается в поэтапном нанесении по рисунку воска на ткань и последующем окрашивании. Индонезийские мастерицы достигли в этом искусстве высочайшего совершенства. Освоение батикования входило в традиционную систему воспитания. Для яванских благородных дам это утонченное занятие (его образно называли “рисованием узоров на сердце”) играло ту же роль, что и вышивание для европейских женщин аристократического круга. Батиковых узоров насчитывается несколько

тысяч. Некоторые из них раньше входили в категорию “запретных”, предназначенных только для султанов и высшей знати. Символика большинства орнаментов носит благопожелательный характер, к примеру: *сидомукти* — “безбедная жизнь”, *гринсинг* — “болезни прочь”, *семен* (от слова *семи* — “бутон”) — процветание. Большое место в декоре батиков занимает морская тематика. Так, на музейном батике небольшие кораблики, медузы, крабы, омары, креветки помещены среди крупных завитков водорослей. Ракообразные, меняющие свой панцирь, считаются пожеланием долголетия. Рядом с ними фигурки буйволов и львов — животных, связанных с идеями богатства, благородной храбрости и могущества.

Ил. 46

КАИН ПАНДЖАНГ
ткань для юбки.

Индонезия, о. Ява, г. Лазем.
1970-е гг.

Хлопок, батик.
104x189 см.
Инв. № 7315 П/1

Pl. 46

SKIRT CLOTH
KAIN PANJANG

Indonesia, Java, Lasem. 1970s.

Cotton, batik.
104x189 cm.
Inv. no. 7315 P/1

Tropical climate of Southeast Asia with its scorching sun and heavy rains defined the national dress of Indonesian people. Basically, it developed from loincloth to become *kain panjang* (literally meaning “long cloth”), a single piece of cloth, which is wrapped around the waist, and then *sarong*, a sewn tubular cloth. Women add blouse and scarf to this dress. Men and women alike wear *kain* and *sarong*, while *kain panjang* is considered to be a more ceremonial, formal type of dress. Cotton and silk textiles are decorated with various designs made in batik technique. This complex process consists of gradual application

of wax to fabric leaving out the design and subsequent dyeing. Indonesian female masters refined their skill to perfection. Mastering of batik was included in traditional upbringing. This sophisticated trade figuratively called “drawing the designs on heart” performed the same function for Javanese ladies as embroidery for European women of rank and fashion. Batik designs amount to several thousands. Some of them were classified as “forbidden” earlier, being reserved for sultans and aristocracy only. A great body of designs are of auspicious nature; such are,

for instance, *sidomukti*, or “prosperous life”, *grinsing*, or “disease away”, *semen* (from *semi*, “a bud”), or prosperity. Sea themes are also prominent in batik decorations. Thus, the Museum’s batik exhibits small ships, jelly-fishes, crabs, lobsters, and prawns arranged amidst large twiddles of algae. Shellfish, changing their testa, express a wish of longevity. The figures of buffaloes and lions, the animals associated with wealth, noble courage, and power, can be seen nearby.



Ил. 47

МУЖСКОЙ КОСТЮМ

Индонезия, Южная Суматра.
Середина XX в.

Шелк, хлопок,
металлическая нить,
ткачество.

Рубашка: 81x157 см.
Дл. штанов 118,5 см.
Юбка: 105x98,5 см.
Платок: 87x84 см.
Пояс: 32x214 см.
Инв. № 3900 II/1-5

Яркие праздничные ткани *сонгкет* со сверкающими золотыми и серебряными узорами широко распространены на Суматре, где и мужские, и женские костюмы шьются из шелка и хлопка красных, малиновых, сиреневых и фиолетовых оттенков и дополняются уточными орнаментами из металлических нитей. В прошлом для их изготовления использовали настоящие золотые и серебряные нити, привозившиеся из Индии, поэтому ткани ценились по весу и были показателем благосостояния семьи. Неудивительно, что такие изделия входили в чис-

ло свадебных даров со стороны жениха, хотя обычно ткани подносились новобрачным семьей невесты. Прославленным центром ткачества является г. Палембанг, расположенный на юге острова. Костюмы местного населения, главным образом мусульманского, близки традиционной одежде Явы. Женщины предпочитают носить саронг и свободную блузу с длинными рукавами. Мужской костюм, наряду с рубашкой и брюками, включает прямую шитую юбку-саронг, которую драпируют на бедрах, укрепляя длинным поясом. Платок повязывается на голове в виде шапочки. Украшающие костюм орнаментальные мотивы но-

сят в основном благопожелательный характер. Везде можно видеть многолучевые звезды — один из типичных геометрических мотивов, относящийся к группе солярных символов. Обрамляющая центральное поле юбки кайма содержит шестилепестковые розетки — это стилизованное изображение цветка лотоса, являющегося символом процветания и богатства. Древоподобные мотивы по углам платка ассоциируются с Древом жизни, источником всего сущего на земле.

Pl. 47

MAN'S DRESS

Indonesia, Southern Sumatra.
Mid-20th century.

Silk, cotton, metallic thread,
weaving.

Shirt: 81x157 cm.
L. of trousers 118,5 cm.
Skirt: 105x98,5 cm.
Kerchief: 87x84 cm.
Girdle: 32x214 cm.
Inv. no. 3900 II/1-5

Bright festive *songket* textiles with shining golden and silver designs are widespread in Sumatra, where both men and women garments are sewn from silk and cotton of red, crimson, lilaceous, and purple colours and decorated with supplementary weft of metallic thread. In the past original gold and silver threads imported from India were used in their making, so these textiles were valued by weight and served as a mark of family wealth. No surprise, that such goods were included in wedding presents on the part of the

groom, though normally the family of the bride offered textiles to the bride-couple. The city of Palembang, situated on the southern part of the island was a renowned centre of weaving. The clothes of local populace, mainly Moslems, are close to traditional dress of Java. Women would rather wear *sarong* and blouse with long sleeves. Men's dress alongside with shirt and trousers includes straight sewn *sarong*-skirt, draped over the loin by securing it with a long girdle. Kerchief is put on the head like a cap. Ornamental motifs decorating

the garment are mainly of auspicious nature. Multi-beam stars, one of the typical geometric designs relating to solar symbols, are visible everywhere. The border framing the central field of *sarong* features sixfoil rosettes and stylised lotus flowers symbolizing prosperity and wealth. Dendriiform motifs in the corners of kerchief are associated with the Tree of Life, an origin of all on the Earth.

Кинжал *крис* — национальное холодное оружие многих народов Индонезии. Он входил непременной частью в традиционный мужской костюм, и его носили как за спиной, так и на боку, заткнув за пояс. Взрослый мужчина без криса считался “обнаженным”, ведь, по местным верованиям, в кинжал вселялась душа его владельца. Крисам приписывались сверхъестественные свойства: он мог издавать шум, предупреждая хозяина об опасности, разить врага на расстоянии, летать по воздуху и т.п. Сакральной частью криса является клинок, в то время как ножны и рукоять могли заменяться в зависимости от статуса человека, его благосостояния и вкуса. Кли-

ки имеют две основные формы — прямую и пламевидную и символизируют мифическую змею *нагу* в состоянии покоя или движения. Они ковались из нескольких металлических полос, часто с добавлением метеоритного железа. При этом на поверхности клинка образуются серебристые узоры *памор*, которым придается большое значение. Считается, что они способствуют победе в бою, приносят богатство и процветание. Рукояти выполнялись из золота, серебра, ценных пород дерева, кости, украшались резьбой, драгоценными камнями. Нередко они вырезались в виде фигур божеств и демонов, призванных охранять владельца оружия. Ножны крисов, как правило, деревянные.

Клинки представленных крисов датируются 19 в. На одном из них, с острова Суматра, выкована змея *нага раджа* с короной на голове, рукоять выполнена из слоновой кости. Клинок кинжала с Бали привлекает внимание сверкающим облаковидным памором, а деревянной рукояти придана форма стилизованной головы насекомого. Клинок яванского криса прямой, а в резной декор его рукояти включены мотивы, символизирующие священного орла Гаруду.

Ил. 48

КИНЖАЛЫ КРИСЫ

Индонезия, о-ва Ява, Бали, Суматра.
XIX—XX вв.

Металл, слоновая кость,
дерево,ковка, резьба, роспись.
Дл. 45,5; 48,5; 42,7 см.
Инв. № 1747 II, 8797 II, 7675 II.

Pl. 48

KRIS DAGGERS

Indonesia, Java, Bali, Sumatra.
19th—20th centuries.

Metal, ivory, wood, forging,
carving, painting.
L. 45.5; 48.5; 42.7 cm.
Inv. nos. 1747 II, 8797 II, 7675 II.

Kris dagger is a national weapon of many peoples of Indonesia. It was an indispensable attribute of traditional men's dress and was carried both behind the back and at one's side, tucked in at the waistband. Grown-up man was considered “naked” without a *kris*, for it was believed that the blade embodied his soul. *Krises* were credited with supernatural abilities, thus they could emit sound to warn the owner of danger, hit the enemy far away, fly in the air, and so on. The blade formed

the sacred part of the *kris*, while scabbard and hilt could be replaced depending on men's position, wealth, and taste. The blades were of two main shapes, straight and flame-like, and symbolized a mythical *naga*-serpent at rest or in motion. They were forged from several metal strips, most commonly with an addition of meteoric iron. Thereat, silvery patterns of *pamor* showed through on the surface of the blade, which were of great importance. They were considered to contribute towards victory in battle, to bring about wealth and prosperity. The hilts were made of gold, silver, finewood or bone, and decorated with carving and gems. Not infrequently they were

carved in the shape of deities and demons, summoned to guard the owner. Scabbards were usually wooden.

The blades of presented *krises* date back to the 19th century. One of them, of Sumatran origin, its hilt made of ivory, bears an image of *nagaraja* serpent with crowned head. The blade of Balinese *dagger* attracts attention with its shining cloud-like *pamor*, its wooden hilt is shaped to a stylised insect head. The blade of the *kris* from Java is straight, with motifs symbolizing Garuda, a mythical eagle, employed in carving of its hilt.



Ил. 49

ЖЕНСКАЯ
ЮБКА СИН
И ШАРФ ПХАБЬЕНГ.

Лаос, г. Луангпхабанг.
1950—70-е гг.

Шелк, металлическая нить,
ручное ткачество.
74,5x72 см. 203x40 см.
Инв. № 5397 II, 4608 II

С древности основной деталью лаосского женского костюма было полотнище ткани, которым драпировали нижнюю часть тела. Позже оно приобрело вид прямой юбки *син* с одним швом, которую носили, делая глубокую складку с правой стороны. Юбка поддерживалась на талии филигранным, нередко серебряным поясом. Грудь закрывали шарфом, конец которого перекидывался через левое плечо. Праздничные юбки изготавливали из шелковых с разноцветными узорами тканей, нередко затканых золотыми и серебряными металлическими нитями. К подолу юбки пришивалась широкая кайма, получившая своеобразное название

тинсин — “ноги юбки”.

Именно эта деталь и шарф декорировались наиболее пышно. Кайму юбки из музейной коллекции сплошь покрывают узоры, среди которых выделяются мотивы бабочек (*кабыа*). Образ насекомого, претерпевающего ряд превращений, связывался с идеей цикличности и вечным обновлением Вселенной, рождал ассоциации о быстротечности и преходящем характере Бытия. По представлениям лао, жизненные духи человека *кхуаны* могут покидать его тело и превращаться в бабочек, а красочные сны людей есть нечто иное, как странствия их

кхуанов. Между бабочками помещен узор *кханнген* (серебряная чаша) в виде кубкообразного сосуда *кхан*, который используется для подношения даров во время праздничных церемоний. В буддизме чаша воспринимается как символ наполненности сокровенными знаниями. Не менее значимым является орнамент *кхитдок кате* (узор ключа), которым украшен шарф *пхабьенг*. Он образован из переплетающихся свастик, Т- и Г-образных элементов, напоминающих фигурные ключи. Этот мотив относится к числу наиболее архаичных орнаментальных форм и связан с семантикой “громовых” узоров, которые наносились на предметы с целью обеспечения плодородия и процветания.

Pl. 49

SIN SKIRT AND
PHABIENG SCARF

Laos, Luang Phabang. 1950—70s.

Silk, metallic thread, hand weaving.
74.5x72 cm. 203x40 cm.
Inv. nos. 5397 II, 4608 II

Since early times the main article of Lao women's dress was a wide strip of cloth, used to drape the lower part of the body. Later it assumed the shape of straight single-seam *sin* skirt worn by tucking it in on the right side. It was held on the waist with filigree, often silver belt. The chest was covered with the scarf, its end slung over the left shoulder. Festive skirts were made of silk with variegated design, not infrequently interweaved with gold and silver metallic thread. A broad hem peculiarly designated *tin sin*, or “the legs of the skirt”, was sewn to the lap. This ele-

ment alongside with the scarf was decorated most richly. The hem of the skirt shown here is covered throughout with designs, among which butterfly motifs (*kabia*) stand out. This insect, undergoing several transformations through its life, was associated with cyclic recurrence and perpetual renewal of the Universe, called to mind the thoughts of caducity and transience of Existence. In Lao beliefs, *khouan*, or vital spirits of men, can leave the body and turn to butterflies, while dreams are nothing but wanderings of *khouans*. *Khan ngen* (silver bowl) design in the form of beaker-like *khan* bowl used for offerings at ritual ceremonies is placed in-between the

butterflies. In Buddhism the bowl is considered a symbol of repletion with intricate knowledge. *Khit dok kateh* (key pattern) design decorating the *phabieng* scarf is of no less importance. It is formed by entwined swastikas and T- and P-like elements resembling figurate keys. This motif belongs to the most archaic decorative forms and is connected with significs of “thunder” design applied to secure fertility and prosperity.



Одним из атрибутов традиционного костюма народов Лаоса и Таиланда являются амулеты, которые носят на цепочке на груди, либо прикрепленными к поясу, либо в тканой сумке, перекидываемой через плечо. Сильными охранительными свойствами, по местным верованиям, обладают миниатюрные фигурки, изображающие Будду и его учеников. Металлические амулеты создаются чаще всего способом литья, и для них характерны обобщенность и стилизованность форм. Вместе с тем в них довольно четко выявлены иконографические особенно-

сти, присущие тому или иному буддийскому образу. Один из музейных амулетов изображает стоящего Будду со скрещенными на груди руками — это поза “второй недели” *самтатхана* (семидневной медитации Будды после Просветления), когда он стоял напротив дерева Бодхи и, не мигая, смотрел на него. Другой амулет представляет Будду “шестой недели медитации”, укрытого капюшоном семиглавого змея-нага, который спас Учителя во время шторма. Популярны в Лаосе обереги в виде ученика Будды Пхакатя (Махакачхайны) — тучного человечка, сидящего со сложенными на животе руками. Самые ранние его изображения, монс-

кого происхождения, датируются 6–7 вв. По легенде, чтобы избежать женских чар, Пхакатя начал много есть, растолстел, и внешность его стала безобразной. Внутрь фигурки 19 в. вложен металлический шарик, что якобы предохраняет владельца амулета от несчастий и огнестрельного оружия. В серебряный футляр с длинной цепью заключен тайский амулет с вырезанным из кости буддийским персонажем. По ряду признаков его можно идентифицировать с Буддой: волосы в завитках, монашеский плащ, жест руки, означающий “благословение на пострижение в монахи”. Однако отсутствие *ушниши* указывает либо на неопытность мастера, либо на то, что изображен здесь, возможно, один из известных настоятелей буддийского монастыря.

Pl. 50

AMULETS

Laos, Thailand.
19th — early 20th century.

Metal, silver, bone, casting,
carving, engraving.
H. 3,3; 4,1; 5 cm.
L. with the chain 43,5 cm.
Inv. nos. 9024 II, 9021 II,
9022 II, 9299 II

The amulets are an important component of traditional dress of the peoples of Laos and Thailand. They are worn either on a chain across the chest, or attached to a girdle, or in a bag, slung over the shoulder. According to local beliefs, depictions of the Buddha and his disciples possess great protective power. Metallic amulets are mostly cast, their shape generalised and stylised. Still they retain certain iconographic attributes typical to one or another Buddhist character. One of the amulets from the Museum's collection depicts standing Buddha with his arms crossed on the chest. This is the second of *sattathana*

tathana attitudes (seven positions of Buddha's meditation after the Enlightenment, each maintained for seven days), when the Exalted One stood facing the Bodhi tree and outstared it. Hence it is called *animisa*, or “not blinking”. Another amulet shows the Buddha sitting under the hood of seven-headed *naga* serpent, who protected him from the storm. This is the sixth of *sattathana*. Periapts depicting a fat man sitting with his hands supporting his bulging belly are also popular. He is known as Pha (Phra) Kachai in Laos, Thailand, and in the Shan states of Myanmar and is identified with Kaccayana, one of the Buddha's disciples. The local story goes that to evade women's charms Pha Kachai started to overeat, grew fat

and became ugly in his looks. It should be noted that such images are of ancient origin — the earliest specimens dating back to the 6th-7th centuries — and were borrowed from the Mons. A metallic ball is enclosed into the figurine to protect the owner from disaster and firearms. Silver case with a long chain contains Thai amulet with some Buddhist character carved from bone. Certain features, such as curly hair, monastic robe, and the gesture of “ordaining the disciple”, make possible to identify him as the Buddha. However, the absence of *ushnisha* suggests either that craftsman lacked experience or that the amulet depicts one of the famous Buddhist abbots.



Традиция жевания тонизирующей бетельной смеси распространена во всех странах Юго-Восточной Азии. Самое раннее, по-видимому, упоминание о бетеле было зафиксировано в палийском тексте "Махамваса" (5 в.). В состав бетельной смеси входит несколько компонентов: гашеная известь, кусочки ореха арековой пальмы (*Areca catechu*), лист бетельной лианы (*Piper betle*) и по вкусу специи — табак, гвоздика, перец, кардамон и др. Бетель непременно включается в церемониальные подношения богам и духам, дается монахам. Он присутствует практически во всех светских ритуалах, является незаменимым знаком гостеприимства, а шкатулки

для бетеля служат подарками на все случаи жизни, составляют часть приданого и наследства. 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. Маленькие шкатулки предназначены для специй, меда или ароматического воска, которым смягчают губы, большие — для листьев бетеля, орехов. Известь хранят в особых сосудах, которые обычно носят прикрепленными к поясу или шарфу. Раньше известь предпочитали использовать собственного приготовления, ибо считалось, что человека легче всего отравить, добавив яд именно в этот компонент бетельной смеси.

Для Камбоджи характерно изготовление фигурных шкатулок для бетеля, так как было принято дарить коробочку в форме того животного, под знаком которого появился на свет получатель дара. Популярны также шкатулки, изображающие тропические плоды. Поверхность представленных серебряных изделий в виде тыквы, оленя и рыбки украшена чеканными узорами, имитирующими кожуру плода, чешую и шерсть зверей, и дополнена мотивами цветочного характера.

Ил. 51

КОРОБОЧКИ ДЛЯ БЕТЕЛЯ

Камбоджа, Лаос. XX в.

Серебро, чеканка, филигрань.
В. 5,3; 9,3; 3,4; 7 см.
Инв. № 9293 II, 6662 II,
7961 II, 9291 II

Pl. 51

BETEL BOXES

Cambodia, Laos. 20th century.

Silver, chasing, filigree.
H. 5.3; 9.3; 3.4; 7 cm.
Inv. nos. 9293 II, 6662 II,
7961 II, 9291 II

The custom of chewing betel quid was popular in every country of Southeast Asia. The earliest mention of betel is probably made in "Mahavamsa", a Sinhalese chronicle in Pali dating from the 5th century. Betel mixture comprised several components, namely slack lime, pieces of areca nut (*Areca catechu*), leaves of betel liana (*Piper betle*), and spices, such as tobacco, clove, pepper, cardamom, etc., *ad gustum*. Betel is an essential article of ceremonial offerings to deities and spirits, and to Buddhist monks as well. It is employed almost in every social ritual and serves a common token of hospitality. Betel boxes make ideal gifts for any special occasion, and thus are in-

cluded in dowry and heritage. Besides, betel set is an important indication of social status and wealth of its owner. These sets can be made of gold or silver, decorated with niello, enamelwork, and precious stones. Small boxes contain spices, honey or fragrant wax used to soothe the lips, while the large ones are for betel leaves and nuts. The lime is stored in special vessels, usually carried attached to girdle or scarf. In former times the use of self-made lime was preferred, as it was considered that the easiest way to poison a man was to pour venom in this very component of betel mixture.

Figurate articles are typical for Cambodia, as there was a custom of presenting animal-shaped betel boxes. The planet, under which the presentee was born and whose vehicle (*vahana*) this animal was, dictated the choice of animal. The boxes shaped like tropical fruits were also popular. The surface of silver boxes in the form of pumpkin, deer, and fish, shown here, is covered with chased design imitating vegetable peel, scale, and animal hair, with additional floral motifs.





TEATP

THEATRE

"Драма есть представление состояний трех миров. В ней упоминаются долг, охота, деньги, мир, смех, борьба, любовь, убийство. Она учит долгу тех, кто пренебрегает им, любви тех, кто стремится к ней, очищает тех, кто невоспитан и непокорен, укрепляет сдержанность в благонравном, рождает мужество в трусе, энергию в герое, просвещает неразумных, дает мудрость ученику... Она также дает облегчение несчастным, одолеваемым скорбью, или печалью, или трудом, и будет способствовать соблюдению дол-

га, а также славе, долгой жизни, разуму и вообще добру, а также будет просвещать народ. Нет такого мудрого выражения, нет поучения, нет ремесла или искусства, приема или действия, которого не было бы в драме". Так говорится в одном из древнейших трактатов о театральном искусстве Востока – индийской "Натьяшастре", которую считали "пятой Ведой", собравшей в себе достоинства четырех канонических сборников индуизма. Уже в середине I тысячелетия театральное представление получило не только подробное описание, но и свою философию и теорию стилей, что говорит о долгом пути его развития.

Многообразие форм зрелищных искусств в странах Востока поражает не меньше, чем виртуозная техника исполнительского мастерства, требующая многолетнего, упорного труда в овладении профессией, подлинного служения, не допускающего отклонений от строгих норм поведения и образа жизни, принятых в традиционной театральной среде. В одних случаях эти правила известны только в семьях актерских династий, в других, как в трактатах Дзэами Мотокиё (1363–1443) – мастера японского театра Но, они остаются в написание всем поколениям



"The stage play is a representation of conditions of three worlds. It mentions duties, hunting, money, peace, laughter, struggle, love, and murder. In moral principles it instructs those who neglect them, in love those who aspire to it; it purges those who are ill-bred and disobedient, strengthens restraint in those who are modest, brings forth courage in the coward and energy in the hero, enlightens the unwise, imparts the disciple with wisdom... It also bestows relief on the miserable, those afflicted with grief, sadness, or labour, and will promote the observance of duty and contribute towards fame, longevity, reason and virtue in general, and finally it will educate the people. There

is no such wise saying, no such homily, no such craft or art, technique or action, that would not be expounded in drama". Thus says one of the most ancient treatises on the theatre arts of the Orient, an Indian "Natyashastra", which was considered the "fifth Veda", accumulating the accomplishments of the four canonical Hindu compendiums of knowledge. Already by 400-600 A.D. the theatrical performance was accorded not only a detailed description, but also the philosophy and theory of styles of its own, which evidences a long course of development.

The diversity of forms of theatrical arts in Oriental countries is by no means more striking, than the virtuosity of performance, which requires painstaking work of many years, and the genuine devo-

tion intolerant of any deviations from the strict etiquette prevailing in a traditional theatrical environment. In some cases these rules are reserved to the families of actors' dynasties, while in others, such as in the case of treatises by Zeami Motokiyo (1363–1443), the master of Japanese Noh theatre, they remain as an instruction for all future generations of the theatrical school. Like his Indian counterpart Bharata, the compiler of "Natyashastra", Zeami said about theatre arts: "The art of Noh, subduing the hearts of men, appeals to feelings of both the exalted and the ignoble".

театральной школы. Подобно своему индийскому собрату Бхарате, автору "Натьяшастры", Дзэами говорит о театральной искусстве: "Искусство Но, смягчая сердца людей, воздействует на чувства и высокие и низких".

Чтобы в полной мере выполнять эти задачи, классический театр Востока должен был выработать разные по форме, но близкие по своей сути системы воспитания актёра. От него, как, впрочем, и от создателя статуй или строителя храмов, требовались дисциплина тела и высокая нравственность, неустанная работа над собой и внутренняя сосредоточен-

ность и, конечно, глубокое уважение, почитание наставника. Постигание тайн мастерства занимает много времени и требует начинать обучение в раннем возрасте.

Театральная жизнь древности и средневековья существенно отличалась от ритма современного репертуарного театра: представления давались в дни особых торжеств — храмовых или придворных, тем самым напоминая о происхождении театрального действия от ритуала или сезонного праздника. Этот обычай сохраняется и до сих пор в традиционном театре Востока. Большие храмовые праздники Индии, Индонезии, Мьянмы или Таиланда сопровождаются

пышными процессиями, шествием слонов, выездом храмовых колесниц, на которых статуи богов совершают ритуальный путь по городу. Их яркое убранство по стилю и цвету переключается с костюмами танцоров, масками народного театра или образами театральных кукол. Сама протяженность спектакля традиционной труппы сопоставима с продолжительностью ритуала. Так, бенгальская **джатра** или представления **ваянг-пурво** в Индонезии идут несколько ночей,

To fulfil this task in full the classical theatre of the Orient had to develop systems of the actor's training, which differed in form but resembled each other in essence. An actor, as with a sculptor or temple builder, needed a discipline of body and high morality, constant self-cultivation and internal concentration, and certainly a deep reverence towards his teacher. Gaining insight into the secrets of the trade required a great input of time starting at an early age.

The theatre life of antiquity and mediaeval times differed significantly from the timeschedule of modern repertory theatre: the performances were presented on the occasion of festivals, either at temple or court, thus recalling their origin from ritual or seasonal festivals. This custom has been retained by the traditional theatre of the Orient until today. Major temple festivals of India, Indonesia, Myanmar or Thailand are accompanied by magnificent processions, corteges of elephants, the riding of temple chariots, and delivering the statues of deities through their ritual way around the city. The

style and colour of their bright apparel re-echo the dresses of dancers, the masks of folk theatre, and the imagery of theatrical puppets. The duration of a performance by a traditional company is quite comparable with that of a ritual. Thus, Bengal **jatra** or **wayang purvo** performances in Indonesia continue for several nights, while the epics of "Ramayana" and "Mahabharata", telling the story of battles, wanderings, love and devotion, and featuring innumerable characters, could last as long as the customary fair or seasonal festival of locale endures. The show can take place in a special theatre building in a palace or temple complex or on a temporary stage, constructed in the



эпические сюжеты "Рамаяны" и "Махабхараты", повествующие о сражениях, странствиях, любви и преданности, включающие несметное количество персонажей, могут продолжаться столько, сколько длится традиционная в этой местности ярмарка или сезонный праздник. Представление может идти в специальном театральном здании, включавшемся в дворцовый или храмовый ансамбль, или же на временной сцене, сооружавшейся на площади. Однако освящение сцены, специально отмеченный на ней скальный центр — чаще

всего в виде мирового дерева, которое в зависимости от национальных особенностей символизируют сосна, бамбуковый шест, ваза с цветами, светильник, — обязательна и специальная внутренняя подготовка актера к выступлению: пост или медитация, приношение в храм и т.п.

В старинной тамильской повести "Шилаппадикарам" описано устройство сцены для выступлений танцовщицы **ганики** по имени Малави, которая начала свое обучение в пять лет и к двенадцати годам была готова выступить перед очами правителя: "Устройство театра производилось согласно предписаниям древних. Предварительно прове-

рялась земля. Сцена измерялась бамбуковой тростью со священной горы. Эта бамбуковая трость была шириной с фалангу пальца и длиной в 24 больших пальца. Сцена должна была иметь восемь тростей в длину, семь в ширину и одну в высоту. ...С помощью веревок опускали занавес сцены и входной занавес. Фасад театра был ярко разрисован, и сверху свисали гирлянды жемчуга и цветов".

Традиционная сцена японского театра Кабуки включает **ханамити** (буквально "дорога цветов") — особый помост, идущий через зрительный зал, на котором появляется актер, позволяющий рассмотреть свой костюм и грим, пластику и ритм движений, прежде чем он вступит в пространство спектакля.



square. It is, however, essential to consecrate the stage by marking its sacred centre, most commonly in the form of the universal tree, which is symbolized by pine, bamboo perch, a vase with flowers or a lamp, depending on local custom. The same applies to the special internal preparation of the actor for performance: a fast or meditation, an offering at the temple, etc.

An ancient Tamil novel "Shilappadikaram" describes the arrangement of the stage for a performance of the **gani-ka** dancer called Malavi, who started to learn at the age of

five and by her thirtieth year was qualified enough to perform before the sovereign, as follows: "The arrangement of the theatre was done in accordance with prescriptions of the ancients. The ground was checked at first. The stage was measured with bamboo cane from the sacred mountain. This bamboo cane was a phalanx in width and twenty-four thumbs in length. The stage had to be eight measures of cane in length, seven in width and elevated by one measure ...Ropes drew down the curtains of the stage and entrance. The facade of the theatre was vividly painted, and the garlands of pearls and flowers were hung down".

The traditional art of Japanese theatre Kabuki includes **hanamichi** (literally meaning "a flower way"), which is a special bridge-way crossing the audience space, over which the actors make their entrance, thus allowing viewers to examine their costume and make-up, plastique and rhythm of movements, before they enter the performance space.

Musical background remains one of the salient features of Oriental theatre. The word is imbued tonally and musically

Одним из существенных свойств театра Востока остается его музыкальная основа. Слово здесь интонационно и музыкально окрашено, жест переходит в танец, танец повествователен, насыщен символическими образами, которые хорошо знает, ожидает и легко читает традиционная аудитория. В этих условиях, естественно, ценится не только смысл повествования, но и его форма, мастерство исполнения и интерпретации знакомого сюжета.

Классический спектакль древности и средневековья знаком с авторской пьесой, созданной специально для театра и имеющей фиксированный текст. Таковы пьесы Калидасы, Шудраки, Бхавабхути в Индии, Ван

Шифу в Китае, Кан'ами, Дзэами, Тикамацу Мондзаэмона, Такэда Изумо в Японии и др. Однако и в ту пору, и до нашего времени на Востоке сохраняется и фольклорный театр, насчитывающий огромное количество жанров и видов. Театр марионеток и теней, ритуальные танцы в масках или особом гриме, пантомима, акробатика и групповые танцы, часто разделяющиеся на мужские и женские, исполнение баллад сказителями-певцами и рассказчиками с переносными театрами картинок на отдельных листах или свитках,

которые часто рисует сам рассказчик, — все это разнообразие форм народной театральной жизни, тесно связанной с жизнью социума. Сюда приходят семьями, проводят часы, бурно переживая историю любимых героев, одобрительно оценивая особо искусных исполнителей, в то время как разносчики снабжают зрителей праздничным угощением и напитками.

Можно с уверенностью сказать, что театр — это квинтэссенция праздника, собирающая в себе радость созерцания удивительного зрелища, всеобщности, соприсутствия, воскрешения исторической памяти, в которой воспитывается юное поколение.

here, the gesture verges into a dance, the dance into a narration. It is replete with symbolic conventions, well known, expected, and easily interpreted by a traditional audience. Given all this, it is natural that not only the meaning of the text is valued, but also its form, execution and interpretations of a familiar subject matter.

Authorial plays, written specially for theatre and possessing fixed text were known to classical performance of ancient and mediaeval times.

Such are the plays by Kalidasa, Shudraka, Bhavabhuti in India, Wang Shifu in China, Kan'ami, Zeami, Chikamatsu Monzaemon, Takeda Izumo in Japan, etc. However, folk theatre extending across a thousand different genres and types also existed in the Orient in the past, and it still survives now. Various forms of theatrical folk life, closely related to social life, include marionette and shadow theatre, ritual dances with masks or special make-up, pantomime, acrobatics and group dances often divided into male and female interpretations, performance of ballads by sages and narrators with

movable theatres of pictures on separate sheets or scrolls, often painted by the narrator himself. People come here in families and spend their time appreciating the story of favourite characters, approving the most skilled performers, while they are served with festive food and drinks.

In this way, theatre affirms itself as the quintessence of a festival, focusing the joy of viewing a wonderful entertainment, with unity, involvement, and the vivification of historical consciousness, which also serves to educate the young.



Важное место в яванской культуре занимает кукольно-теневой театр *wayang purwo*, первые упоминания о котором относятся к 10 в. Происхождение театра большинство ученых связывает с древними обрядами вызова духов предков, основными целями которых было обеспечение плодородия полей, удачной охоты, отведение несчастий и зла. Эти функции сохраняются за кукольным представлением и позднее, когда он из ритуального действия превращается в настоящий спектакль, обретает сюжетную канву, построенную по мотивам знаменитых эпосов "Махабхарата", "Рамаяна" и яванских сказаний. Распорядителем театра является куколовод *dalang*, кото-

рый и манипулирует куклами, и озвучивает их на фоне музыкального сопровождения оркестра *gamelan*. Длющийся всю ночь спектакль представляет собой поистине феерическое зрелище. Легкие ажурные тени скользят по белому полотнищу, разыгрывая сцены сражений или любовных встреч. Вырезанные из кожи буйвола, покрытые сквозной резьбой и раскрашенные *wayangi* делятся на две крупные группы. Первая включает в себя благородных героев и воинов, принцев и их возлюбленных, ко второй относятся злодеи, демоны, великаны. Отрицательные персонажи

отличаются грубостью облика, выпученными глазами, толстым носом и оскаленным ртом. Положительные герои узнаются по вытянутым силуэтам фигур, изломам тонких рук, характерному профилю головы с длинным носом и петлеобразными глазами. Их волосы уложены в сложную прическу и увенчаны высокими головными уборами, как это видно на музейных куклах Кресны и Деви Сумбадры. Черный цвет, в который окрашена мужская фигура, указывает на его божественную сущность, золотой цвет женской куклы является знаком благородного происхождения героини.

Ил. 52

КРЕСНА И ДЕВИ СУМБАДРА

куклы театра wayang purwo

Индонезия, о. Ява.
Конец XIX — начало XX в.
Середина XX в.

Кожа буйвола, рог,
резьба, роспись.
В. 69,2 см.
В. 49 см.

Инв. № 4674 II, 3883 II

Pl. 52

KRESNA AND DEWI SUMBADRA

the puppets of
wayang purwo theatre.

Indonesia, Java.
Late 19th — early 20th centuries.
Mid-20th century.

Buffalo leather, horn,
pierced work, painting.
H. 69.2 cm.
H. 49 cm.

Inv. nos. 4674 II, 3883 II

Puppets shadow theatre *wayang purwo* occupies an important place in Javanese culture. First mentions about it date from the 10th century. The majority of scholars trace its origins to ancient rites of summoning the ancestors' spirits, main purpose of which was securing of fertility of land and fortune in hunting, as well as averting of misfortune and evil. Puppetry continued to perform these functions even later, when it evolved from ritual act to real show and obtained narrative based on the famous epics of "Mahabharata", "Ramayana", and Javanese legends. *Dalang* puppeteer, who manip-

ulates the puppets and vocalizes them against the background of *gamelan* orchestra at the same time, discharges the duties of the master of ceremonies. The performance, which continues all night long, is verily an entertainment. Light ethereal shadows ride the white cloth, acting out the vignettes of battles or love encounters. *Wayangs*, cut from buffalo leather, pierced, and painted, are divided into two large categories. The first includes virtuous heroes and warriors, princes and their beloved, while the second comprises villains, demons, and ogres. The latter characters are differentiated by brutal appearance, bulging eyes, large nose, and

grinning mouth. The positive characters can be recognized by elongated shadow-figures, bent thin arms, indicative side-view of a head with long nose and loop-shaped eyes. Their hair is coiffured into elaborate headdress and topped with high headgear, as can be seen in the puppets of Kresna and Dewi Sumbadra shown here. Black colour, employed to paint the figure of a man, indicates his divine nature, while golden colour of female puppet is a sign of her noble origin.



Театр объемных кукол *ва-янг голек*, появившийся, по мнению исследователей, в 14–15 вв., является одним из любимых зрелищ жителей Индонезии. Спектакли устраиваются в дни традиционных праздников и семейных торжеств. Управляет марионетками, как и в *ваянг пурво*, лишь один человек — *даланг*, стоящий за помостом. Деревянные куклы *голеки* с подвижными руками и головой расписываются красками и одеваются в костюмы из батика и бархата. В репертуар театра, помимо пьес по индуистским сказаниям, вошли произведения, взятые из мусульманской малайской литературы, например о подвигах дяди Мухаммеда Амира Хамзы или о похождениях принца Панджи. В

них также присутствует мотив противопоставления темных и светлых начал мира, их извечная борьба, в которой всегда побеждает добро. Поэтому марионетки делятся на положительные и отрицательных персонажей. Особую группу составляют клоуны *панакаваны*, являющиеся обычно слугами благородных героев. Возглавляет их мудрый Семар, под гротескной внешностью которого скрывается древнее божество, спустившееся на землю, чтобы помочь предкам яванских правителей. Комические персонажи говорят

на местных диалектах, отпускают непристойные шуточки, показывают фаллические жесты. Уродливый внешний облик шутов всегда вызывает смех. Вместе с тем клоунада и ловкие трюки имеют вполне благородную цель — высмеять негодяев и выручить своих хозяев из трудной ситуации. *Панакаваны* дают мудрые советы правителям, развлекают, а в трагические моменты и утешают героинь. Кроме того, Семар владеет искусством магии, с помощью которой он изгоняет злобных демонов и духов. В многозначных образах клоунов отражается народный характер с присущим ему грубоватым юмором и верой в чудеса.

Ил. 53

КЛОУНЫ СЕМАР И ЧЕПОТ

куклы театра *ваянг голек*.

Индонезия, о. Ява. Середина XX в.

Дерево, х/б ткань,
резьба, роспись.
В. 61,8; 62,5 см.

Инв. № 10086 II, 10085 II

Pl. 53

CLOWNS SEMAR AND CHEPOT

the puppets of
wayang golek theatre.

Indonesia, Java. Mid-20th century.

Wood, cotton, carving, painting.
H. 61,8; 62,5 cm.

Inv. nos. 10086 II, 10085 II

Wayang golek, a theatre of three-dimensional rod puppets, which, according to scholars' opinion, emerged in the 14th–15th centuries, is one of the favourite entertainments of Indonesian people. The shows are organized on the occasions of traditional holidays and family celebrations. As in the case of *wayang purwo*, the puppets are manipulated by a single person, a *dalang* sitting behind the stage. Wooden *golek* puppets with flexible hands and heads are painted and dressed in garbs of batik and velvet. Besides the plays after Hindu epics, the repertory of this theatre includes the works drawn from Islamic Malay litera-

ture, for example, those about the exploits of Amir Hamza, the uncle of Muhammad, or about the adventures of Prince Panji. They also feature the opposition between the forces of darkness and light, their eternal struggle, where the good always wins. That dictates the differentiation of marionettes into positive and negative characters. *Panakawan* clowns, who usually act as attendants of noble characters, can be considered a separate group. Their leader is the wise Semar, whose grotesque appearance conceals ancient deity, who had descended on Earth to help the ancestors of the rulers of Java. Comic characters speak local dialects, crack obscene jokes,

and show phallic gestures. Deformed visage of jesters always causes laughter. At the same time clownery and clever tricks serve quite a noble purpose, which is to make fun of villains and help their masters out of trouble. *Panakawans* give wise counsel to the rulers, entertain everyone, and even console heroines at tragic moments. Further, Semar is the master of magic, which he employs to banish wicked demons and spirits. Multivocal characters of the clowns reflect folk temper with its Rabelaisian humour and belief in miracles.



Кукла представляет собой персонаж традиционного театра *йоутейпве* (*йоусоунпве*), известного в Мьянме с периода средневековья. Театр деревянных марионеток в своем современном виде сложился в начале 19 в., когда он пользовался большой популярностью, и министр императорских развлечений У То издал ряд предписаний по поводу кукольных представлений. В репертуар театра должны были входить пьесы на темы буддийских джатак (историй о перерождениях Будды), известных преданий и легенд, а декорации и костюмы следовало изображать максимально приближенными к действительнос-

ти. Первоначально актерами были только мужчины, умело управлявшие многочисленными нитями (обычно их было 12–15, а иногда – около 60), прикрепленными к большим, почти метровой высоты марионеткам. Представления давались на специальном возвышении, поэтому театр получил еще одно название – *амьин табин* (театр высокого помоста). В труппу включались певцы и музыканты, игра которых сопровождала зрелище, длившееся обычно с полуночи до рассвета. В спектаклях участвовало от 28 до 36 разных персонажей.

Данная кукла является изображением верховного божества Тэчжамина (Сакки). Она вырезана из дерева и имеет подвижные руки, ноги, голову. Ее одяние типично для изображений *дэвы* (божественного персонажа) и состоит из куртки бежевого цвета, бархатных темно-малиновых брюк, задрапированных сверху юбкой-штанами. Сверху надет жилет с декоративными крылышками на плечах и длинном переднике. Одежда богато расшита металлическими нитями, блестками и стеклянными кабошонами. На голове куклы – трехъярусная корона с заушными украшениями в виде язычков пламени. Носки туфель имеют форму мифической утки *хинта*, что допускалось лишь на обуви божеств и высшей знати.

Ил. 54

МАРИОНЕТКА ТЕАТРА ЙОУТЕЙПВЕ

Мьянма. Конец XIX в.

Дерево, ткань, бумага,
резьба, роспись, шитье,
металлические нашивки,
стеклянные вставки.
В. 74 см.
Инв. № 50620 кл

Pl. 54

PUPPET OF YOKTHEIPWE THEATRE

Myanmar. Late 19th century.

Wood, textile, paper, carving,
painting, embroidery,
tinsel, glass inlay.
H. 74 cm.
No. 50620 kn

The puppet represents one of the characters of traditional puppet theatre *yoktheipwe* (*yousounpwe*), known in Myanmar from mediaeval times. The theatre of wooden marionettes took its modern shape in the early 19th century, when it was very popular, and U Toe, the minister of entertainment, passed a number of instructions concerning puppet shows. The theatre's repertory should include plays after Buddhist *jatakas* (stories of the Buddha's former births), well-known stories and legends, while scenery and costumes

should be made lifelike. At first there were only male puppeteers, who had to show great skill to manipulate the numerous strings (from twelve to sixty, depending on particular character) fixed to a large puppet, almost one meter in size. The show took place at special stage, thus giving the theatre another designation of *amyint thabin* (the theatre of raised platform). The troupe included singers and musicians, whose music accompanied the entertainment, which usually lasted from midnight to dawn. Characters featured in the show numbered from 28 to 36.

The puppet shown here represents Thagya-min, or Sakka, the Lord of Gods. It is carved from wood and has flexible hands, legs, and head. The dress of the character represents attire worn by male *deva* deities and consists of fawn-coloured jacket, velvet trousers of dark crimson draped by pant skirt. Decorative waistcoat is put as a top. The dress is richly embroidered with metallic thread, spangles, and glass cabochons. The head of the puppet is crowned with three-tiered diadem with postaural ornaments in the form of tongues of flame. Toecaps are shaped like mythical duck *hintha*, which was allowed only for peerage.



Куклы изображают актеров традиционного театра штата Кералы — *катхакали*, одного из семи главных стилей классического танца Индии. Танцевальная драма *катхакали* исполняется группой актеров. Она восходит к ритуальным храмовым танцам, представлявшим мифологические сюжеты, чаще всего эпические поэмы “Рамаяна” и “Махабхарата”. В *катхакали* играют только мужчины, женские роли исполняются молодыми актерами. Такие же архаические черты носят и канонический грим и костюм. Любой персонаж пьесы легко узнается по цвету и рисунку условной раскраски лица. В гриме *пакка* преобладает зеле-

ный — цвет героев, богов, великих царей. Белая борода-воротник лепится из многочисленных слоев рисовой пасты около трех часов. Для персонажей высокого происхождения, но творящих зло, применяется грим *катти*. В нем появляется красный цвет — знак ярости, а благородные формы лица искажаются наклеенными шишками на лбу и носу. Именно к таким образам относятся Равана и Дурьюодхана, воспроизведенные в деревянной крашеной скульптуре из Кералы. Наконец, демонические персонажи или сказочные звери представлены в гриме *кари* черного цвета с добавлением красных и белых деталей. Облик актера довершают костюм и

аксессуары — пышная сборчатая юбка, усиливающая эффект танцевальных движений, корона с большим диском-нимбом, украшения на груди и руках. Исполнители женских ролей пользуются гримом естественного цвета *минакку*, подчеркивающим женское очарование. Пьесы *катхакали* включают в себя пантомиму и танец, которые исполняются под пение-речитатив сказителя. Его поддерживает небольшой ансамбль традиционных инструментов, состоящий из гонга, *тампуры*, барабанов *ченда* и *мадаллам*.

Ил. 55

РАВАНА И ДУРЬЙОДХАНА

Индия, Керала. XX в.

Дерево, пигменты, лак.
В. 38 см.
Инв. № 4202 II, 4753 II

Pl. 55

RAVANA AND DURYODHANA

India, Kerala. 20th century.

Wood, pigments, varnish.
H. 38 cm.
Inv. nos. 4202 II, 4753 II

The puppets represent actors of traditional theatre of Kerala state, or *kathakali*, one of the seven major styles of the classical Indian dance. The dance play of *kathakali* is performed by company of actors. Its origins can be traced to ritual temple dances acting out mythological stories, mostly the epics of “Ramayana” and “Mahabharata”. Only men can participate in *kathakali*, female parts being performed by young actors. Canonical make-up and dresses possess the same archaic traces. Any character of a play could be easily recognized by colour and pattern of conventional face paint. *Pa-*

kka make-up is dominated by green, the colour of heroes, deities, and great kings. White beard-collar is mould from numerous layers of rice paste for about three hours. For characters of noble origin, yet doing evil, *katti* make-up applies. Red colour, the colour of wrath, is introduced into this type of make-up, and refined features are deformed by knobs stuck to forehead and nose. Such are the images of Ravana and Duryodhana, reproduced in the painted wooden sculpture from Kerala. Finally, demons and fabulous beasts wear *kari* make-up of black colour with addition of red and white elements. The guise of an actor is made complete

by dress and accessories, such as dirndl skirt adding to the effect of dance movements, crown with large gloire disc, and ornaments on the chest and hands. The actors, who play female parts, use *minakku* make-up of natural colour, stressing female charm. *Kathakali* plays feature pantomime and dance, performed against singing recitative of a narrator. It is accompanied by a small band of traditional instruments, composed of gong, *tampura*, *chenda*, and *maddalam* drums.



Ил. 56

ТЕАТРАЛЬНЫЙ
ЛУБОК
“ОГНЕННАЯ ПАЛИЦА”

Китай. Конец XIX — начало XX в.

Бум., цв. ксилография, раскраска.
Печатня Тунгшэндянь.
34x56 см.
Инв. № 17061 I

Китайский лубок, или *nianhua* (новогодняя картина), создавался в технике ксилографии — оттиске с деревянных досок на бумаге с последующим подкрашиванием водяными красками. Тематика народной картины довольно многообразна и условно разделяется на ряд групп, среди которых большое значение имеют литературно-театральные лубки. Благодаря им даже неграмотные люди знакомились с лучшими образцами классической литературы, национальной историей. Лубок “Огненная палица” посвящен эпизоду пьесы из цик-

ла “Полководцы рода Ян”, повествующей о борьбе в 9 в. китайцев с киданьскими племенами. Служанка Ян Пайфэн (крайняя слева) владела сверхъестественными приемами военного искусства. В сцене показано, как она выбила палку из рук командующего Цзяо Цзяня (в центре), который хотел проверить ее удивительные способности. Справа на помосте стоят наблюдающие за происходящим сановник и генерал.

Традиционный китайский театр, или “Пекинская опера”, основан на соединении пантомимы, балета с акробатическими элементами,

фальцетного пения и речитатива. Большую роль в нем играл грим, по цвету и рисунку которого зритель сразу узнавал характер или даже сценическую судьбу героя. Например, у “неподкупного судьи” в гриме использовались черная и белая краски, так как он отличал добро от зла, а у разбойника — зеленая. Декорации были условно-лаконичными: стул мог изображать и трон императора, и повозку, и холм, откуда полководец руководил сражением. Во время действия актер иногда на какое-то время замирал в определенной позе, которая являлась основной характеристикой героя. Эти кульминационные сцены и отражались в *nianhua*.

Pl. 56

THEATRE
FOLK PICTURE
“FIRE MACE”

China.
Late 19th — early 20th centuries.

Paper, colour print, painting.
Tongyisheng dian printing works.
34x56 cm.
Inv. no. 17061 I

Chinese folk picture, or *nianhua* (New Year picture), was made by means of xylography, wood block printing on paper with subsequent colouring with water paints. The subjects of popular pictures were numerous and could be conventionally divided into several groups, among which folk pictures of literary-theatrical nature count for much. Due to their existence even illiterate people become acquainted with the best examples of classical literature and with national history. Folk picture entitled “Fire Mace” is dedicated to an episode from the play of “Generals of

Yang Family” cycle, narrating the story of struggle between the Chinese and the Qidan tribes in the 9th century. Maid Yang Pai-feng (leftmost) mastered supernatural techniques of martial art. The picture shows her knocking the cane out of hands of commander-in-chief Jiao Zan (amidmost), who wanted to test her extraordinary abilities. A dignitary and general watching the course of events are standing on the platform to the right.

Traditional Chinese theatre, or “Beijing opera”, was based on combination of pantomime, ballet with acrobatic exercises, falsetto singing, and recitative.

Make-up was really essential, for judging by its colour and pattern the spectator would know the nature or even stage destiny of the character. For instance, the make-up of “uncorrupted judge” was a blend of black and white, as he could discriminate between the good and the evil, while the robber would be made up green. The scenery was tentatively laconic; the chair could represent the emperor's throne, a cart or a hill, from which the general would control a battle. In the course of the play an actor would now and then stop and remain stockstill for some time in certain attitude, being a principal attribute of the character. These culminating points were portrayed in *nianhua*.

烟失棍



Театр Но как самостоятельная форма сценического искусства появился в 14 в. Это драматическое музыкально-танцевальное представление, в котором литературный текст, заданное определенными ритмами движение актера, речитативное пение, организация пространства сцены, постоянная декорация в виде задника с изображением соны, бутафория, аксессуары, костюм и маски существовали в неразрывном единстве. Сложившаяся под воздействием дзэн-буддизма эстетика театра Но основывалась на сочетании двух принципов: *мономанэ* (подражание вещам) и *югэн* (сокровенная красота). Маски, считавшиеся сакральными предметами и

символами перевоплощения, играли значительную роль и не столько показывали, сколько скрывали эмоциональное состояние героя, лишь приподнимая завесу над движениями человеческой души. Они делились, согласно принятым амплуа, на маски женских и мужских персонажей, которые, в свою очередь, подразделялись по возрастному принципу.

Особую группу составляли маски духов, демонов и божеств. В спектакле Но главное действующее лицо выступает в двух видах: *маэдзитэ* (первоначальном) — в облике обыкновенного че-

ловека, мужчины или женщины, и *нотидзитэ* (последующем) — как дух умершего, дух отвергнутого влюбленного или страдающей от вины красавицы. Маска Ханья — демонического персонажа с рогами и острыми клыками, — возможно, самая популярная маска театра Но. Она выражает ярость злобного и мстительного духа женщины, превратившейся в демона от ревности и разочарования. Чаще всего ее используют во втором акте спектакля “Аои но Уэ”, когда дух отвергнутой блистательным принцем Гэндзи ревнивой Рокудзэ убивает его жену Аои. Заключительный неистовый танец в такой маске дает почувствовать, какие адские муки претерпевает душа, не прошедшая через покаяние и очищение.

Ил. 57

ХАННЯ — МАСКА ТЕАТРА НО

Япония. Копия конца XIX в.

Дерево, резьба, левкас, роспись.
21,5x15 см.
Инв. № 14863 I

Pl. 57

NOH THEATRE MASK OF HANNYA

Japan.

Copy from the late 19th century.

Wood, carving, gesso, painting.
21,5x15 cm.
Inv. no. 14863 I

Noh theatre as an independent form of theatrics emerged in the 14th century. It is a dramatic performance of music and dance, where literary text, actor's movements guided by certain rhythms, recitative singing, arrangement of the stage, invariable scenery in the form of backcloth depicting a pine, properties, accessories, costumes, and masks, all these was integrated and thus inseparable. Aesthetics of Noh theatre, developed under the influence of Zen Buddhism, was based on combination of two principles of *monomane* (imitation of things) and *yugen* (obscure beauty). The masks, considered as sacred objects and symbols of character's embodiment, were of great importance. They were used not so to display, than

to conceal the emotional disposition of the character, lifting the curtain over the movements of human soul only slightly. According to assumed role specialization, they were divided into masks of female and male characters and then subdivided depending on age.

The masks of spirits, demons, and deities constituted a separate group. In the Noh performance the hero appears in two aspects, that are *maejite*, or original, and *nochijite*, or subsequent. The aspect of *maejite* envisaged his appearance as a human being, while *nochijite* aspect represented him as a ghost, a spirit of repudiated lover or beauty

suffering for her guilt. The mask of Hannya, the demonic character, is probably the most popular mask of Noh theatre. It represents the fury of wicked and revengeful spirit of woman turned to demon from her jealousy and disappointment. Most often she appears in the second act of “Aoinoue” performance, when the spirit of jealous Rokujo repudiated by resplendent Prince Genji kills Aoi, the wife of the latter. The final wild dance in this mask gives the spectator an opportunity to conceive the torments, suffered in hell by a soul, who had not passed through repentance and absolution.



Небольшая керамическая скульптура изображает актера японского классического театра Но, в котором все роли исполняют мужчины. Одетый в красно-белый костюм, орнаментированный узорами из цветов вишни, он сидит на лакированной цилиндрической тумбе, входящей в состав канонического реквизита, и держит в руках маску юной красавицы. Запечатлен момент созерцания маски, что является важнейшим этапом подготовки к спектаклю. Маска, воплощающая идеал красоты "человека с маленькой головой" и потому чуть уменьшенная в размерах к масштабу фигуры, — одно из основных средств выразительности сценического действия. Поэтому к пластической моде-

лировке маски предъявляются высокие требования. Вырезанная из дерева, покрытая многослойным грунтом, тонированная мелом, отполированная и расписанная, она имеет застывшее "промежуточное выражение", которое во время представления оживляется отточенной позой и жестом актера. По канону овал лица условно делится на четыре сектора: лоб (радость), подбородок (печаль) и скулы (удовлетворение и гнев). Правая и левая щеки, не нарушая гармонии целого, должны неуловимо отличаться друг от друга, чтобы скользящие тени даже при легком повороте головы актера создавали ощущение смены эмоцио-

нального состояния героя. Каждая маска одного амплуа несет особую атмосферу, в которой отражаются индивидуальность и талант ее создателя, и является уникальным произведением скульптуры. Актеру нужно определить, насколько образец отвечает его интерпретации роли. Осуществив выбор маски, он бережно поднимает ее высоко над головой и, совершив приветственный поклон, закрепляет на лице. Церемония называется "вхождение в маску", так как с этого момента актер полностью отдает ей свою душу и тело.

Ил. 58

СКУЛЬПТУРА АКТЕРА ТЕАТРА НО

Япония. XX в.

*Керамика, краски, левкас, лак.
H. 38 см.
Инв. № 19426 I*

Pl. 58

SCULPTURE OF THE ACTOR OF NOH THEATRE

Japan. 20th century.

*Ceramics, paints, gesso, laquer.
H. 38 cm.
Inv. no. 19426 I*

Small ceramic sculpture depicts the actor of Noh, a classical Japanese theatre, where men perform all parts. Dressed in red-white costume decorated with designs of cherry blossoms, he sits on lacquered cylindrical pedestal, an element of canonical stage-property, and holds the mask of young beauty in his hands. The sculpture captures the moment of contemplation on the mask, which is an essential phase of preparation for the performance. The mask, made to embody the ideal of beauty of a "man with small head" and so slightly undersized as compared to the body, is one of the main instruments of ex-

pression in the performance. That's why the modelling of a mask is approached with special treatment. Being carved of wood, it is grounded, whitened, polished and painted in such a way as to highlight an "intermediate expression", which is animated in the course of performance by neat posture and gesture of the actor. In accordance with the canon, the face is divided conventionally into four sectors, namely forehead (joy), chin (grief), and cheekbones (content and wrath). The right and left cheeks should slightly differ from each other, though not impairing the

harmony of the whole, so that sliding shadows would cause in the spectator a feeling of change in emotional disposition of the character even after a minor turn of the actor's head. Each mask of one role specialization possesses an aura of its own, which reflects the personality and talent of its creator, and is a unique work of plastic art. The actor has to determine how the mask suits his interpretation of the role. Having made his choice, he carefully lifts the mask above his head and fixes it on his face after a salutatory bow. This ritual is called "entering of the mask", for from that moment the actor would sacrifice his soul and body to it.



Кёгэн (безумные слова) — сопровождаемые балаганскими трюками комические сценки поучительного содержания, разыгрываемые для увеселения публики. Первоначально это были фарсы, исполняемые бродячими актерами, которых приглашали в синтоистские и буддийские храмы для привлечения прихожан во время религиозных праздников. С 14—15 вв. они в качестве интермедий вошли в представления театра Но и стали формой театрального искусства. Главные действующие лица выступали в масках, подразделяющихся на четыре категории: божества, духи, люди, животные. Традиция использовать маски восходит к древним син-

тоистским мистериям *кагура* (игры богов), сложившимся под влиянием обрядов земледельческой магии, когда маска наделялась свойствами сакрального предмета и выступала средством ритуального преобразования, а танцы, пантомима, музыка и пение воплощали связь с местными богами.

Название маски Санно Гонгэн с ликом обезьяны происходит от имени божества Санно (Горный Владыка), посланцем и помощником которого считалась обезьяна. Его культ до конца 8 в. ограничивался пределами небольшой области. В 9 в. буддийский монах Сайтё (767—822) объявил Санно покровителем гор, окружающих императорскую цитадель, и возвел его в ранг Гонгэн — “Воплощение

Будды”. В ежегодных храмовых представлениях обезьяна обрела статус Санно Гонгэн, что и нашло отражение в названии маски персонажа, попадавшего в незатейливых сценках, полных народного юмора, в забавные ситуации. Маски вырезали из японского кипариса, используя древесину только через десять—двенадцать лет с момента срубки. Половину этого срока ее выдерживали в воде, а затем подвергали столь же длительной просушке. До 17 в., когда появилась профессия резчика масок, их изготовлением в основном занимались монахи, актеры и скульпторы.

Ил. 59

САННО ГОНГЭН — МАСКА КЁГЭН

Япония. XVIII в.

Дерево, левкас, лак, резьба.
19x16 см.
Инв. № 2431 I

Pl. 59

KYOGEN MASK OF SANNO GONGEN

Japan. 18th century.

Wood, gesso, laquer, carving.
19x16 cm.
Inv. no. 2431 I

Kyogen (mad words) is a designation of comic acts accompanied by penny gaff gags, which were put on to amuse the crowd. Originally these were farces performed by buskers, who were invited to Shinto and Buddhist temples to attract laity at times of religious holidays. Since the 14th or 15th century they were absorbed as side-shows into the performances of Noh theatre and became the form of theatre arts. The protagonists appeared wearing the masks, which were divided into four classes, namely the masks of deities, spirits, men, and animals. The tradition of mask wearing can be traced to ancient

Shinto mysteries *kagura* (the games of gods), influenced by the rites of agricultural magic, where a mask was conceived as a sacred item and served a means of ritual transformation, while dances, pantomime, music, and singing fulfilled the contact with local deities.

The name of this monkey-faced mask, Sanno Gongen, originates from the name of deity Sanno (Lord of the Mountains), whose messenger and offside the monkey was. His cult by the late 8th century was limited to a small region. In the 9th century Buddhist monk Saicho (767—822) declared Sanno the patron of the mountains surrounding the

Emperor's stronghold and promoted him to the rank of Gongen (incarnation of *buddha*). At annual temple performances the monkey assumed the status of Sanno Gongen, and that was reflected in the designation of the mask of this character, who usually got into a mess in simple plays of folk humour. The masks were carved of Japanese cypress, using the wood only ten or twelve years after the felling. It was kept immersed in water for a half of this term, and then was dried for the same period of time. Before the 17th century, when the professional mask carvers appeared first, the masks were made chiefly by monks, actors, and sculptors.



Кукольный театр *дзёрури*, оформившийся на рубеже 16–17 вв., объединяет в сценическом действии кукольное представление, песенный сказ (*дзёрури*) и ритмическое музыкальное сопровождение, исполняемое на трехструнном сямисэне и барабанах. К середине 18 в. складываются исполнительский канон и типы кукол, сохраняющиеся в традиционных театрах в Осаке (*Бунраку*) и на острове Авадзи. Куклы изготавливаются в половину или две трети человеческого роста и представляют собой сборную конструкцию с подвижными деталями. Голову вместе с шеей вырезают из дерева, разделяя болванку пополам и удаляя сердцевину, после чего про-

рабатывают лицо, покрывая его грунтом и моделируя подвижные части: глаза, брови, губы. Половинки склеиваются, и через гнездо в шее вставляются специальные приспособления для движения всей головы и элементов, создающих мимику лица. Процесс завершается раскраской. Кукла изображает строго определенный характер и социальный тип, но иногда для одного персонажа, претерпевающего различные метаморфозы, делают несколько голов, меняя их по ходу спектакля так же, как и парики, уложенные в характерную прическу,

В классическом репертуаре театра используется свыше 70 типов голов. Тело формируется каркасом с плечевой перекладной. Для рук и ног предусматриваются отверстия. Ноги — privilege кукол-мужчин. Каждую куклу ведут три оператора. Самый опытный управляет головой и правой рукой, второй — левой рукой, третий — ногами.

Кукла изображает Матсуо-мару, героя спектакля по мотивам легенд о Сугавара Митидзанэ (898–981), ученом и государственном деятеле, сосланном в изгнание по навету завистника. Матсуо-мару олицетворяет преданного самурая, который, притворившись изменником, пожертвовал ради господина собственным сыном.

Ил. 60

МАЦУОМАРУ —
КУКЛА ТЕАТРА
ДЗЁРУРИ-НИНГЁ

Япония. XX в.

Дерево, резьба, левкас, лак,
бархат, вышивка.
В. 145 см.
Инв. № 1288 НВ I

Pl. 60

PUPPET OF
MATSUOMARU FOR
JORURI NINGYO
THEATRE

Japan. 20th century.

Wood, carving, gesso, lacquer,
velvet, embroidery.
H. 145 cm.
Inv. no. 1288 НВ I

Puppet theatre *yoruri* developed at the turn from the 16th to the 17th century combines puppetry, narration (*yoruri*), and rhythmic mood music played on three-stringed *shamisen* and drums, into single stage play. Principles of performance and types of puppets preserved in traditional theatres in Osaka (*Bunraku*) and on Awaji Island emerged by the mid-18th century. The puppets being a composite structure with movable parts are made half or two thirds of human stature. The head together with the neck are carved from wood by dividing the block into halves and removing the heartwood, then the face is

worked up by flattening and modelling the moving elements, such as eyes, eyebrows, and lips. The halves are then glued together, and special tools to move the head and those elements, which allow facial gestures, are inserted through the groove in the neck. The process comes to an end with painting. The puppet represents a certain disposition and social type, but sometimes several heads are made for one character, who passes through various transformations. They are replaced in the course of performance, likewise the wigs coiffured into particular headdress are changed. More than seventy types of heads are employed in the classical repertory of the

theatre. A frame with shoulder crossbar forms the body. Holes for arms and legs are left also. The legs remain a privilege of male puppets. Three persons manipulate each puppet. The most experienced of them manipulates the head and the right arm, the left hand being the responsibility of the second, while the third would manage the legs.

The puppet represents Matsuomaru, a character from the play based on the legends about Sugawara Michizane (898–981), a scholar and statesman, who was sent into exile being slandered by envious person. Matsuomaru impersonates a loyal samurai, who making pretence of a traitor sacrificed his son for the benefit of his master.



Pl. 61

УТАГАВА КУНИСАДА
(ТОЁКУНИ III)
(1786–1864).

“ЗА КУЛИСАМИ
ТЕАТРА КАБУКИ”

Часть триптиха.

Издатель Нисимурая Ёхати.
Япония. 1811 г.

Бум., цв. ксилография.
37,5x24,7 см.
Инв. № 1062 I

Утагава Кунисада учился в мастерской Утагава Тоёкуни I, с 15 лет стал подписываться именем Кунисада, а в 1844 г. возглавил династию художников Утагава и принял имя Тоёкуни III. С 1810 г. специализировался исключительно на театральных гравюрах. В 1811–1813 гг. создал несколько триптихов, показывающих “святая святых” актеров – гримерные, так называемые “зелёные” комнаты.

К этому циклу относится лист с изображением ведущей театральной труппы

“Морита-дза”. Художник позволяет заглянуть за кулисы театра Кабуки, увидеть актеров за репетицией, примеркой костюмов, гримирующихся и разучивающих роли. Лист композиционно поделен на три части, так же как на три этажа делилось здание театра. На верхнем этаже располагались гримерные ведущих актеров. В верхнем правом углу изображен в своей гримерной актер Савамура Сирогоро I (1747–1818), специализировавшийся на женских ролях, слева – актеры Итикава Дандзюро VII (1791–1859) и Итикава Арагоро. В центре – актеры Савамура Эйджюро и Сэгава Рооко, одетые в театральные костюмы. Внизу актер Оноэ Тосукэ дает указания прислуге о еде.

Для творчества Кунисада стала решающей встреча с одним из величайших актеров Кабуки – Итикава Дандзюро VII. Мастер изображал его на протяжении всей жизни, и во всех гравюрах портреты Дандзюро были самыми значительными. В данном триптихе фигура актера, выделенная крупным узором на кимоно с иероглифом “счастье” (*фуку*) и висящим над ним белым занавесом с надписями, также является своеобразной эмоциональной доминантой всей композиции. Во многом Кунисада существовал благодаря финансовой поддержке клуба поклонников Дандзюро, членами которого были состоятельные и очень влиятельные люди того времени.

Pl. 61

UTAGAWA KUNISADA
(TOYOKUNI III)
(1786–1864).

“BEHIND
THE CURTAIN OF
KABUKI THEATRE”

Part of the triptych.

Published by Nishimuraya Yohachi.
Japan. 1811.

Paper, colour woodblock print.
37,5x24,7 cm.
Inv. no. 1062 I

Utagawa Kunisada received training in the studio of Utagawa Toyokuni I. 15 years of age he started to sign his works with the name of Kunisada, and in 1844 he became the head of artists' dynasty of Utagawa and adopted the name Toyokuni III. Since 1810 he specialized solely on theatrical prints. During 1811–1813 he produced several triptychs depicting a “holy of holies” of the actors, or their dressing rooms, so called “green” rooms (*yakusha gakuya-e*).

The sheet depicting the leading theatrical company Morita-za belong to this series. The artist lets us behind the curtain of Kabuki theatre, shows the actors

rehearsing, fitting their costumes, making up, and learning their text. The composition on the sheet is divided into three parts, as well as the building of the theatre had three storeys. The dressing rooms of leading actors were stationed at the upper storey. The upper right corner shows the actor Sawamura Shirogoro I (1747–1818), who played female parts, in his dressing room. To the left are the actors Ichikawa Danjuro VII (1791–1859) and Ichikawa Aragoro. In the centre one can see the actors Sawamura Eijuro and Segawa Roko, dressed in theatre costumes. The actor Onoe Tosuke gives instructions concerning the meals to servants below.

The meeting with Ichikawa Danjuro VII, one of the greatest performers of Kabuki, had a critical bearing on Kunisada's creative work. The master portrayed him all his life, and in every print the portraits of Danjuro were the most prominent. On this triptych the figure of the actor, distinguished by a large design on kimono with a hieroglyph meaning “fortune” (*fuku*) and by white curtain with writings hanging over him, can also be considered a sort of emotional dominant of the composition as a whole. Kunisada made both ends meet largely due to financial support by the club of Danjuro fans, which members were the wealthy and influential people of that time.

徳川幕府御用
 大工奉行所
 大工奉行所
 大工奉行所
 大工奉行所



二階
 子守り御用
 月日 預取



一雄 齊國自
 ありありと
 樂にわたりて
 八雲のひまより
 力に後志ハ
 進み海向う
 元おし用
 かかり

西村

Для поклонников театра Кабуки художники выпускали специальные гравюры к различным календарным праздникам с изображениями популярных актеров. Данная гравюра была выпущена к третьему дню третьего месяца по лунному календарю, к Празднику девочек — *Хина мацури*. Непременным атрибутом этого праздника была кукольная горка, покрытая красным сукном. Традиционно куклы изображали персонажей императорского двора. На самой верхней полке располагались куклы императора и императрицы, ниже ставились придворные дамы, музыканты, стражники, игрушечная еда, утварь, мебель, деревянная повозка. На нижней полке помещали

игрушечные модели мандаринового и персикового деревьев. В небогатых семьях дорогой кукольный набор могли заменять бумажные куклы или свитки и гравюры с их изображением.

Татибина — один из самых древних типов кукол в Японии, прообразом для которых послужили плоские бумажные фигурки, использовавшиеся в обрядах очищения, снятия порчи и сглаза. Традиция изготовления подобных кукол пришла в Японию из Китая, поэтому татибина изображаются в старинных церемониальных костюмах. Как правило, кукла-император больше по размеру куклы-императрицы.

На гравюре популярны актеры театра Кабуки Бандо Хикосабуро V (1832–1877) и Савамура Тоссё II (1845–1878) показаны в виде кукол императора и императрицы в церемониальных одеяниях периода Хэйан (794–1185). Подобные ксилографии могли вырезаться и наклеиваться на матерчатые и соломенные заготовки для свитков. Автор тонко намекает на это, помещая персонажей на светлый фон с пятнышками, напоминающими вкрапления золотистой фольги. В верхней и нижней части листа изображена орнаментальная кайма, имитирующая край оформления свитка.

Ил. 62

УТАГАВА КУНИСАДА
(ТОЁКУНИ III)
(1786–1864).

“АКТЕРЫ ТЕАТРА
КАБУКИ В ВИДЕ
ТАЧИБИНА — КУКОЛ
ДЛЯ ПРАЗДНИКА
ДЕВОЧЕК”.

Япония. 1863 г.

Бум., цв. ксилография.
35,8x24,7 см.
Inv. № 17665 I

Pl. 62

UTAGAWA KUNISADA
(TOYOKUNI III)
(1786–1864).

“THE ACTORS OF
KABUKI THEATRE
REPRESENTED AS
TACHIBINA,
THE DOLLS FOR
GIRLS' DAY”

Japan. 1863.

Paper, colour woodblock print.
35.8x24.7 cm.
Inv. no. 17665 I

The artists published special prints with portraits of popular actors on occasions of various holidays for enthusiasts of Kabuki theatre. This print was published on the occasion of the third day of the third month of the lunar calendar, that is the Girls' day, or *Hina matsuri*. An essential article of this holiday was a dolls' display. Traditionally the dolls represented the members of the emperor's family. The dolls of the emperor and his consort were stationed at the uppermost shelf; below them were ladies-in-waiting, musicians, guards, toy meals, utensils, furniture, and wooden cart. Toy replicas of tangerine and peach trees were put at the lowest shelf. In poor families paper dolls

or scrolls and prints with their images could substitute an expensive set of dolls.

Tachibina is one of the most ancient types of Japanese dolls, their prototype being flat paper figures used in the rituals of purification, curing the hoodoo and malefice. The tradition of making such dolls came to Japan from China, that's why *tachibina* are depicted in ancient ceremonial attire. As a rule, the doll of the emperor is larger than the doll of his consort.

The print represents popular actors of Kabuki theatre Bando Hikosaburo V (1832–1877) and Sawamura Tossyo II (1845–1878) in the guise of the dolls of the emperor and empress in ceremonial dress of the Heian period (794–1185). Such block printings could be cut and glued to scrolls' mounts of cloth and straw. The artist gives a slight hint about that, placing the characters on the whitish field with spots resembling droplets of golden foil. Ornamental border imitating the edge of scroll's framing is depicted on the upper and lower parts of the sheet.

甲離策老郎

女離
波打調外



七十七案
典國筆

Ил. 63

КИТАГАВА УТАМАРО
(1753–1806).

“УМЭГАВА И ТЮБЭЙ”

Лист из серии “Любовные представления марионеток под музыкальный аккомпанемент”.

Издатель Мория Дзихэй.
Япония. Перегравировка XIX в.

Бум., цв. ксилография.
36,5x25,0 см.
Инв. № 14337 I

Китагава Утамаро — один из самых известных и популярных художников *укиё-э*. Известно, что он учился у художника Торияма Сэкиэн. Затем он переезжает в дом известного издателя Цутая Дзюсабуру и принимает его фамилию Китагава. В 1790-е гг. стал выпускать станковые гравюры с погрудными портретами красавиц *окуби-э*. Основная тема творчества Утамаро — сцены из жизни куртизанок. Серию работ “Любовные представления марионеток под музыкальный аккомпанемент” Утамаро выполнил в 1801–1802 гг. В нее входит девять листов с изображением знаменитых любовных театральных драм.

На гравюре крупным планом показаны молодые актеры, стоящие за ширмой с куклами. Представление, скорее всего, не имеет отношения к Бунраку, где использовались куклы большего размера и актерами были только мужчины, а является одной из любительских театральных постановок с марионетками, столь популярных в период Эдо (1603–1868) и проводившихся в домах знати. Кукловоды разыгрывают сцену о влюбленных Тюбэй и Умэгава из пьесы знаменитого драматурга Тикамацу Мондзаэмона “Гонец в преисподнюю”. В пьесе пове-

ствуется о том, как Тюбэй, для того чтобы выкупить возлюбленную из “весёлых кварталов”, использовал деньги, украденные у хозяйна. В конце концов, преследуемые властями, влюбленные вынуждены совершить двойное самоубийство. Художник словно сравнивает пару кукловодов с парой марионеток, не делая больших различий в изображении живых людей и кукол, проводит параллели во взаимоотношениях обеих пар. Похоже, юношукукловода присутствие партнерши волнует больше, чем театральное представление, так как взгляд его устремлен не на куклу, а на стоящую рядом девушку.

Pl. 63

KITAGAWA UTAMARO
(1753–1806).

“UMEGAWA AND
CHUBEI”

from “Manipulations of
Love with Musical
Accompaniment” series.

Published by Moriya Jihei.
Japan. Reprint of
the late 19th century.

Paper, colour woodblock print.
36,5x25,0 cm.
Inv. no. 14337 I

Kitagawa Utamaro was one of the most renowned and popular artists of *ukiyo-e*. He is known to study under artist Toriyama Sekien. Later he moved to the house of famous publisher Tsutaya Jyusaburo and adopted his family name Kitagawa. In 1790s he started publishing *okubi-e bijin-ga*, or shoulder-length portraits of beauties. The life of courtesan was the main subject matter of Utamaro's creative work. Utamaro made the series entitled “Manipulations of Love with Musical Accompaniment” in 1801–1802. It consisted of nine sheets depicting famous romantic stage plays.

The engraving gives a close-up view of young actors standing behind the screen with puppets. The show most probably has no relation to Bunraku, where the puppets of large size were employed and only male actors were allowed, but is one of the amateur theatrical performances with marionettes, which were so popular during the Edo period (1603–1868) and took place in the houses of nobility. The puppeteers play out the vignette about lovers Chubei and Umegawa from the play of famous playwright Chikamatsu Monzaemon “Courier to Hell”. The play narrates the story, how Chubei spent the money stolen from his master to redeem his be-

loved from the license quarters. Persecuted by authorities, the lovers have to commit double suicide in the end. The artist makes no appreciable difference between depiction of humans and puppets, as if comparing two puppeteers with a pair of marionettes. He draws a parallel between mutual relations of both pairs. The boy puppeteer seems to be concerned more with the presence of his partner, than with the performance, for he looks after the girl at his side, not on his puppet.

音曲恋の標

梅川
志三郎



奇磨子筆



Исикава Тоёмаса — представитель династии художников Исикава, возможно, ученик или сын главы школы Исикава Тоёнобу. Наиболее известный цикл его ксилографий “Изысканные развлечения двенадцати месяцев” был выполнен в 1779–1780 гг. под сильным впечатлением от работ Судзуки Харунобу, первым выпустившим аналогичную серию со сценами играющих детей на фоне характерных примет времен года. В название цикла входит слово *фурю* (изысканный), которое в данном контексте приобретает и другой смысл — “модный, популярный”. Серия состоит из двенадцати листов с изображением детских игр, связанных с календарными праздниками.

Ил. 64

ИСИКАВА ТОЁМАСА
(работал 1760–1780).

“ДЕВЯТЫЙ МЕСЯЦ”

Лист из серии
“Изысканные развлечения
двенадцати месяцев”.

Япония. Перегравировка XIX в.

Бум., цв. ксилография.
25x18,4 см.
Инв. № 939 I

Pl. 64

ISHIKAWA TOYOMASA
(worked c. 1760–1780).

“THE NINTH
MONTH”

from “Elegant Entertainments
of Twelve Months” series.

Japan. Reprint of the 19th century.

Paper, colour woodblock print.
25x18,4 cm.
Inv. no. 939 I

Ishikawa Toyomasa was a member of the artistic dynasty of Ishikawa, probably, an apprentice or son of Ishikawa Toyonobu, a head of this school. “Elegant Entertainments of Twelve Months”, the most famous series of his block printings, was made in 1779–1780 under strong influence from the works of Suzuki Harunobu, who was the first to publish similar series with images of playing children against the background of typical signs of seasons. The name of the series contains the word *furyu* (elegant), which in this context assumes also a meaning of “fashionable, popular”. The series consists of twelve sheets depicting children’s games, associated with calendar holidays.

В собрании музея находятся три листа из этой серии. Данная ксилография посвящена *тёё но сэкку* — “празднику хризантем”, традиционно отмечавшемуся в девятый день девятой луны. В Японии существовало поверье, что хризантема обладает магической силой продлевать человеку жизнь и обеспечивать ему долголетие. За оградой изображены цветущие хризантемы, а перед оградой — дети, играющие в считалочку (*дзори кэндзё*). Во время игры каждый из детей снимает одну сандалию. За-

тем ведущий под звуки песенки “*дзори, дзори какуси*” (сандалии, сандалии спрятанные) пересчитывает дзори и убирает ту сандалию, на которой заканчивается песня. И так до тех пор, пока не останется одна сандалия. Тот ребенок, чья сандалия останется последней, становится ведущим в пятнашках (*онигокко*). Ему завязывают глаза, остальные дети прячут свою обувь. Далее ведущий ищет все дзори, включая свои собственные. Изображение играющих детей на фоне цветущих хризантем считалось символом пожелания долголетия подрастающему потомству.

There are three sheets from this series in the possession of the Museum. The shown block printing is dedicated to *choyo no sekku*, “chrysanthemum festival”, which was celebrated on the ninth day of the ninth month. In Japanese popular belief chrysanthemum possessed the magical power to make man’s life longer and impart him with longevity. The engraving depicts blooming chrysanthema behind the fence, and children playing hide-and-seek (*zori kenju*) in front of it. In the course of the game each child takes one sandal off. Then the leader re-counts the *zori* to a song going “*zori, zori*

kakushi” (sandals, sandals hidden) and removes the one, on which the song ends. This goes on until only one sandal is left. The child, whose sandal was left, becomes the leader in tag (*onigokko*). He is blindfolded, while the other children hide their shoes. Then the leader looks for all the *zori*, including his own. The picture of playing children against the background of blooming chrysanthema was considered a symbol of wishing longevity to the oncoming generation.

風流十二月九月



石川豊雅画

Ил. 65

КЭЙСАЙ ЭЙСЭН
(1790–1848).

“ИГРА В КУКЛЫ”

Лист из серии
“Десять видов современной
любви к детям”.

Издатель Издумия Итибэй
(Сэнъити). Япония. 1820 г.

Бум., цв. ксилография.
37,5x25,7 см.
Инв. № 9191

Кэйсай Эйсэн, сын эдоского каллиграфа Сигэхару, занимался живописью школы Кано, затем перешел в мастерскую Кикугава Эйдзана. Специализировался на театральной гравюре, изображениях красавиц, был автором нескольких пейзажных серий, а также фундаментальной биографии художников *ukiё-э*.

Серия “Десять видов современной любви к детям” состоит из гравюр с изображениями красавиц, ухаживающих за детьми. На одном из листов, хранящемся в музее, показаны красавица и маленькая де-

вочка, играющая в сложенные из бумаги куклы *анэ-сама* (старшая сестра). Подобные куклы в Японии появились ещё в период Хэйан (794–1185) и носили береговой характер, часто подносились храмам с тем, чтобы уберечь детей от болезней. Перед девочкой стоит миниатюрная ширма и шкатулка с рукодельем.

В углах каждой гравюры этой серии в картушах помещены различные наиболее известные виды г. Эдо. Здесь изображен парк Сиба, главной достопримечательностью которого является храм Дзодзёдзи, основанный в 1590 г. сёгуном Токугава Иэясу, и усыпаль-

ница нескольких сёгунов Токугава. Рядом с храмом находится кладбище детей, родившихся мертвыми или ставших жертвами аборта. Эти памятники выбраны мастером не случайно, поскольку в название серии включено слово *кодакара*, что в переносном смысле значит “драгоценное потомство” или образно переводится как “счастье иметь детей”. Изображение парка Сиба имеет двойное значение: с одной стороны, намекает на многочисленные случаи абортов в то время, а с другой — является рекламой издательства Сэнъити, где издавались эти гравюры, находившегося вблизи парка Сиба. Об этом говорит и надпись в картуше: “Сэнъити /печатня/, что перед святилищем в /парке/ Сиба”.

Pl. 65

KEISAI EISEN
(1790–1848).

“PLAYING WITH
THE DOLLS”

from “Ten Kinds of Modern
Love of Children”.

Published by Izumiya Ichibei
(Sen'ichi). Japan. 1820.

Paper, colour woodblock print.
37,5x25,7 cm.
Inv. no. 9191

Keisai Eisen, son of Shigharu, a calligrapher from Edo, studied painting of the Kano school, and later moved to the studio of Kikugawa Eizan. He specialized in theatrical prints and pictures of beauties, made several landscape series, and also wrote comprehensive biography of *ukiyo-e* artists.

The series entitled “Ten Kinds of Modern Love of Children” consists of prints depicting beautiful women looking after the children. One of the sheets, preserved in the Museum's collection, portrays a beautiful woman and a small girl playing *anesama* (elder sister) dolls, folded from paper. Such dolls appeared in Japan al-

ready in the Heian period (794–1185). They served as protection and were often offered at the temples to avert disease from children. Miniature screen and casket with needlework stand in front of the girl.

Each print from this series has different famous townscapes of Edo shown in cartouches in the corners. This one depicts Shiba Park, where the main monuments of interest are the Zojoji Temple founded in 1590 by Shogun Tokugawa Ieyasu and the shrine of several Tokugawa shoguns. Adjacent to the temple is the cemetery of children, who were born dead or became the victims of abortion. The artist chose these monuments

not by chance, as the name of the series includes the word *kodakara*, which figuratively means “precious offspring” or could be translated as “the blessing of having children”. The picture of Shiba park has double implication: on the one hand, it hints at numerous cases of abortion at that time, and on the other hand it is an advertisement of Sen'ichi printing house, which was situated near Shiba park and published these engravings. The writing in the cartouche, which reads “Sen'ichi /printing house/, which is in front of the shrine in Shiba /park/”, tells right that.

當世子宝十景



佐々木
五泉
市

В эпоху Эдо (1603–1868) получили распространение куклы, известные под названием *укиё нингё* (куклы “быстротечного мира”), поскольку их облик был навеян образами классической гравюры *укиё-э*. Другое их наименование — *исё*, что означает: *и* — “старинный костюм, наплечное одеяние”, а *сё* — “юбка-плахта”. Куклы предназначались для взрослой части населения и в качестве декоративной скульптуры пользовались особым спросом горожан. Дорогостоящие костюмные куклы, закрепленные на лаковой подставке, по традиции ставили на полку ниши *токонома* для

украшения дома. Иногда они дополняли набор кукол для детских весенних праздников. Куклы изображали молодых горожанок, танцовщиц, девушек в свадебном наряде, актеров театров Но и Кабуки, придворных красавиц из Киото и др.

Голову, руки и ноги кукол вырезали из дерева, но чаще основу для них делали из нескольких слоев проклеенной ткани. Тело было тряпичным, и только высокохудожественные образцы были полностью деревянными. Лицо и руки покрывали пастой *гофун* из порошка перламутра или белилами, затем полировали и раскрашивали кистью. Волосы были выложены тонкими шелковыми нитями.

Чтобы одеть куклу в кимоно, шелк или парчу кроили на части и склеивали таким образом, чтобы ткань ложилась естественно, свободными складками.

Представленная кукла облачена в праздничное одеяние: это старинное белое кимоно типа *косодэ* (короткие рукава) с золотыми узорами, стянутое широким черным *оби* и белым *обидзимэ* (пояс, повязанный поверх *оби*); темно-зеленое пальто *утикакэ* с белыми и оранжевыми листьями гинко и клена. Мелкие детали — книжка и кошелек дополняют костюм. По характеру узоров на кимоно можно определить сезон — осень, а также предположить, что женщина собирается на праздник любования кленами.

Ил. 66
КУКЛА В ЗЕЛЕНОМ
КИМОНО

Япония. 1968 г.

Дерево, паста гофун, шелк,
пластмасса, металл.
В. 46 см.
Инв. № 3024 НВ I

Pl. 66
DOLL IN GREEN
KIMONO

Japan. 1968.

Wood, gofun paste, silk,
plastic, metal.
H. 46 cm.
Inv. no. 3024 NB I

The Edo period (1603–1868) was marked by popularity of the dolls known under the name of *ukiyo ningyo* (the dolls of “transitory world”), because their layout was influenced by the imagery of classical prints *ukiyo-e*. They are known also as *isho*, which is a combination of words *i*, “ancient dress, robe”, and *sho*, “wraparound skirt”. The dolls were made for adults and were in great demand among townfolk in capacity of decorative sculpture. In accordance with the tradition, expensive dressed dolls fixed to lacquer stand were stationed on the shelf of *tokonoma* niche to decorate the house. Sometimes they were added to a set of dolls for spring children hol-

idays. The dolls represented young townswomen, dancers, girls in wedding gown, actors of Noh and Kabuki theatres, court beauties from Kyoto, etc.

The head, arms, and legs of the dolls were carved from wood, but more often their frame was made of several layers of pasted cloth. The body was made of rags; only art-form specimens were entirely wooden. The face and hands were covered with *gofun* paste made of mother-of-pearl powder or with ceruse, and then polished and painted with brush. The hair was lined with thin silk

threads. To dress the puppet in kimono, silk or brocade was cut out and pasted so that the fabric fell unconstrained, in loose pleats.

The doll shown here is dressed in festive attire. It consists of antique white kimono of *kosode* (short sleeves) type with golden ornaments, tied up by broad black *obi* and white *obijime* (girdle tied up atop *obi*), and deep-green *uchikake* coat with white and orange leaves of ginkgo and maple. Small accessories, the book and the purse, complete the dress. The pattern of design on kimono makes it possible to determine the season, that is autumn, and also surmise that the woman is going to the festival of autumn maple trees viewing.



Ил. 67
ТАНЦОВЩИЦА
С ВЕЕРОМ —
КУКЛА ТИПА УКИЁ

Япония. 1981 г.

Gesso, silk, brocade.
H. 44 cm.
Inv. no. 18404 I

Значительная роль в сложении образной системы и художественного языка кукол *укиё* принадлежит классической японской гравюре на дереве. В поисках сюжетов игрушечники зачастую обращались к ксилографическим книгам и графическим листам с изображением известных красавиц и театральных персонажей. Куклы *укиё* рассматривались как ожившие образы традиционной гравюры, обретшие реальное пластическое воплощение. Художники стремились во всех подробностях воспроизвести традиционный костюм, тщательно подбирали аксессуары: веера, кошельки, укра-

шения прически. Вместе с тем, матовая нежность лиц, яркость глаз, блеск иссиня-черных волос, ослепительный колорит цветных шелковых и парчовых одежд кукольных персонажей создавали удивительный декоративный эффект.

Каждый год в мае со всей Японии по традиции съезжаются в Киото желающие полюбоваться танцами *майко* — учениц гейш. Это таинственное и праздничное действо запечатлено в кукле *исё* — изящной, хрупкой, S-образной фигурке девушки, изогнувшейся в танце. Она одета в оранжевое парчовое кимоно типа *фурисодэ*, воротник которого намеренно опущен, откры-

вая изящный изгиб шеи. Верхнее черное, украшенное золотыми хризантемами одеяние *утикакэ* наполовину снято и откинута на пояс, концы которого не завязаны, а опущены вниз. В руках складной веер *оги*, популярный у танцовщиц и гейш. Его иногда именуют “солнечным” из-за внешнего вида, напоминающего часть солнечного диска с лучами. Легкость в складывании и разворачивании веера позволяла танцовщицам не только виртуозно манипулировать им во время танца, но и передавать затаенные чувства и игру эмоций.

Pl. 67
DANCER WITH FAN,
THE DOLL OF
UKIYO TYPE

Japan. 1981.

Gesso, silk, brocade.
H. 44 cm.
Inv. no. 18404 I

Classical Japanese wood-print played a major role in the shaping of figurative system and artistic language of *ukiyo* dolls. Looking for subjects, toy-makers often resorted to block books and woodblock prints depicting famous beauties and theatrical characters. *Ukiyo* dolls were considered animated imagery of traditional engraving, which found real plastic embodiment. The artists strived to reproduce traditional dress in every detail and carefully selected the accessories, such as fans,

purses, and ornaments of the hairdo. At the same time, mat delicacy of faces, brightness of eyes, shining of blue-black hair, dazzling coloration of variegated silk, and brocade dresses of the dolls' characters produced amazing decorative effect.

By tradition, each year in May people from all over Japan, wishing to see the dances of *maiko*, the apprentices of *geishas*, come to Kyoto. This mysterious and festive occasion is portrayed in *isho* doll, an elegant, fragile, S-like figurine of a girl bent in her dance. She wears orange brocade

kimono of *furisode* type, its collar wilfully folded, opening delicate tournure of her neck. Black upper garment *uchikake*, decorated with golden chrysanthema, is half-pulled off and dropped on the girdle, the ends of which are not tied up, but left hung. She holds folding fan *ogi*, popular among dancers and geishas, in her hands. It is sometimes called “solar fan” because of its form resembling a part of sun-disc. The ease, with which the fan could be folded and unfolded, allowed the dancers not only to manipulate it with virtuosity while dancing, but also to transmute secret feelings and the play of emotions.



Ил. 68
ИГРУШКИ
КОНЬ И ВЕРБЛЮД

Индия, Раджастхан. 1970-е гг.

Ткань, солома, бусы,
пряжа, мишура.
В. 30; 50 см.
Инв. № 5740 II, 5660 II

Среди традиций праздничной культуры Индии первое место принадлежит ярмарке — *мела*. Это подлинное кипение народной жизни. Разноцветье плодов земли, выращенных крестьянином, встречается с пылающими красками изделий сельских и городских ремесленников, запах пряностей смешивается с ароматом дымка от жаровен с орешками, выкрики разносчиков товара сплетаются с песнями бродячего певца, перезвон браслетов вторит стуку молотков базарного медника. Индийский ремес-

ленник часто работает прямо в торговом ряду. На глазах покупателя под умелыми руками рождается и расцветает узор, и создание его — это зрелище, которое манит не меньше, чем результат. Мастер-кукольник удивительно быстро из тряпочек, бусин, цветной шерсти и блесок готовит игрушку, чтобы тут же продать ее или же отставить в сторону, добавить к ней партнеров — и вот уже разыгрывается представление. Герои-всадники скачут друг на друга с поднятыми мечами, кипит сражение, красавицы встречают победителя, освободившего их от злодеев, — и все это под пение того же умельца.

Именно такие игрушки делают ремесленники-сказители Раджастхана. В этом краю скотоводов собираются самые большие верблюжьих ярмарки, на них приезжают семьями и подолгу живут в палатках. Вместе с живыми кораблями пустыни с собой увезут и их маленькие подобию. Черная ткань, набитая соломой, превращается в выразительные скульптуры верблюдов, слонов, коней и буйволов, а бусы, яркая шерстяная пряжа и блестящая мишура, контрастно выделяясь на черном фоне, делают их нарядными и радующими глаз. Такую игрушку дети уносят с ярмарки домой, а вместе с ней — и легенду о славных героях, пропетую и разыгранную в импровизированном балаганчике.

Pl. 68
TOY STEED AND
CAMEL

India, Rajasthan. 1970s.

Textile, straw, beads, yarn, tinsel.
H. 30; 50 cm.
Inv. nos. 5740 II, 5660 II

Fair, or *mela*, occupies top position among the traditions of festive culture of India. It is a genuine ebullience of folk life. The variation of earth's yield grown by peasant meets the blazing colours of rural and urban artisans' produce, the scent of spices mixes with smoky odour from the fryers with nuts, the outcry of pedlars entwines into the songs of cantabank, and the chime of bangles echoes the hammering of market copper-smith. An Indian craftsman often works right at the marketplace. The pattern arises and becomes refined beneath the customer's

eyes, its creation is an entertainment that lures no lesser, than the outcome. Craftsman-puppeteer prepares a puppet from rags, beads, coloured wool, and spangles in no time to sell it right there or to put aside, add some companions, and here starts the show. Mounted characters race to each other with raised swords, the battle rages, the beauties welcome the winner, who freed them from the villain, all these accompanied by singing of the same master. It is just the case with the toys made

by artisans-storytellers of Rajasthan. This land of cattle breeders is renowned for the biggest camel fairs, where people come *en famille* and live in tents for quite a long time. The "ships of the desert" would be accompanied by their small copies on a way back. Black cloth packed with straw turns to expressional figures of camels, elephants, horses, and buffaloes, while beads, bright woollen yarn, and shiny tinsel showing up against the black background make them look fine and eye-filling. The children, who were at the fair, would bring the toy home, together with a legend about glorious heroes, sung and performed in a makeshift booth.



Миниатюрная глиняная скульптура издавна используется в Мьянме как в быту, так и в традиционных ритуалах. Ее происхождение ряд исследователей связывает с анимистическим культом духов *натов*. Согласно местным верованиям, каждый объект природы (солнце, луна, деревья, камни, реки, животные, дома и т.д.) имеет своего духа ната, который может как покровительствовать человеку, так и вредить ему. Чтобы умилостивить духов, их глиняным изображениям в виде антропоморфных фигурок поклонялись и делали подношения. С эпохи Паганского королевства (11–13 вв.), когда буддизм органично вписал в свою рели-

Ил. 69

“ВЕЙТАНДАЙЯ
ДАРИТ СЛОНА”,
“МАДИ И ТИГР”

Мьянма, г. Паган. 1970-е гг.

Глина, бумага, роспись.
В. 19,5; 20,7 см.
Инв. № 5751 II, 5744 II

Pl. 69

“VEITHANDAYA
OFFERING AN
ELEPHANT”,
“MADI WITH
THE TIGER”

Myanmar, Bagan. 1970s.

Clay, paper, painting.
H. 19,5; 20,7 cm.
Inv. nos. 5751 II, 5744 II

Miniature clay imagery was employed in everyday life and traditional rituals of Myanmar since early times. Some researchers trace its origin to animistic cult of *nat* spirits. According to local beliefs, each natural object, such as the sun, the moon, trees, stones, rivers, animals, houses, etc., has its own spirit called *nat*, who can favour man and harm him as well. To placate the spirits their clay images in the shape of anthropomorphic figurines were worshiped and served with offerings. Buddhist themes were introduced to clay plastic art as early as the Bagan period (11th–13th

centuries), when Buddhism embraced the cult of *nats* in its fold. Laconic, yet expressive style of this plastic art was also developed then. Unburnt clay serves modern craftsmen to make not just individual figurines, but complex groups based on Myanmar folklore and Buddhist jatakas, or stories of Buddha's former births. His next-to-last birth as generous prince Veithandaya (“Vessantara-jataka”) is portrayed most often. One of the sculptures from the Museum's collection shows a scene of prince's offering of magnificent white elephant (a symbol of prosperity of the kingdom) to an envoy from neighbouring country, which caused the king to

send Veithandaya into exile. Another composition shows his wife Madi in the jungle, where the tiger bars her passage to a forest hut, when her great-hearted husband donates their children to Thagya-min (the Lord of Gods) disguised as brahman. In accordance with the custom the master inscribed the names of the scenes on square bases of plastic images. Nowadays the parents show these vividly painted decorative toys to their children and sometimes even act out small performances after famous stories, thus introducing the young to traditional values.

Другая композиция представляет жену принца Мади в лесу, где тигр препятствует ее возвращению в лесную хижину, в то время как великодушный супруг отдает их детей в услужение принявшему облик брахмана божеству Тэчжамину. Названия сцен мастер поместил, как принято, на прямоугольных подставках скульптурных миниатюр. В наши дни родители, показывая детям такие ярко раскрашенные декоративные игрушки, разыгрывают порой маленькие спектакли на известные сюжеты, приобщая тем самым детей к традиционным духовным ценностям.





КАБИНЕТ
УЧЕНОГО

SCHOLAR'S
STUDIO

На протяжении веков, начиная с эпохи раннего средневековья, в культуре Китая (а позже и других стран Дальневосточного региона) преобладающим становится идеал духовности и все, что было связано с понятием **вэнь**, которое дословно переводится как "культура", но имеет более широкое значение. Знак **вэнь** — является ключевым для многих смысловых понятий, входит в различные словосочетания: **вэньцзы** (письменность), **вэньянь** (письменный язык), **вэньжэнь** (образованный человек, интеллигент). Освоение иероглифической письменности было сопряжено с большими трудностями, и только образованные люди, сдавшие

сложные конкурсные экзамены, становились элитой общества, им был открыт путь к государственным постам, они могли продвигаться по служебной иерархической лестнице. Система экзаменов была в определенной мере демократичной: известно, что даже выходцы из крестьянских семей в Китае и во Вьетнаме становились известными учеными, политическими деятелями и правителями. Поэтому представители социальных низов нередко отдавали последние деньги на обучение сыновей, чтобы они стали "богатыми и знатными" и прославили свои семьи.

В Китае утверждается подлинный пиетет перед письменным знаком, перед всем тем, что входит в категорию **вэнь** и окружает истинного ученого. В 4 в. складывается своеобразный стиль жизни, в соответ-

ствии с которым интеллектуалы, следуя идеям даосизма, где наиболее важной была категория **цзыжань** (естественность), отказываются от карьеры чиновника и предпочитают свободное творчество в уединенных местах на лоне природы. Воплощением этического идеала для многих поколений интеллектуалов становятся такие выдающиеся деятели культуры, как каллиграф Ван Сичжи (4 в.), поэты Тао Юаньмин (4 в.), Ли Бо (8 в.), и многие другие, отказавшиеся от высоких должностей при дворе. Совершенным почитался человек, который в своем образе жизни следовал "ветру и потоку" (**фэнлиу**). Это был сознательный уход от официальных установок, "бегство от реальности", от "обывательской

Over the ages, since the early mediaeval times, the culture of China (and subsequently that of the other countries of the Far East) was dominated with the ideal of spirituality and everything connected with the concept of **wen**, literally meaning "culture", but which has a broader meaning. The character **wen** is essential for a number of notions and is a part of various word-groups, such as **wenzi** (literature), **wenyan** (written language), and **wenren** (literate, intellectual). The mastering of texts was a complicated labour, and only the literati, who passed difficult competitive examinations, joined the ranks of intellectual elite and could be assigned to

the posts of officials and enjoy promotion. The system of examinations was to a certain degree open: in China and Vietnam even the sons of peasant families are known to become famous scholars, administrators and rulers. This helps to explain why the poor often spent their last money to educate their children, so that they would be "rich and noble" and bring honour to their families.

A genuine veneration for inscribed ideographs and everything which was related to the notion of **wen** and surrounded a true scholar in general was developed in China. A peculiar way of life, according to which the literati following the concepts of Taoism, where the idea of **ziran** (naturalness or spontaneity) was the most important notion, renounced the

career of an official and chose free creative work in secluded places out in the country, emerged in the 4th century. The generations of Chinese literati found personification of their moral ideal in such eminent personalities as the calligrapher Wang Xi-zhi (4th century), the poets Tao Yuanming (4th century), Li Bai (8th century), and many others who relinquished high positions at court. A man, who emulated "wind flowing" (**fengliu**) in his way of life, was considered to reach perfection. It was a wilful renunciation of formal arrangements, "an escape from reality", from "philistine filth". Such trends became especially visible in critical and even tragic periods

грязи". Подобные тенденции особенно усиливались в переломные, подчас трагические периоды китайской истории, связанные со сменой династий, смутами, иноземными завоеваниями. Кое-кто из образованных людей сознательно оставался при новых властях, следуя конфуцианской традиции "наставления правителей", "обучения варваров", но некоторые представители элиты переходили в стан духовной оппозиции, выражая таким образом свой протест против "несовершенства мира".

Этические установки самым тесным образом переплетались с творчеством, развивающимся в соответствии с определенными эстетическими категориями, заимствованными из философии даосизма и чань-буддизма. Согласно постулатам последнего, иллюзорность мира не может

быть постигнута логическим путем, а только при помощи длительной медитации, венчающейся внезапным озарением. Изобразительному искусству в рамках данной философии придавалось основополагающее значение, ибо оно было отражением естественности сознания и импульсивности творческого акта. На первый план выдвигается принцип интуитивного познания природы вещей и явлений. В произведениях искусства присутствуют повышенная экспрессия и впечатление некоторой незавершенности.

Стиль жизни в духе фэнлю, зародившийся еще в 4 в., достигает своего апогея в середине 17 в. после маньчжурского завоевания и установления династии Цин (1644–1912).

Оппозиционно настроенные интеллектуалы устремились на юг, в район Цзяннани (дельта реки Янцзы), который славился чудесными уголками природы. Здесь создаются различные студии, объединяющие единомышленников, исповедующих идею отождествления художественной деятельности и образа жизни. Наиболее желанной обителью ищущего уединения ученого становится скромный приют в горах или в бамбуковой роще, который образно называется "тростниковой хижинкой". Известный теоретик и живописец Ли Жихуа (1565–1635) так описал идеальную студию, где можно творить:



of Chinese history, when a new dynasty emerged or the country was ravaged by unrest and foreign aggression. A few of the literati would voluntarily stick to new authorities, following the Confucian tradition of "admonition of rulers", "instruction of the barbarians", while some of the nobles would join the ranks of spiritual opposition, thus expressing their protest against the "imperfection of the world".

Moral principles were closely interrelated with creative work, which progressed in accordance with certain aesthetic notions adopted from Taoist and Chan Buddhist philoso-

phy. The tenets of the latter claimed that illusiveness could not be beheld speculatively; it revealed itself through sustained meditation culminating in a sudden enlightenment. This philosophy attached special significance to the fine arts, for it was a reflection of a naturalness of mind and the impetuosity of the creative act. Thus, the principle of intuitive comprehension of the nature of things was brought to the forefront, and the works of art became highly expressive, gaining the note of a certain incompleteness at the same time.

The lifestyle of the fengliu fashion, the origins of which can be traced back to the 4th century, reached its apogee by the mid-17th century after the Manchu conquest and the establishment of the Qing dynasty (1644–1912). Dissident literati rushed to the south, to

the region of Jiangnan (in the Yangtze delta), which was renowned for its wonderful landscape. Various studios uniting those who advocated the notion of the matching of artistic activities to a way of life, were established there. The most desired abode of a solitude-seeking scholar became a humble shelter in the mountains or in the bamboo grove, called figuratively a "reed cabin". Li Rihua, famous theorist and painter (1565–1635) gave the following description of an ideal studio for creative work: "Several pavilions, from which the clouds and mists could be viewed, should be built at the spot, where the stream runs among the hills. Bamboo would be on the one side, and aromatic herbs and moss be-

“На том месте, где ручей струится между холмами, должны стоять несколько павильонов, откуда можно обозреть облака и туман. С одной стороны — бамбук, с другой — ароматные травы и мох среди камней, слива с кривыми ветвями, высокая сосна, сквозь ветви которой выглядывает яркая луна. В восточных покоях — изучение даосских трактатов и буддийских сутр, в западных — конфуцианской классики”. Интерьеры подобных хижин оформлялись очень скромно, но в то же время изысканно.

Уединение постепенно превращается в своеобразную моду интеллектуальной элиты, захватывая даже придворные и официальные круги. Для многих “бегство от реальности” оставалось несбыточным идеалом, и ему нахо-



tween the stones, a plum tree with crooked branches, and a lofty pine, through the branches of which the bright moon shines, would be on the other. The eastern chamber is for study of Taoist treatises and Buddhist sutras, the western being the place for Confucian classics”. The interior of such “cabins” was decorated in a humble yet elegant manner.

Such hermitism gradually became a kind of fashion for the intellectual elite, enthraling even court and official circles. An “escape from reality” was a sort of delusion for many and an adequate substitute for it was devised. One prototype of “reed cabin” was

дили адекватную замену. Неким прообразом “тростниковой хижины” были “кабинеты ученых”, которые гораздо чаще находились в черте города или даже в апартаментах знати, чем в удаленных от мирской суеты уголках природы. Кабинет ученого — это не столько место для занятий, сколько определенное художественное понятие, и не важно, кому он принадлежал. Это в полном смысле слова прибежище человека высокого вкуса, где все должно следовать категориям “изящного” и “элитарного”, а главной эстетической заповедью становится формула — “избегай вулгарного”. Природа воспринимается как олицетворение абсолютной гармонии мира, а в вещах ценит-

a “scholar’s studio”. Rather than a secluded place in the country, it was an intown environment, sometimes even situated in the apartments of the nobility. Being more a specific artistic concept, a scholar’s studio was not just a place for studies, thus making the question of ownership insignificant. It was definitely a refuge of a man of refined taste, where everything should be in accordance with notions of the “elegant” and “elitist”, the formula “avoid all vulgar” serving the main aesthetic principle. Its character was conceived as a reflection of absolute universal harmony; and the inner beauty of the things that mattered more than their appearance. The studio should

ся скрытая, не лежащая на поверхности красота. Из кабинета должен открываться вид на прекрасные уголки природы, а творческий процесс предваряться ощущением звуков (водопада, шелестящего по листьям бамбука дождя, стрекочущих цикад), вдыханием ароматов и продолжаться созерцанием разложенных на столе предметов, среди которых главными являются **сыбао** — (четыре драгоценности) — тушь, тушечница, кисть и бумага. На отдельных столиках помещались музыкальные инструменты, стопки томов книг в шелковых футлярах, живописные свитки, которые, в свою очередь, раскатывались на длинных столах с гладко отполированной поверхностью. Для творческой работы ученого требовалось и много других предметов, таких как капельницы, подставки для влажных кист-

provide a view of beautiful scenery, and the creative process should be preceded by the sensation of sounds (like that of the waterfall, rain whispering in bamboo leaves, and crepitant cicadas), the inhaling of fragrances, and continued with contemplation of items spread at the desk, most important of them being **sibao** (the four treasures), namely ink, inkstone, brush, and paper. Musical instruments, piles of books in silk wrappers, and scrolls with paintings were placed over separate desks. The scrolls were unfolded over long desks with a smooth polished surface. The creative work of a scholar required also numerous other articles, such as water droppers, brushrests, seals, exercise balls, and weights for paper or silk.

тей, печати, шарики для упражнения рук, прессы для бумаги или шелка.

Интерьер и предметный мир кабинета был пронизан идеей стилистического единства, в его оформлении царил дух предельной скромности, нарочитой простоты и изящества. Произведения изготовлялись из материалов, в которых возможно было выявить естественную красоту природных форм, цвета и фактуры. Предпочтение отдавалось керамике с потечными глазурями, фарфору, расписанному кобальтом в манере *сеи* (выражение сути), пластическим миниатюрам из благородного камня со слож-

ным рисунком прожилок и цветными вкраплениями, предметам из ствола бамбука и золотистых плодов тыквы. Произведения усложненных форм с орнаментацией допускались в том случае, если они были антикварными или подражающими им, поскольку собирание древностей (*гувань*) рассматривалось как одна из форм интеллектуального досуга наряду с чаепитием, беседами с единомышленниками на лоне природы и игрой в шахматы. Так как в кабинетах должно находиться минимальное количество вещей, многие из них становятся полифункциональными, например, пресс для бумаги одновременно являлся декоративным украшением стола и предметом для упражнения пальцев, а сосуды для воды,

благодаря скульптурным дополнениям, — подставками для влажных кистей.

В 18–19 вв. в связи с усилением роли городской культуры и её демократизацией в самых разнообразных произведениях появились изобразительные мотивы на тему кабинета ученого, дополненные иероглифическими надписями и зашифрованными ребусами с пожеланием “благородных сыновей” и “возвышения на несколько ступеней”. Благодаря ставшим более доступными произведениям из фарфора и камня, а также народному лубку, в котором присутствовали композиции с конкретными образами различных аспектов *вэнь* (“досуг ученого” и др.), элементы высокой элитарной культуры стали восприниматься широкими социальными слоями как благопожелания и назидания.

Both the interior and the objects of the studio were infused with the concept of a stylistic integrity; an aura of ultimate humbleness, intentional austerity, and elegance dominated its decoration. The articles were made of materials that revealed the natural beauty of innate forms, colour, and texture. Glaze labeu ceramics, porcelain painted with blue cobalt in *xieyi* (expression of essence) manner, sculptural miniatures from noble stone with elaborate pattern of runs and droplets of colour, and items made of bamboo or golden fruits of gourd were preferred. The articles of more complex forms with ornaments

were tolerated only if they were antiquarian or imitated, such as collecting of antiques (*guwan*) was considered a kind of intellectual leisure along with tea-drinking, conversations with like-minded persons in the open air, and playing chess. As only a limited amount of articles were allowed in these studies, many of them became multifunctional, e.g. a paperweight would be an ornamental decoration of the desk and an item to exercise the fingers at the same time, while water vessels would serve as brushrests due to sculptural additions.

The increase in influence of urban culture and the democratisation of the latter in miscellaneous works of art in the 18th–19th centuries called to existence the pictorial motifs built around the concept of scholar's studio, com-

plemented with inscriptions and ciphered rebi with wishes of “noble offspring” and “rise in several ranks”. Due to articles of porcelain and stone, which became more available, as well as to folk pictures, which contained compositions with images of different aspects of *wen* (“scholarly leisure”, articles from the “scholars’ desk”, etc.), a wider public began to consider these elements of high elite culture as auspicious symbols and a certain kind of instruction.



Во Вьетнаме, как и в других странах Дальневосточного региона, в период средневековья ученые были привилегированным сословием.

Должности чиновников различных рангов присваивались лишь тем, кто успешно сдавал конкурсные экзамены, куда входили сочинения на темы философских конфуцианских трактатов. Экзамены высшей ступени проходили в столице раз в три года. Соискатели в течение нескольких дней, в изолированных от внешнего мира комнатах, писали сочинения, представлявшие собой комментарии к известным текстам древних мудрецов, а затем отдавали их жюри ученых, которые отмечали наиболее выдающиеся, по их мнению, работы.

Победителей экзаменов ожидали особые почести — сначала в столице, а затем на родине, — где их торжественно встречали земляки. Они могли получить звание академика и даже занять место губернатора провинции. В столице Вьетнама Ханое и сами экзамены, и чествование проходили в знаменитом Храме литературы (Ван Миеу), построенном в 1070 г. в честь Конфуция. В третьем дворе храма вокруг квадратного бассейна расположены каменные изваяния черепашьих панцирей, несущих на своих спинах стелы с высеченными именами победителей конкурсов.

На картине, решенной в приглушенных тонах, изображена сцена встречи чиновника, победившего на столичных экзаменах. Композиция построена несколькими регистрами, отражающими одновременные события. Внизу помещена торжественная процессия, в центре которой в паланкине несут новоиспеченного заместителя области, а выстроившиеся вдоль дороги простолюдины приветствуют своего земляка. Сверху и снизу живописное поле обрамляют декоративные картуши с изображениями льва и дракона в облаках. Лев олицетворяет идею величия и царственности, а дракон — достижение высокой ученой степени.

Ил. 70

НАРОДНАЯ
КАРТИНА
“ВСТРЕЧА
ГРАЖДАНСКОГО
ЧИНОВНИКА”

Вьетнам. XX в.
(с оригинала XVIII в.).

Бум., водные
и минеральные краски.
130,5x55,2 см.
Инв. № 17442 I

Pl. 70

FOLK PICTURE.
“THE WELCOMING OF
LAUREATE”.

Vietnam. 20th century
(after the original
from the 18th century).

Paper, water and mineral colours.
130,5x55,2 cm.
Inv. no. 17442 I

In mediaeval times scholars were a privileged class in Vietnam likewise in other countries of the Far East. Officials were promoted to ranks only after successful passage of competitive examination, where one should write an essay after Confucian philosophical treatises. The examinations of the highest grade took place at the capital once in three years. For several days the aspirants composed their essays, being the expositions on the famous texts by ancient wisemen, in special rooms isolated from the outside world, and then handed them in to a jury of scholars,

who distinguished the essays, which in their opinion were the most outstanding. Special honours were bestowed on the laureates, first at the capital and then at home, where fellow countrymen received them with great pomp. They could obtain a rank of academician and even be promoted to the position of provincial governor. In Hanoi, the capital of Vietnam, both the exams and celebrations took place in the famous Temple of Literature (Van Mieu) built in 1070 in honour of Confucius. Here, in the third courtyard of the temple, the stone sculptures of tortoises carrying the steles with inscribed names of the laureates were stationed around the square basin.

The picture made in dilute colours shows the moment of welcoming the official, who became the laureate of the examinations at the capital. The composition is given in several layers representing the events of different time. Below there is a ceremonial cortege, with newly appointed governor carried in palanquin in the centre and commoners lined up along the road saluting their fellow countryman. The top and bottom of pictorial ground are framed by ornamental cartouches with images of lion and enclouded dragon. The lion impersonates greatness and royalty, while the dragon is a symbol of attainment of high academic degree.



文 武 樂 部 密



Ил. 71

НЕИЗВЕСТНЫЙ
ХУДОЖНИК

“НОСИЛ ОДЕЖДУ
НА ТРОСТНИКОВОМ
ПУХУ, ЧТОБЫ
УГОДИТЬ МАЧЕХЕ”

“САМ ПРОБОВАЛ
ПИЩУ И
ЛЕКАРСТВА”

Китай. XIX в.

Шелк, тушь, водяные краски.
45,5x13,5 см.
Инв. № 9857 I, № 9856 I

Важной частью морально-этического кодекса китайского ученого было следование конфуцианской добродетели *сяо* (сыновней почитательности). Суть ее раскрывалась в сюжетах, большей частью фольклорного характера, о достойных подражания примерах благочестия, объединяемых обычно под названием “Двадцать четыре истории о сыновней почитательности”. Их изложение содержится в каноне “Сяоцзин”, в популярном сборнике “Двадцать четыре истории о сыновней почитательности”, составленном в 13 в. Го Цзюйцзином, и многих других литературных памятниках. Эпизоды из жизнеописаний этих героев часто находили отражение в произведениях искусства.

Одна из картин посвящена эпизоду из жизни ученика Конфуция Минь Суня, жившего в 6–5 вв. до н.э. Рассказывают, что его мачеха, имевшая двух собственных детей, плохо к нему относилась и заставляла носить одежду, подбитую тростниковым пухом и не защищавшую от холода. Когда это обнаружил отец, он вознамерился прогнать свою вторую жену. Однако Минь Сунь сказал: “Лучше один ребенок, страдающий от холода, чем три ребенка, не имеющие матери”. Говорят, что его слова так подействовали на мачеху, что она преисполнилась любви к своему пасынку. На картине изображены Минь Сунь, везущий отца в коляске, и его мачеха с двумя сыновьями.

На другом рисунке неизвестный автор показал ханьского императора Вэнь-ди, который правил во 2 в. до н.э. Он слыл гуманным и просвещенным государем, а также образцом почитательного сына. По преданию, он всегда сам пробовал еду и лекарства, прежде чем они подавались его матери. Это и послужило сюжетом живописи: император сидит у постели матери и готовится попробовать кушанье, принесенное ей слугой.

Pl. 71

ARTIST UNKNOWN

“MIN SUN WORE
DRESS LINED WITH
REED LEAVES TO
PLEASE HIS
STEPMOTHER”

“WEN-DI TASTED
ALL FOOD AND
MEDICINE, SERVED
FOR HIS MOTHER”

China. 19th century.

Ink and colours on silk.
45,5x13,5 cm.
Inv. no. 9857 I, no. 9856 I

Important constituent of a Chinese scholars' morality was the observance of the Confucian concept of *xiao*, or filial piety. Its essence was unfolded in stories, mostly of folk origin, about exemplary exercises of virtue, usually pieced together under the title of “Twenty Four Examples of Filial Piety”. They are related in the Confucian canon “The Book of Filial Piety”, in popular collection “Twenty Four Examples of Filial Piety” compiled by Guo Ju-jing in the 13th century, and many other writings. Episodes from the lives of these characters were often reflected in works of art also.

First picture is dedicated to an event from the life of Min Sun, one of the disciples of Confucius, who lived in the 6th–5th centuries B.C. It is told, that his stepmother, who had two children of her own, ill treated him and forced him to wear dress lined with reed leaves and giving no protection against cold. When his father found it out, he was of intention to send his second wife away. Min Sun however said: “Better one son suffering from cold, than three motherless”. These words are said to have such effect on his stepmother that she was filled with love to her stepson. The picture shows Min Sun, trundling his father in a carriage, and his stepmother with two sons.

Another picture of the unknown artist portrays Wendi, son of the founder of the Han Empire, who succeeded to the throne in 179 B.C. He was reputed as benign and enlightened ruler, and also a paragon of respectful son. According to the tradition, he always tasted all the food and medicine, before they were served for his mother. This very story was portrayed: the emperor sits by the bed of his mother and is about to taste the meal brought in by the servant.

親嘗湯藥

前漢文帝名恆高祖第三子初封
代王生母薄太后帝奉養無
怠母嘗病三年帝目不交睫
衣不解帶湯藥非口親嘗弗
進仁孝聞天下



蘆衣順母

周閔損字子喬早喪母父娶後母生二子衣以錦絮姑損衣以蘆花父令損御
車體寒失朝父察知故欲出後母損曰母在子寒母去三子單母聞悔改



Рисунок (слева) посвящен трогательной истории из детства известного астронома и математика Лу Цзи (жил в I в. н.э.). По преданию, Лу Цзи еще ребенком случайно оказался на пиру у военачальника Юань Шу, где гостей угощали, помимо прочего, мандаринами. Когда Лу Цзи покидал пир, при поклоне у него из-за пазухи выпало несколько плодов, и его заподозрили в краже. Однако Лу Цзи объяснил, что, вместо того чтобы самому съесть мандарины, он припрятал их, намереваясь отнести домой и угостить мать. Хозяин был поражен такой заботой мальчика о своих родителях. На картине изображены военачальник Юань Шу и стоящий перед ним Лу Цзи с лежащими перед ним мандаринами.

Ил. 72

НЕИЗВЕСТНЫЙ
ХУДОЖНИК

“СПРЯТАЛ
ЗА ПАЗУХУ
МАНДАРИНЫ,
ЧТОБЫ УГОСТИТЬ
МАТЬ”

“ТРУДИЛСЯ КАК
ПОЧТИТЕЛЬНЫЙ
СЫН”

Китай. XIX в.

Шелк, тушь, водяные краски.
45,5x13,5 см.
Инв. № 9855 I, 9858 I

Pl. 72

ARTIST UNKNOWN

“LU JI HID
TANGERINES IN THE
BOSOM TO SERVE
THEM LATER TO HIS
MOTHER”

“SHUN WORKED
HARD WITH NO
GRUDGE AGAINST
HIS FATHER”

China. 19th century.

Ink and colours on silk.
45,5x13,5 cm.
Inv. nos. 9855 I, 9858 I

The drawing (to the right) is dedicated to moving episode from the childhood of Lu Ji, a famous astronomer and mathematician of the first century A.D. The story goes that little Lu Ji had incidentally found his way to the feast of general Yuan Shu, where the company was served with various viands including tangerines. When Lu Ji was leaving the feast, he bowed and several fruits fell out from his bosom. Suspected of theft he, however, explained, that instead of eating the served tangerines himself he hoarded them, being of intention to bring them home and serve to his mother. The host feaster was amazed at such care for parents exhibited by the boy. The picture shows Lu Ji standing in front of general Yuan Shu with scattered tangerines.

Вторая работа рассказывает о мифическом персонаже Шуне, который вместе со своим предшественником Яо и преемником Юем составляет троицу легендарных идеальных правителей Китая III тыс. до н.э. В числе многих заслуг ему приписывается образцовое следование добродетели *сяо*. Говорят, что его отец после смерти матери Шуня женился вторично и, отдавая предпочтение сыну от второго брака, стал плохо к нему относиться. Шунь покинул дом, начал добывать средства на пропитание земледелием, но не отказался от чувства сыновней любви. В вознаграждение за такую преданность юноше служили птицы и

звери, в том числе и слоны, помогавшие ему тянуть плуг. Его мачеха и ее сын предпринимали неоднократные попытки погубить Шуня, но каждый раз он чудесным образом спасался. Своим благочестием Шунь привлек внимание императора Яо, который после своей смерти завещал ему трон. Этот момент и запечатлен в композиции. Шунь стоит с мотыгой в руках рядом со слоном, а сановник, которого сопровождает слуга, с поклоном приглашает его ко двору правителя.

The second work tells about mythical character Shun. Shun, 2317–2208 B.C., the Emperor Yao, his predecessor, and the Great Yu, his successor, are the three mythological wise governors of the ancient China. Among numerous virtues credited to him he is celebrated for his exemplary abidance by *xiao*. After the death of Shun's mother, his father is said to marry for the second time and started to ill-treat Shun, favouring the son from the second marriage. Shun left the home and started to earn his living by farming, but not relinquished the feeling of filial piety. As a reward for his loyalty birds and ani-

mals attended the boy. The elephants helped him to pull the plough. His stepmother and her son made repeated attempts to ruin Shun, yet he found a miraculous escape each time. Shun's virtue was noticed by the Emperor Yao, who left him the throne after his own demise. This very moment was captured in the drawing. Shun stands with mattock in his hands side by side with the elephant, while the courtier accompanied by a servant invites him with obeisance to the court of the ruler.

孝感動夷

虞舜耕稼之子性至篤孝父頑母嚚象傲舜耕於
歷山有象為之耕鳥為之耘其孝感如此帝堯聞之
事以九男妻以二女遂以天下讓焉



懷橘遺親

後漢陸績字公紀年六歲
於九江見春術術出橘待
之績懷橘二枚及歸拜辭
墮地術曰陸郎作客客而
懷橘乎績跪答云母性之
所愛欲歸以遺母術大奇
之



Ил. 73

ЦЮ ИН (1494?-1552?)
“ОПЬЯНЕВШИЙ
ЛИ БО ПИШЕТ
СТИХИ ДЛЯ
ИМПЕРАТОРА
СЮАНЬ-ЦЗУНА”

Китай.

Копия.

Шелк, тушь, водяные краски.
27x27,8 см.
Инв. № 2809 I

В китайском искусстве встречаются сюжеты, говорящие о том, какое заметное место ученые, поэты и художники занимали в обществе и в глазах власть предержащих. Этой теме посвящен альбомный лист из коллекции музея, приписываемый Цю Ину, который сначала был мастером росписи по лаку, позднее обратился к живописи в самых разных жанрах и ныне признается одним из великих живописцев Китая. Цю Ин создал образ великого поэта Ли Бо (701–762), наследие которого вошло в золотой фонд китайской литературы, а в многочисленных исторических и легендарных свидетельствах он

стал едва ли не образцом китайского ученого-эрудита. В стихах, новеллах и повестях рассказывается о том, как он, не выдержав (говорят, из-за козней недоброжелателей) государственного экзамена и соответственно не занимая никакого поста, призывался ко двору императора. В исторических хрониках упоминается о том, что император Сюаньцзун (правил в 712–756) повелел Ли Бо написать стихи, посвященные красоте своей фаворитки Ян Гуйфэй (*гуйфэй* – “драгоценная наложница”). В некоторых вариантах беллетризованного жизнеописания Ли Бо рассказывается о том, как он был приглашен перевести послание правителя государства Бохай (соседне-

го с побежденной Китаем Кореей), которое не смогли прочесть ученые члены императорской академии, и составить на него ответ. Иногда в том, а иногда во втором случае Ли Бо выступает в состоянии опьянения (что характерно для образа жизни китайского интеллектуала, удаленного от официальной службы при дворе). Здесь ему фактически прислуживает Ян Гуйфэй, растирая тушь и преподнося тушечницу, приближенный к императору генерал стягивает с него сапоги, а Сюань-цзун расположился в кресле.

Pl. 73

QIU YING (1494?-1552?).
“LI BAI, OVERCOME
WITH WINE, IS
WRITING A POEM
FOR THE EMPEROR
XUAN-ZONG”

Copy. China.

Ink and colours on silk.
27x27,8 cm.
Inv. no. 2809 I

Chinese art is noted with subject matters testifying the prominent position held by scholars, poets, and artists in the society and in the eyes of prevailing authorities. This subject is also raised in the album leaf from the Museum's collection, attributed to Qiu Ying, who was a master of painting on lacquer at first, turned to pictorial art of diverse style later, and now is recognized as one of the greatest artists of China. Qiu Ying created an image of the great poet Li Bai (701–762), whose works are listed among the treasures of Chinese literature, while

numerous historic and legendary accounts portray him as a model Chinese erudite scholar. Poetry, short stories, and novels tell how he, failing the imperial examination (because of the intrigues of his foes, as it is reported) and holding no office, was invited to the emperor's court. The chronicles mention that the Emperor Xuan-zong (reigned in 712–756) ordered Li Bai to compose verses praising the beauty of his favourite and haughty concubine Yang Gui-fei (*guifei* means “precious concubine”). Some

versions of fictionalised biography of Li Bai tell that he was called to translate the message from the ruler of Bohai (polity adjacent to the Chinese tributary of Korea), which the learned scholars from the Emperor's academy failed to understand, and to compose a return letter. Sometimes Li Bai is portrayed drunk in one or another of these instances, which is quite ordinary for the mode of life of Chinese *literati* in recluse. Here he is shown together with Yang Gui-fei attending him with an ink-stone and rubbing ink, the Emperor's Privy Counsellor divesting him of his boots, while Xuan-zong had reclined in the chair.



Ил. 74

ВАН ЧЖЭНЬ
(ВАН ИТИН, 1866–1938)

“ЮЦЗЮНЬ
МЕНЯЛ СВОЮ
КАЛЛИГРАФИЮ
НА ГУСЕЙ”

Китай. 1920 г.

Бум., тушь. 148,5x47,5 см.
Инв. № 6594 I

Ван Чжэнь — известный художник, каллиграф. Работал в Шанхае, изображал цветы и фрукты, птиц и животных, писал портреты и композиции на буддийские сюжеты. Был особенно популярен в Японии. На свитке из коллекции музея изображены Ван Сичжи и мальчик-слуга с гусем в руках. Авторская надпись и подпись: “Юцзюнь писал в обмен на гусей. Любовь переросла в неумную страсть. Каждый раз приходят в подношение. Следит, как мальчик-слуга — прилежно ли гладит. В первый весенний месяц года *гэн-цзя* /1920/ Байлуншаньжэнь Ван Чжэнь”.

Ван Сичжи (321–379 или 303–361) — великий каллиграф древнего Китая. Изучив разные стили своих предшественников и используя все лучшее из их достижений, создал в своем роде совершенные образцы каллиграфии, оказавшие огромное влияние на дальнейшее развитие этого вида искусства в Китае. В традиционной литературе среди каллиграфов Ван Сичжи отводится первое место, почему его иногда называют *шу шэн* (божественный каллиграф). Произведения Ван Сичжи в наши дни известны только по многочисленным копиям, прежде всего по эстампам текстов, вырезанных на камне якобы с подлинных автографов великого мастера. Состоя на военной службе

в чине генерала (поэтому его часто именуют Ван Юцзюнь, то есть генерал Ван), Ван Сичжи предпочитал проводить время в уединении на природе или в беседах с друзьями-интеллектуалами, во время одной из которых он как-то сказал: “Годы жизни под туманами и вязыми открыли мне смысл естественности”. Вообще, он стал полубогемной личностью, и некоторые предания об эпизодах его жизни становились источниками сюжетов для китайских живописцев. Особенно часто его изображали наблюдающим за гусями и журавлями — в грациозных изгибах их шей он находил сходство с движениями кисти каллиграфа.

Pl. 74

WANG ZHEN
(WANG YI-TING, 1866–1938).

“YOUJUN
(WANG XI-ZHI)
EXCHANGING
HIS CALLIGRAPHY
FOR GEESE”

China. 1920.

Ink on paper. 148,5x47,5 cm.
Inv. no. 6594 I

Wang Zhen, also known as Wang Yi-ting, was a famous artist and calligrapher. He worked in Shanghai, drawing flowers and fruits, birds and animals, and limning portraits and compositions after Buddhist subjects. He was particularly popular in Japan. The scroll from the Museum's collection depicts Wang Xi-zhi and a boy servant with a goose in his hands. Author's writing and signature reads: “*Youjun* wrote in exchange for geese. Affection turned to irrepressible passion. Each time would be sent as offering. Watches the boy servant, does he palms /geese/ diligently. In the first spring month of the Year *geng-jia* /1920/ Bailong-shanren Wang Zhen”.

Wang Xi-zhi (321–379 or 303–361) was a great calligrapher of ancient China. Having studied different styles of his predecessors and employing all the best from their achievements, he created calligraphic writings, perfect in their way and of great influence over the subsequent development of this art form in China. Traditional literature names Wang Xi-zhi first among calligraphers, this being the reason why he is sometimes called *shu sheng* (the Divine Calligrapher). The works of Wang Xi-zhi are known to us only from numerous copies, first of all from the texts rubbed from the stone engravings believed to be ac-

curate copies of original works. Serving as military officer of general's rank (therefore he is often called Wang *youjun*, that is General Wang), Wang Xi-zhi chose rather to spend time in recluse *alfresco* or in conversation with his friends *literati*. During one of these conversations he said: “Years of life under mulberry and elm trees revealed me the meaning of naturalness”. On a broader scale, he became a quasilegendary personage, and some accounts about incidents from his life inspired Chinese artists. Most often he was portrayed watching the geese and cranes, for he found resemblance between the elegant tournures of their necks and movements of calligrapher's brush.

古中一書法與性受身用廣海到
臨心罷觀童動搖摩

庚申孟夏
白石久三



Люй Хуаньчэн — художник, работавший в жанре “цветы и птицы”, иногда обращался к пейзажу, включая в свои композиции фигуры путников, ученых, любующихся ландшафтом, и т.п.

Сюжет свитка Люй Хуаньчэна связан с даосской легендой о грибе *линчжи* (или благовещей траве *чжидуаньцао*), из которого якобы можно приготовить эликсир бессмертия. Китайские интеллектуалы, ученые, литераторы, художники, наряду со следованием основам древнекитайских традиций, конфуцианства и

буддизма, нередко обращались к религиозно-философским положениям даосизма и его мистической практике. Линчжи в китайской мифологии — это похожее на гриб волшебное растение синего, красного, желтого, белого или пурпурного цвета, растущее на стволах старых высохших деревьев. Оно приносит бессмертие тому, кто съест приготовленный из него эликсир. Многоцветный гриб считался атрибутом совершенного и мудрого правителя. В исторических хрониках сохранились сведения о том, что, начиная по крайней мере со времени правления императора Цин Ши-хуанди (3 в. до н.э.), велись поиски этого

чудесного гриба. Линчжи, подобно персику, стал в Китае широко распространенным символом долголетия. Изображение долгошляпки, стилизованное до своеобразного узора с завитками по сторонам, использовалось в качестве приносящего счастье декора в прикладном искусстве. С грибом, в частности, ассоциировалось навершие так называемого жезла *жуи*, выражавшего пожелание исполнения желания, а в других изделиях прикладного искусства — многоцветные благовещие облака, брызги и пена на волнах Мирового океана и т.п. Реальным прототипом линчжи называют грибы *agaric ramifie* или *ganoderma lucidum*, обладающие галлюциногенными свойствами.

Ил. 75

ЛЮЙ ХУАНЬЧЭН
(1630 – ПОСЛЕ 1705)

“ПРИГОТОВЛЕНИЕ
ГРИБОВ ЛИНЧЖИ
В ГОРАХ СУНШАНЬ”

Китай.

Копия.

Шелк, тушь, водяные краски.
166,5x44 см.
Инв. № 21331 I

Pl. 75

LÜHUAN-CHENG
(1630 - AFTER 1705)

“COOKING LINGZHI
FUNGUS IN
THE SONGSHAN
MOUNTAINS”

Copy. China.

Ink and colours on silk.
166,5x44 cm.
Inv. no. 21331 I

Lü Huan-cheng was an artist, who worked in the genre of “flowers and birds” and sometimes turned to landscape painting, including figures of travellers, scholars feasting their eyes on the scenery, etc., in his works.

The scroll depicts a scene of cooking *lingzhi* fungus (or the divine plant *zhiduancao*), which according to a Taoist legend was believed to be proper for preparing the immortality elixir. Besides following the basics of ancient Chinese traditions, Confucianism, and Buddhism, Chinese *literati*, scholars, writers, and artists also resorted to religious

and philosophical principles of Taoism and its mystical practices not infrequently. *Lingzhi* of Chinese mythology is a magical plant of blue, red, yellow, white or purple colour, looking like fungus and growing on caudices of old dried up trees. *Lingzhi* brings immortality to the one, who would drink elixir prepared from it. This variegated fungus was considered an attribute of a perfect and wise ruler. The chronicles preserve evidence that the quests for this miraculous fungus were initiated at least as early as the reign of the Emperor Qin Shi-huangdi (3rd century B.C.). *Lingzhi* like peach became in China a widespread symbol of longevity. The image of its cap stylised

to peculiar design with curls at the sides was used as lucky decor in arts and crafts. In particular, the topping of so called *ruyi* sceptre conveying the wish of fulfilment of desire was associated with this fungus, and in other works of applied art the images of coloured auspicious clouds, spindrift of the world ocean, etc., served this purpose. The real antetype of *lingzhi* is found in *Agaric ramifie* or *Ganoderma lucidum* fungi possessing hallucinogenic properties.

高山素芝

舜江吕安画



Ил. 76

У ВЭЙФАНЬ.
ТУШЕЧНИЦА
И ПЛАСТИНА ТУШИ

Китай. 1954 г.

Камень, резьба, тушь.
18,2x9,8; 9,5x4 см.
Инв. № 11244 I, 49093 кп/2

Среди многочисленных предметов, составлявших кабинет ученого, особую роль играли принадлежности для письма. Вероятно, за непосредственную причастность к таинству возникновения поэтических, каллиграфических, живописных и философских творений их называли “сокровища мудрых”. Вместе с тем, каждый из них представлял собой произведение искусства, служившее, помимо прямого назначения, для создания творческой атмосферы при работе ученого.

Китайская тушь состояла из множества компонентов — от сажи различных масел до лекарственных трав. Изготавлившие ее мастера имели свои секреты и тщательно их хранили. Готовая тушь прессовалась в плитки разнообразных форм, часто украшенные рельефным рисунком и росписью золотым лаком. Пластинки туши растирали в тушечницах, изготавливавшихся из фарфора, керамики, чугуна и др. Наиболее ценными были каменные, украшенные, как правило, резьбой.

Сюжет резьбы хранящейся в музее тушечницы является излюбленным в декоративном искусстве — это осенний ночной пейзаж, передающий весьма типичное для китайской поэзии на-

строение. Сосна воплощает мощь, она хранит дух древности, является символом сосредоточенной созерцательности. Сквозь ее крону льется чистый свет “царицы луны”, освещающей куст хризантемы. Это цветок осени, “отшельник, льющий поздний аромат”, сохраняющий свою красоту дольше других цветов. Мастер обыгрывает естественную красоту темного камня: его светлые серо-зеленые вкрапления окрашивают крону сосны и один из цветков хризантемы. Любование формой и искусной резьбой тушечницы доставляло художнику не только эстетическое наслаждение, но и творческое вдохновение. Некоторые ценители отмечали еще одно удовольствие при ее использовании — слушать звук растираемой туши.

Pl. 76

WU WEI-FAN.
INKSTONE AND
INK SLAB

China. 1954.

Stone, carving, China ink.
18,2x9,8; 9,5x4 см.
Inv. nos. 11244 I, 49093 кп/2

Among numerous articles present at the scholar's studio special place was reserved for writing implements. They were called “the treasures of the wise”, probably because of direct belonging to the mystery of emergence of poetic, calligraphic, graphic, and philosophical works. Still each of them was a piece of art, securing creative environment for the labours of a scholar, besides specified purpose.

China ink was made of a number of components, from black of various oils to medicinal herbs. The masters who prepared it had secrets of their own and preserved them with great care. Ink was pressed into slabs of diverse forms, often decorated

with relief design and painting in gold varnish. Briquettes of ink were rubbed on inkstones made of porcelain, ceramics, cast iron, and so on. The lithic ones, as a rule, decorated with carving were the most valued.

The motif carved on the inkstone from the Museum's collection, that is night landscape in autumn, conveying a mood typical to Chinese poetry, is one of the favourite in Chinese ornamental art. The pine objectifies might, treasures the spirit of antiquity, and is considered a symbol of concentration in contemplation.

Through the top of the tree spreads the white light of the “queen moon” illuminating the shrub of chrysanthemum. The latter is a flower of autumn, “a recluse effusing late fragrance”, preserving its beauty longer than other flowers. The artist accentuates natural beauty of dark stone, its light grey-green inclusions tinge the top of the pine and one of chrysanthemum flowers. A look at the shape and skilful carving of the inkstone gave the artist not only aesthetic pleasure, but also creative inspiration at the same time. Some connoisseurs noted another delight of using inkstone, to listen to the sound of rubbed ink.



Хорошая китайская кисть требует безукоризненного сырья и тщательного подбора волосков, различающихся по длине, толщине, упругости. Самые мягкие кисти делают из пуха, наибольшей жесткостью отличаются сделанные из волчьей шерсти. Между этими крайностями — лисья, заячья, овечья шерсть, щетина оленя, усы крыс и конский волос. Ручка может быть сделана из фарфора, нефрита, панциря черепахи, бамбука.

В китайской традиции искусство владения кистью стало мерилом мастерства художника. В трактатах о живописи и каллиграфии большое внимание уделяется приемам письма кистью — ее нажиму, силе,

вращению, темпу движения, соотношению влажности и сухости. Главное назначение кисти — выразительной линией или размытым пятном туши передать суть изображаемых предметов, подчиняясь творческой воле художника.

Стопки для хранения кистей делали из разных материалов, но обитатели “кабинета ученых” предпочитали бамбук. Мастера использовали его естественную форму — полый ствол, имевший поперечные перегородки, которым снаружи соответствовали утолщения. Этот, казалось бы, простой и безыскусный материал таит в себе массу возможностей для мастера. Тщательно отполированная поверхность — прекрасный фон для тонко выгравиро-

ванной каллиграфии. Сложная многоплановая резьба позволяет создавать в толще стенок пространственные пейзажи. Дополнительные художественные эффекты приносят и пористая фактура, и бегущие по старому стволу трещинки, и изысканный цвет дерева — то золотистый, то темно-коричневый. Определенные ассоциации рождает и сам образ бамбука. Это прочный, вечный друг. Он сродни чистой и благородной душе истинного ученого. Созерцание его листья навеивает творческие мысли и образы. Особый вид эмоционального наслаждения — слушать шум дождя в бамбуковой роще — мелодию, рожденную природой.

Ил. 77
СТОПКИ
ДЛЯ КИСТЕЙ

Китай. XVIII—XIX вв.

Бамбук, резьба, гравировка.
В. 9; 18; 17 см. Дм. 4; 13; 12,5 см.
Инв. № 2214 I, 6455 I, 20038 I

Pl. 77
BRUSHPOTS

China. 18th–19th centuries.

Bamboo, carving, engraving.
H. 9; 18; 17 cm.
Dia. 4; 13; 12,5 cm.
Inv. nos. 2214 I, 6455 I, 20038 I

A good Chinese brush requires perfect raw material and careful selection of hair differing in length, thickness, and elasticity. The softest brushes are made of down, while the hardest are those made of wolf hair. Between these extremes were fox and hare hair, fleece, deer hair, rat whiskers, and horsehair. A handle could be made of porcelain, nephrite, tortoiseshell, and bamboo.

The art of wielding the brush was the main measure of artist's skill in Chinese tradition. Treatises on pictorial art and calligraphy paid great attention to the technique of writing with brush,

namely stress, applied force, turning, speed of movement, and balance between wetness and dryness. The main purpose of a brush was to convey the essence of depicted items with expressive stroke or washing of ink spot, obeying the creative will of an artist.

Brushpots were made of various material, but the inhabitants of “scholar's studios” preferred bamboo. The craftsmen utilized its natural form, a hollow body with septa, corresponded by struma outside. This seemingly simple and unsophisticated

material gives the craftsman a plenty of options. Carefully polished surface is a superb background for engraved calligraphy. Complex multilayer carving allowed creating spatial landscapes in the thickness of walls. Porous texture, small cracks running on the old caudex, elegant colour of wood, now golden, then deep-brown, all these create additional artistic effects. The image of bamboo is connotative in itself. It is a durable, agelong friend. Bamboo is akin to pure and noble soul of a true scholar. Contemplation of its leaves brings artistic thoughts and imagery. To listen to a pelt in bamboo grove, a melody created by nature, is a unique kind of emotional delight.



Китайские художники и каллиграфы для разведения туши использовали специальные сосуды, в которые наливалась *шуй юй* — “драгоценная вода”. Они выполнялись из фарфора, керамики и полудрагоценных камней: горного хрусталя, розового кварца, агата, нефрита, халцедона. Создавая изделия, мастера часто придавали им форму плодов, цветов, животных, однако не ограничивались природными мотивами и, следуя традиции “любви к древности”, нередко подражали старинным бронзовым, каменным, керамическим сосудам или же повторяли характерные для них декоративные элементы в своих произведениях.

В музейном сосуде резчик использовал удлиненную форму древнего бронзового сосуда, а также украсил его фигурами архаически трактованных драконов. Их тела, напоминающие растительные завитки, образуют прихотливую орнаментальную композицию. Дракон — повелитель водных стихий — воплощал идею могущества и власти и не случайно помещен на сосуде для воды. Нефрит, из которого он сделан, необычайно ценился в Китае. С древности этот камень употреблялся для изготовления ритуальных предметов, таких как

диск *би* и сосуд *цзун*, символизирующих соответственно небо и землю. Нефриту приписывали магические и целебные свойства, а даосские алхимики добавляли его в “эликсир бессмертия”. Различные цвета этого камня — белый, зеленый, желтый, с красными прожилками и почти черный — связывались с космологической символикой. В поздние средневековые красота нефрита, его многочисленные цветовые оттенки, гладкая отполированная полупрозрачная поверхность рождали разнообразные поэтические образы и сравнения. С ним ассоциировали достоинства благородного человека и понятие гуманности. Особо ценимый светло-зеленый цвет камня олицетворял женскую красоту.

Ил. 78

СОСУД ДЛЯ ВОДЫ

Китай. XIX в.

Нефрит, резьба, гравировка.
В. 5 см, дл. 11,5 см.
Инв. № 14365 1

Pl. 78

WATER VESSEL

China. 19th century.

Nephrite, carving, engraving.
H. 5 cm, l. 11,5 cm.
Inv. no. 14365 1

Chinese artists and calligraphers used special vessels, where *shuiyu*, or “precious water”, was poured to dilute ink. These were made of porcelain, earthenware, and semiprecious stones, such as rock crystal, rose quartz, agate, nephrite, and chalcedony. Creating their articles, the craftsmen often shaped them to fruits, flowers, animals, however they didn't confine themselves to natural motifs and often imitated ancient bronze, stone, and earthenware vessels or copied ornamental elements typical for such ware in their produce, all this to follow the tradition of “love of antiquity”.

The carver of the vessel from the Museum's collection employed the elongated shape of an ancient bronze vessel and also decorated it with figures of dragons in archaistic style. Their bodies resembling floral curls form fancy ornamental composition. Dragon, the lord of waters, personified might and power, and it wasn't incidentally that it was depicted on the water vessel. Nephrite was highly appreciated in China. From early times this stone was used in manufacture of ritual items, such as disc *bi* and vessel *cong* symbolizing sky and earth, correspondingly. Nephrite was credited with magical and medicinal properties, while Taoist alchemists add-

ed it to the “elixir of immortality”. Different colours of this stone, white, green, yellow, with red streaks, and almost black, were associated with cosmological symbolism. In late mediaeval times the beauty of nephrite, its numerous tones and smooth polished semitransparent surface brought forth various poetic images and comparisons. It was associated also with merits of virtuous man and concept of humanity. Valued chlorine colour of the stone represented woman's beauty.



Печать была своеобразным явлением в китайской культуре. Прежде всего — это символ государственной власти. При вступлении чиновника в должность наиболее важной частью церемонии было вручение казенной печати. По установившейся традиции в Китае все документы заверялись не подписью, а печатью. Поэтому практически каждый китаец имел свою печать, содержащую его имя. В творческой деятельности ученых печать приобрела особую художественную значимость. Она определяла авторство произведения, фиксировала историю его бытования, поскольку все владельцы свитка ставили на нем свои коллекционерские печати. Оттиски, сде-

ланные красной мастикой, органично вписывались в композицию свитка, становились ее неотъемлемой частью, а в монохромной живописи тушью — единственным цветовым пятном. Характер оттиска зависел и от бумаги, которую использовали художники. Сделанная из особого сырья (хлопка, пеньки, бамбуковой и тростниковой целлюлозы), она необычайно гигроскопична и поэтому мгновенно впитывает тушь и краски.

Гравировка печатей в Китае получила признание как особый вид искусства. В нем прежде всего ценилась графическая выразительность иероглифов, выпол-

няемых в разных стилях. Художники и коллекционеры имели несколько печатей, содержащих их имена, псевдонимы, различные девизы, поэтические высказывания, названия студий, кабинетов. Ручка печати оформлялась обычно в виде миниатюрной скульптуры. Излюбленными мотивами были изображения реальных и фантастических животных. Печать из музейного собрания украшена фигурками львицы с двумя детенышами, что, с одной стороны, является охранительным знаком, символом мощи, величия и энергии, а с другой — олицетворяет материнскую заботу и любовь. В переплетениях тел зверей можно заметить и изображение гриба *линчжи*, символизирующего бессмертие.

Ил. 79

ПЕЧАТЬ

Китай. 1746 г.

Агальматолит, резьба.
В. 10,5 см., ш. 9,5 см.
Инв. № 2131 I

Pl. 79

SEAL

China. 1746.

Zhejiang stone, carving.
H. 10.5 cm., w. 9.5 cm.
Inv. no. 2131 I

Seals were a peculiar feature of Chinese culture. First of all, this is a symbol of government. When official took up his duties the most important part of investiture was the transfer of an official seal. It was a common practice in China to authenticate all documents not by signature, but seal. For this reason almost every Chinese had a seal bearing his name. In the creative work of scholars the seal assumed particular artistic importance. It designated the authorship of work, recorded its history, as all owners of a scroll set their collector seals to it. Seal impressions made in red mastic blended in the composition of a scroll, became its integral

part, and in monochrome ink painting they were the only spot of colour. The nature of impression also depends on paper used by artists. Made of special basic material (cotton, hemp, bamboo, and reed pulp), it was extraordinarily hygroscopic and thus absorbed ink and colours instantly.

Engraving of seals was recognised as a separate art form in China. First of all, graphical expression of characters made in different styles was valued here. The artists and collectors possessed several seals bearing their names, pseudonyms, various mottos, poetic utter-

ances, and names of studios. The handle of a seal was usually shaped like miniature sculpture. The images of real and fabulous animals were favourite motifs herein. The seal from the Museum's collection is adorned with figures of lioness with two younglings, which, on the one hand, is a protective sign, symbol of might, greatness, and energy, and on the other hand represents motherly love and care. *Lingzhi* fungus symbolizing immortality is also discernable in the tangle of animals' bodies.



Помимо “четырёх сокровищ” — бумаги, кисти, туши и тушечницы, на столе ученого присутствовали и другие предметы. Для влажных кистей использовали подставки, представлявшие собой скульптурные изображения рыб, животных, плодов. Особенно любили подставки, изображающие горные пейзажи. Отношение к природе с давних времен в Китае было особым. Свое понимание бытия, свои духовные устремления китайцы соизмеряли с законами мироздания, а свое ощущение красоты воплощали через образы природы. Поэтому прогулки в горах “среди облаков и

туч”, тихая беседа под сенью сосны, отдых у воды, рыбная ловля — все это составляющая творческого процесса, источник вдохновения поэта и художника. Китайская эстетическая традиция утверждала наслаждение не только живой природой, но и претворенной в искусстве. Сидя в своем кабинете, ученый мог наслаждаться искусно скопированным садом, любоваться пейзажным свитком. Пейзаж мог присутствовать в декоре искусно вырезанных изделий из дерева, слоновой кости, лака, различных пород камней.

Музейная подставка представляет собой скульптурное изображение горного массива. Композиция произведения включает в себя необходимые пейзажные элементы — горы и воды (*шаньшуй*), которые воплощают основной закон мира — единство двух начал *инь* и *ян*, активного (горы) и пассивного (воды). Созерцание изделия может быть долгим и приятным. Взгляд скользит по округлым очертаниям скал, наслаждается причудливыми сплетениями стволов и крон деревьев, задерживается на высоких зданиях с изящно загнутыми концами крыш, пытается проникнуть сквозь ажурные решетки. Останавливается у подножия горы, где как бы слышно журчание струящегося водопада.

Ил. 80

ПОДСТАВКА ДЛЯ ВЛАЖНЫХ КИСТЕЙ

Китай. 1954 г.

Камень, резьба.
В. 19 см, ш. 21 см.
Инв. № 11236 I

Pl. 80

BRUSHREST

China. 1954.

Stone, carving.
H. 19 cm, w. 21 cm.
Inv. no. 11236 I

Besides “the four treasures”, namely paper, brush, ink, and inkstone, there were other items on the scholars' desk. Brushrests for wet brushes were made in the form of fishes, animals, and fruits. The most favoured were the brushrests depicting mountain landscapes. Since early times a special attitude towards nature existed in China. The Chinese harmonised their conception of existence and spiritual aspirations with natural laws and externalised their sense

of beauty through images of nature. Accordingly, strolls in mountains “amidst the clouds and mist”, a quiet conversation in the shadow of a pine, a rest near the water, and fishing constituted a part of creative process and served as a source of inspiration for poet and painter. Chinese aesthetic tradition upheld enjoyment not only of wildlife, but also of its artistic image. Staying in his studio, the scholar could take delight in an ably composed garden or admire a landscape scroll. The landscape could also be present in the decoration of objects, skilfully carved from wood, ivory, lacquer, and stone of different kinds.

The brushrest shown here is a plastic image of a massif. The composition includes all the necessary elements of scenery, namely mountains and streams (*shanshui*), which objectify the main law of the nature, that is a unity of the two principles, *yin* and *yang*, active (mountains) and passive (streams). The contemplation of this article could be a long and pleasant occupation. The glance slips at rounded contours of rocks, rejoices in fancy entwinements of bodies and tops of the trees, lingers over high buildings with elegantly curved finials of roofs, seeks to find its way through laced trellages. It stops finally at the root of a mountain, where the illusion of the prattle of flutant waterfall appears.



К атрибутам китайского кабинета ученого относятся разнообразные прессы. Законченное произведение живописи или каллиграфии дублировалось на бумагу, обрамлялось монтировкой из шелковой или парчовой ткани. Прежде чем создать его, автор расстилал на гладкой поверхности стола кусок бумаги или шелка. И чтобы эти очень тонкие, порой невесомые заготовки, служащие основой для письма, не скользили от прикосновения кисти, не сдувались сквозняком, а их концы не закручивались, каллиграфы использовали специальные прессы, прижимающие бумагу или шелк к поверхности стола. Они создавались из керамики, а также полудраго-

ценных, поделочных камней (нефрита, слоистого агата, халцедона, горного хрусталя). Иногда они имели вид прямоугольной пластины, но чаще всего вырезались как миниатюрные скульптуры. Фантазия мастеров при создании прессов была поистине неистощимой, а их композиции подчас неожиданны и оригинальны. Эти миниатюры были полифункциональными и, помимо своего прямого назначения, служили для упражнений и релаксации пальцев каллиграфа. Кроме того, помещенные на изящные подставки из дерева или кости, они украшали полочки шкафчиков и этажерок, ставились на столешницы,

являясь объектами медитативного созерцания. Самые маленькие прессы могли иметь размеры около одного-двух сантиметров, но и при их создании художник виртуозно размещал, например, лягушонка на листе лотоса, маленькую улитку на стебле. Представленные прессы вырезаны в форме сидящего кролика, причудливой плывущей рыбки и журавля, смоделированного в сложном ракурсе и держащего в клюве ветку с плодами персика. Последняя композиция имеет благопожелательную символику и связана с идеей долголетия.

Ил. 81

ПРЕССЫ В ВИДЕ
КРОЛИКА,
ЖУРАВЛЯ
С ПЕРСИКОМ,
ПЛЫВУЩЕЙ
РЫБКИ.

Китай XIX в.

*Горный хрусталь, рубин,
нефрит, агальматолит, резьба.
В. 5,5 см. Дл. 8,5; 11 см.
Инв. № 2192 1, 10693 1, 2632 1*

Pl. 81

PAPERWEIGHTS
IN THE FORM OF
RABBIT, CRANE
CARRYING A PEACH,
SWIMMING FISH

China. 19th century.

*Rock crystal, ruby, nephrite,
zhejiang stone, carving.
H. 5,5 cm. L. 8,5; 11 cm.
Inv. nos. 2192 1, 10693 1, 2632 1*

Accessories of a studio of Chinese scholar include various paperweights. A finished painting or piece of calligraphy was duplicated on paper and framed with mount of silk or brocade. At first an artist would spread a piece of paper or silk over the smooth surface of the desk. Calligraphers had to use special paperweights holding the paper or silk down to the desk, so that these extremely thin, even weightless blank sheets would not slide when touched by the brush, were not blown off by draught,

and their ends would not curl. These paperweights were earthenware or made of semiprecious, ornamental stones (nephrite, sardonyx, chalcedony, rock crystal). Sometimes they were shaped to square slabs, but more often carved as miniature sculptures. In making the paperweights the craftsmen gave free play to their imagination, and their design was often surprising and ingenious. These miniatures were multifunctional and served to exercise or relax the fingers of the calligrapher besides their specified purpose. Furthermore, placed on elegant stands of wood or bone they adorned

the shelves of cabinets and bookcases or were put on tabletops becoming the objects of contemplation. The smallest paperweights could be one or two centimetres in size, but the artist would display his virtuosity even here, placing, for instance, a frogling on a leaf of lotus or a small snail on a scape. The paperweights shown here are carved in the shape of sitting rabbit, fancy swimming fish, and crane given in a complex foreshortening and holding a twig with peaches in its beak. The last composition is of auspicious nature and is associated with the concept of longevity.



Ил. 82

ЗАКОЛКА ДЛЯ
СВИТКА.
УКРАШЕНИЯ
В ВИДЕ ПОЯСНЫХ
КРЮКОВ

Китай. XVIII—XIX вв.

Нефрит, горный хрусталь,
жадеит, резьба.

Дл. заколки 13,5 см.

Дл. крюков:

15,5; 14; 13,5; 9,5; 10,5 см.

Инв. № 16652 I/6, 10705 I,
7421 I, 7448 I, 6176 I, 7448 I

С подлинным пиететом относились в Китае к рукописным и ксилографическим книгам, свиткам живописи, составлявшим неременную часть традиционной письменной культуры *вэнь*. Эти ценные предметы обычно размещались на специальных столиках, играя важную роль в оформлении интерьера, в том числе и кабинета ученого. Книги переплетались шелковой или парчовой тканью и закалывались маленькими пряжками, которые вставлялись в матерчатые петли. Таким же образом фиксировались свернутые свитки. Последние нередко для лучшей сохранности помещались в шелковые, подбитые ватой

чехлы и футляры из камфорного дерева. Некоторые изделия представляют собой подлинные шедевры, как, например, хранящаяся в коллекции музея пряжка в виде летящего в облаках и играющего жемчужиной дракона, вырезанная из нежно-зеленого, со сложным рисунком жадеита.

В обиходе интеллектуалов (*вэньжэнь*) использовались предметы, которые вызвали ассоциации с антикварными редкостями, предметами старины. Их форма напоминала древние поясные пряжки, известные в Китае с 7 в. до н.э., которые создавались из бронзы в технике литья и дополнялись инкрустацией бирюзой, золотой или серебряной насечкой. Они высоко

ценились и были особыми знаками социального престижа. Пряжки имели слегка вытянутую, изогнутую форму с декоративным навершием в виде головы дракона, служившим крючком. В период позднего средневековья предметы-подражания таким поясным застежкам чаще всего резали из полудрагоценных камней, например нефрита или горного хрусталя. Они применялись как подставки для влажных кистей, прессы для бумаги, а также как изысканные крючки, на которые вешали вертикальные свитки.

Pl. 82

SCROLL BUCKLE.
ORNAMENTS
IN THE SHAPE OF
BELT HOOKS

China. 18th—19th centuries.

Nephrite, rock crystal,
jadeite, carving.

L. of pin 13,5 cm.

L. of hooks:

15,5; 14; 13,5; 9,5; 10,5 cm.

Inv. nos. 16652 I/6, 10705 I, 7421
I, 7448 I, 6176 I, 7448 I

Manuscripts and block books, as well as painting scrolls, which were an indispensable part of traditional culture of *wen*, were treated with deep veneration in China. These valuable items were usually placed on special desks, thus performing an important role in decoration of the interior, including that of the scholar's studio. The books were bound with silk or brocade and fastened with small clasps, inserted in cloth loops. Folded scrolls were kept likewise. Not infrequently the latter were put up into silk padded wrappers or containers from camphor tree for better preservation. Some of these

articles were the real works of art, the same holds true for the fastener shown here. It is made in the shape of a dragon flying amidst the clouds and playing with a pearl, carved from soft green jadeite of elaborate pattern.

It was the custom of *literati* to surround themselves with articles associated with antiquarian rarities. Their shape resembled ancient belt buckles known in China since the 7th century B.C., which were cast of bronze and complemented with inlay of turquoise, gold or silver

hatching. They were much valued and served as specific symbols of social prestige. The buckles had a slightly elongated, bent shape with ornamental top in the form of dragon's head, serving as a hook. In the late mediaeval times the imitations of such belt buckles were carved mostly of semiprecious stones, for instance, nephrite or rock crystal. They were employed as brushrests, paperweights, and also as elegant hooks for hanging the vertical scrolls.



Ил. 83

ТАБАКЕРКИ

Китай. XVIII—XIX вв.

Фарфор, кость, сердолик, агальматолит, гагат, нефрит, агат, стекло, роспись, резьба.

В. 6—10 см.

Инв. № 7250 I, 7323 I, 12225 I, 7264 I, 6986 I, 6999 I, 7190 I, 6976 I, 7090 I, 6748 I, 7310 I, 6720 I, 7268 I, 7294 I, 6963 I, 7306 I

Табакерки — маленькие флакончики для хранения нюхательного ароматизированного табака, получившие распространение в Китае со второй половины 17 в. Считалось, что ароматный табак очищает кровь, регулирует кровяное давление, избавляет от простуды, поэтому в порошок добавляли ментол, жасмин, гвоздику. Первыми начали использовать табакерки императоры и их ближайшее окружение, а с 18 в. они широко вошли в быт горожан, производились на экспорт. Табакерки имеют разнообразные формы: цилиндрические, вазообразные, в виде животных,

плодов, мифологических персонажей. В горло сосуда вставляется вмонтированная в крышку ложечка. Материалом для изготовления миниатюрных флаконов являлись полудрагоценные камни, слоновая кость, простое и многослойное стекло, металл, дерево, перламутр. Популярны были и фарфоровые табакерки, декорированные росписью в стиле больших ваз и имевшие марку с девизом правления императора. Табакерки входили в наборы для “стола ученого”, при этом предпочтение отдавалось

изделиям из камня с выявлением его природной структуры. Например, еле заметный рельеф создавался на основе светлых и темных вкраплений в камне, слоистый агат только шлифовался, что подчеркивало причудливый рисунок на его поверхности. Бамбуковые сосуды представляли собой срез ствола, а керамические имитировали фрукты или овощи. Вызывают восхищение стеклянные табакерки с тончайшей росписью изнутри, которая наносилась специальными искривленными кисточками через крохотное отверстие сосуда. Гладкие, обтекаемые табакерки, как и другие миниатюрные предметы, использовались для упражнения пальцев каллиграфа.

Pl. 83

SNUFFBOTTLES

China. 18th—19th centuries.

Porcelain, bone, carnelian, zhejiang stone, gagate, nephrite, sardonyx, glass, painting, carving.

H. 6—10 cm.

Inv. nos. 7250 I, 7323 I, 12225 I, 7264 I, 6986 I, 6999 I, 7190 I, 6976 I, 7090 I, 6748 I, 7310 I, 6720 I, 7268 I, 7294 I, 6963 I, 7306 I

Snuffbottles, or small flacons used to keep flavoured snuff, became widespread in China since the second half of the 17th century. The fragrant snuff was considered to purify blood, control blood pressure, relieve chill, so menthol, jasmine, and clove were added to it. The emperors and their retinue were the first to utilize the snuffbottles, and since the 18th century they became a common feature of urban life and were even produced for export. The snuffbottles vary in shape: there are cylindrical and vase-like bottles, and also those shaped like ani-

mals, fruits, and fabulous creatures. The spoon embedded in cover was inserted into the neck of a bottle. These miniature flacons were made of semiprecious stones, ivory, simple and multilayer glass, metal, wood, and mother-of-pearl. The porcelain snuffbottles decorated with painting in style of large vases and bearing the mark with the motto of the reign were also popular. The snuffbottles were included into the sets for the “scholars’ desk”, in this regard the articles of stone exposing its natural texture were preferred. For example, light and dark inclusions in the stone served

to create a barely noticeable relief, while flaky sardonyx was just polished to set off fancy pattern on its surface. Cutting of bamboo body made a flagon, while earthenware ones imitated fruits or vegetables. Glass snuffbottles with wiredrawn painting on the interior, drawn with special bowed brushes through the tiny hole of the vessel, are simply fascinating. Smooth, well-rounded snuffbottles, as well as other miniature items, were also used to exercise the calligrapher’s fingers.



Домики для сверчков представляют собой специальные футляры, в которых держали или переносили насекомых. Сверчковые бон в Китае были любимым развлечением горожан. Материалом для футляров служила особым образом выращенная и декорированная тыква-горлянка. Это растение было не только популярной огородной культурой, его изображение включалось в композиции с благопожелательной символикой. Плоды *хулу* (тыквы-горлянки) являлись атрибутами даосских "бессмертных" — в них хранился "эликсир бессмертия", поэтому этот образ ассоции-

ровался с долгой жизнью и здоровьем. Изделия из тыквы входили в оформление "стола ученого", использовались для снятия напряжения руки каллиграфа. При этом обыгрывались ее совершенная округлая форма, необыкновенная легкость, бархатистая, приятная на ощупь поверхность.

Создание домиков — поистине уникальный способ изготовления предмета из тыквы в процессе ее роста. Конечный результат в большинстве случаев был непредсказуемым, и это соответствовало идее "спонтанности творческого акта". Футляры выращивались внутри глиняных горшков, надеваемых на завязь плода, в которых с помощью разборной деревянной болванки создавался контр-

рельефный узор. Именно он и отпечатывался на поверхности тыквы, когда она вращалась в стенке керамической формы, которую затем разбивали. Растение просушивали, удаляли мякоть, полировали, и отверстие обрамляли кольцом из дерева или кости, в которое монтировалась ажурная крышечка из различных, порой драгоценных, материалов. Среди популярных сюжетов рельефного декора — пейзажи, мифологические персонажи, "цветы и птицы", а также зашифрованные благопожелательные ребусы, например *саньдо* (лопнувший гранат, персик и пальчатый лимон), символизирующий "множество сыновей, долгую жизнь и счастье".

Ил. 84

ЗИМНИЕ ДОМИКИ ДЛЯ СВЕРЧКОВ

Китай. XVIII—XIX вв.

Тыква, слоновая кость, резьба.
 В. 12; 14 см.
 Инв. № 16226 I, 16222 I

Pl. 84

WINTER GOURD CRICKET CAGES

China. 18th—19th centuries.

Gourd, ivory, carving.
 H. 12; 14 cm.
 Inv. nos. 16226 I, 16222 I

Gourd cricket cages are special containers used to keep or transport insects. Cricket fights were a favourite entertainment of Chinese town-folk. The containers were made of double gourd grown in particular way and decorated. This plant was not a mere truck crop, its image was often included in compositions of auspicious nature. The fruits of *hulu* (bottle gourd) were an attribute of Taoist immortals, where the "elixir of immortality" was stored, so this image was associated with longevity and good health. Items made of gourd were used to decorate the "scholars' desk" and to relieve the ten-

sion of calligrapher's hand. Producer of these articles would make play with perfect well-rounded shape, extraordinary lightness, and velvety, soft to the touch surface of the gourd.

The creation of cages verily was a unique example of making an article from gourd during the course of its growth. In most cases the eventual result was unpredictable, this being in agreement with the concept of "spontaneity of creative act". The containers were grown inside small clay pots, put on the seed-bud of

the fruit, where a contra-relief was applied employing folding wooden block. It would imprint on the surface of the gourd, when it grew in the walls of earthenware mould, subsequently broken. The gourd was dried with its flesh removed, then polished. The hole was en-framed with a ring of wood or bone, and openwork cover of various, often precious materials was attached. The popular patterns of relief employed here were landscapes, fabulous creatures, "flowers and birds", and also ciphered auspicious rebi, for instance, *sanduo* (cracked pomegranate, peach, and fingered citron), symbolizing "plenty of sons, longevity and fortune".



С начала 18 в. в связи с возрождением эстетических принципов эпохи Сун (10–13 вв.), когда складывается художественный облик предметов для чайной церемонии, отразивших идеи чань-буддизма об иллюзорности и непознаваемости мира, получают большое распространение фарфоровые сосуды с монохромными глазуриями: серовато-зеленоватой, или селадоновой, нежно-голубой, белой и кремовой. В результате усовершенствования технологии поливы на основе медных окислов в период Канси (1662–1722) появляются такие типы монохромов, как *цзихун* (бычья кровь), переливающаяся пурпурно-алыми оттенками, *фламбэ* (пламенеющая) — густо-красная с фиолетовы-

ми и синими потеками, а также *цзяндоу* — “красная пятнистая фасоль”. Сложные потечные глазури, внутри которых мерцали пятна, или мазки другого оттенка, или паутинка кракелюр, заставляли долго всматриваться в них. Это неторопливое созерцание давало простор ассоциативной фантазии, когда рисунок трещинок напоминал “лед на весенней реке”, ветви деревьев, а пурпурно-голубые всполохи — разлившуюся на небе зарю. Сам процесс обжига с его непредсказуемостью конечного результата, обыгрыванием технологических отклонений также включался в русло эстетических категорий (на-

пример, *цзыжань* — “естественность”). Кракелюры, вкрапления в тесте, шероховатости, зеленоватые пятна “рисунка лишайника” на глазури *цзяндоу* — все это рождало особое, столь любимое интеллектуалами ощущение “патины древности”. Нередко поверхность фарфорового сосуда рассматривалась художниками как живописный лист, на котором кобальтом могли выполнить жанровую или пейзажную композицию. При этом глазурь могла быть белой прозрачной или иметь кремовый оттенок, с сеточкой кракелюр.

Ил. 85

ВАЗА, ВАЗОЧКА,
КОРОБОЧКА
ДЛЯ МАСТИКИ,
ШКАТУЛКА

Китай. XVIII в.

Фарфор, глазурь кракле,
глазурь *цзяндоу*, подглазурная
роспись кобальтом.
В. 21; 14,5 см. Дм. 7; 14,5 см.
Инв. № 17 I, 8157 I,
11737 I, 7547 I

Pl. 85

VASE, SMALL VASE,
MASTIC BOX,
CASKET

China. 18th century.

Porcelain, crackle glaze,
jiangdou glaze,
underglaze blue-and-white.
H. 21; 14,5 cm. Dia. 7; 14,5 cm.
Inv. nos. 17 I, 8157 I,
11737 I, 7547 I

The early 18th century in China was marked with revival of aesthetic principles of the Sung times (10th–13th centuries). The latter was the period, when the outlook of accessories for tea ceremony, reflecting Chan Buddhist concepts of illusiveness of things and impossibility of speculative cognition of their nature, was developed. Porcelain vessels of monochrome glaze, grey-green, or celadon, pastel blue, white, and ice-cream, came into use since then. A further development of glazing technique of the Kang-xi period (1662–1722), when cupric oxides were used as an active glaze-forming flux, produced such types of monochromes as *jihong* (*sang-*

de-beuf), a glossy glaze with purple-scarlet tonings, *flambeu* (flamboyant), rich red with purple and blue sags, and also *jiangdou*, or “bean red”, known in the West as “peach bloom”. Complex glazes gleaming with splashes, streaks of different colour or network of fine crackle made one peer into them for a long time. This unhurried contemplation could give one’s fancy a free play, and the network of crackle was soon conceived as an “iced river in spring” or branches of a tree, while purple-blue blazes resembled the dawn. The process of firing with its unpredict-

ability of the end result and play with technologic deviations was also included into the context of aesthetic categories (such as *ziran*, or “naturalness”). Shelling, inclusions in the body material, seediness, greenish spots of “lichen design” over *jiangdou* glaze, all these brought forth a peculiar feeling of “patina of antiquity”, so dear to *literati*. The surface of porcelain was often considered by artists as a pictorial space, where genre or landscape composition could be painted with blue cobalt. In this case the glaze could be translucent white or have an ice-cream toning with a network of fine crackle.



Фарфор был поистине незаменим в китайском обиходе. Среди крупных форм обращают на себя внимание садовые табуреты, кашпо для деревьев и цветов, аквариумы, которые украшали садово-парковые ансамбли. Традиционный сад средневекового Китая — это своего рода рукотворный пейзаж, обозначавшийся словом *шаньшуй* (горы—воды). Большую роль в нем играла вода, отражавшая одну из двух субстанций Вселенной — *инь*. Горы же воплощали *ян*, поэтому необходимым дополнением были природные холмы в больших парковых ансамблях, камни или небольшие фигурные глыбы в садиках, окружавших “хижины ученых”. Искусственные водоемы чаще всего представляли собой каменные или

керамические аквариумы, нередко украшенные декоративными островками с растениями, мостиками и беседками. Они ставились не очень высоко, поскольку плавающими в них рыбками любовались сверху, но так, чтобы одновременно можно было рассмотреть декор их боковых стенок. Наблюдение за золотыми рыбками, плавно шевелящими вуалями хвостов и плавников, так же как длительное созерцание плывущих в небе облаков, трепещущих на ветру листьев бамбука, свисающих с игл сосны капель дождя, было сродни медитации перед творческим процессом.

В период Мин (1388—1644) большое распространение получают фарфоровые аквариумы, декорированные в технике росписи *уцай* (пятицветная) с применением подглазурной росписи кобальтом и надглазурной эмалевыми красками и железной красной. Сюжетами обычно являлись изображения лotosового пруда или золотых рыбок среди водорослей, что создавало иллюзию прозрачности аквариума. Для конца 16 в., времени создания представленного сосуда, характерно соединение реализма и условности в изображении элементов композиции и колористического построения.

Ил. 86

АКВАРИУМ

Китай. Конец XVI в.

Фарфор, подглазурная роспись кобальтом и надглазурная эмалями и железной красной. В. 26,5 см, дм. 36 см. Инв. № 20115 I

Pl. 86

AQUARIUM

China. Late 16th century.

Porcelain, underglaze blue-and-white and overglaze enamel and iron red. H. 26,5 cm, dia. 36 cm. Inv. no. 20115 I

Porcelain was essential for Chinese way of life. Amongst its large forms garden stools, cache-pots for trees and flowers, and aquariums, which decorated the gardens, stood out. Traditional garden of mediaeval China was a kind of man-made landscape, designated with the word *shanshui* (mountains and streams). The water was essential as it reflected *yin*, one of the two great principles of the Universe, while the mountains objectified *yang*, thus making natural hills indispensable for large parks and stones or small figurate blocks for gardens surrounding a “scholar’s cabin”. Artificial reservoirs were mostly

stone or earthenware aquariums, not infrequently beautified with decorative islands with plants, bridges, and pavilions. The aquariums were stationed not very high, as the fishes inside were observed from above, but at the same time so as to allow the viewing of decor on the side walls. The viewing of goldfishes, waving gracefully the veils of their tails and fins, as well as continued contemplation of cloud-drift, winded bamboo leaves or drops of rain slivering from pine needles, was akin to meditation before a creative act.

In the Ming times (1388—1644) porcelain aquariums, decorated in the technique of *wucai* (five-colour) painting applying underglaze blue-and-white as well as overglaze enamel and iron

red, gained currency. Subjects for painting were usually found in images of a pond with lotuses or goldfishes amidst the waterweeds, which created an illusion of aquarium’s transparency. The late 16th century, the time when the shown vessel was manufactured, is characterized by a blend of actuality and symbolism in the depiction of the composition’s elements and colour palette.



Интерьер “кабинета ученого” нередко дополняли предметы, отличающиеся по своему художественному облику от большинства утвари. Но они не противоречили “духу элитарности”, поскольку представляли собой коллекционные древние раритеты или выполненные им подражания. “Собрание древностей” (*гуйвань*) входило в комплекс “интеллектуального досуга” наравне с занятием каллиграфией, любованием картинами природы, чаепитием, философскими беседами с друзьями. Собираательство являлось способом “бегства” от всего вульгарного, рутинного, в нем отражалась личность

человека, его вкусы и пристрастия. Усиление в 17–18 вв. спроса на антиквариат вызвало к жизни производство подражательных произведений. Это могли быть как точные копии, так и вариативные образцы, где архаическая первооснова обростала многочисленными декоративными элементами, относящимися к более позднему периоду. Особо ценились бронзовые курительницы, которые появились еще во II тыс. до н.э. Они входили, вместе со свитками, шахматами и книгами, в композиции с изображением “драгоценностей” (*сибао*). Сосуды наполнялись курительными благовониями и являлись яркими акцентами интерьера.

В представленном произведении, выполненном в 18 в., архаический рельефный декор в виде стилизованных птиц соединен с растительным орнаментом на крышке, увенчанной скульптурой льва *шицзы*, играющего ажурным мячом. Изображение фантастического льва, первоначально связанное с идеями буддизма, постепенно превратилось в благожелательный знак. Подобная трансформация затронула и более древние элементы, как, например, рельефный узор на тулове *таоте*, выполняющий на древних сосудах роль оберега жертвенной пищи, а в данной композиции, скорее, напоминающий стилизованную под бабочку летучую мышь, которая в Китае была символом счастья.

Ил. 87

КУРИЛЬНИЦА

Китай. XVIII в.

Бронза, литье.
В. 78,8 см, дм. 38,5 см.
Инв. № 1691 1/а

Pl. 87

INCENSE BURNER

China. 18th century.

Bronze, casting.
H. 78,8, dia. 38,5 cm.
Inv. no. 1691 1/a

Not infrequently the interior of a “scholar’s studio” was supplemented by articles differing from the majority of accessories in their appearance. Still, being collectible ancient rarities or their imitations, they did not run adverse to “the spirit of elitism”. “Collecting of antiques” (*guwan*) was a part of “intellectual leisure” together with calligraphy, viewing of the landscape, drinking of tea, and discussions of philosophical matters with friends. Collecting was a kind of “escape” from the things vulgar and routine; it reflected the personality of collector, his tastes and favours. The growth in demand for antiques in the 17th–18th centuries called

into existence the manufacture of imitations. They ranged from faithful reproduction through large repertoire of variations, where archaic basis was furnished with numerous decorative elements of later origin. Bronze incense burners known since the second millennium B.C. were particularly valued. They were portrayed in compositions, depicting “the four treasures” (*sibao*), together with scrolls, chess, and books. The vessels were filled with incense and served a vivid accent of the interior.

The article shown here was made in the 18th century. It blends archaic relief decor in the form of stylised birds with floral design on the lid topped with the sculpture of Buddhist lion playing with an openwork ball. This creature gradually became an auspicious symbol. Same transformation could be also observed in more ancient elements, such as relief decoration on the body, or *taotie*, which served as a protection of sacrificial food in old vessels, while here it rather resembles a bat stylised like butterfly, a symbol of fortune in China.



Круг применения рога носорога в прикладном искусстве Китая был достаточно широк. Пластнами из него декорировали роскошные пояса, которые придворные надевали на императорские приемы, скипетры, рукояти кинжалов, палочки для еды. Особой притягательностью для китайцев обладали амулеты и браслеты из этого материала. Рогу носорога приписывались магические свойства — его ценили как эффективное возбуждающее средство, как противоядие от всех ядов. Сосуды из рога преподносились в качестве награды ученым, отличившимся при сдаче государственных экзаменов. Есть сведения об их использовании во время жертвенных храмовых возлияний. Изображение самого

рога входит в состав “восьми драгоценностей” как пожелание богатства.

Рог носорога считался в средневековом Китае драгоценным материалом, обладающим высокими ювелирными качествами — при полировке он становился полупрозрачным и резной орнамент на нем приобретал особую глубину и осязательность. В том случае, когда рог имел пятна или прожилки, образующие красивый узор, его поверхность оставляли гладкой. Основной мотив украшения музейного кубка — пышные кусты пиона, которые обра-

зуют ручку сосуда, переходят во внутреннюю часть, располагаются под сливом. Они воспринимаются подчеркнуто пластично на фоне плоско трактованных скал, образованных слоистой структурой рога. Светлый, полупрозрачный снаружи, кубок имеет более темный цвет внутри. Там помещено рельефное изображение птицы. Данная композиция является прекрасным образцом интерпретации жанра “цветы и птицы” в китайском прикладном искусстве. Пион символизирует весну, богатство и пышность. Ту же символику имеет фантастическая птица *фэнхуан*. Вместе с тем, цветы и птицы воплощают в себе единение двух великих начал мира — *инь* и *ян*.

Ил. 88

КУБОК

Китай. XVIII в.

Рог носорога, резьба.
В. 9 см, дл. 14,5 см.
Инв. № 1930 I

Pl. 88

BEAKER

China. 18th century.

Rhinoceros horn, carving.
H. 9 cm, l. 14,5 cm.
Inv. no. 1930 I

Rhinoceros horn enjoyed extensive employment in the arts and crafts of China. It was used to make plates for decoration of luxuriant girdles worn by the courtiers at the emperor's audiences, sceptres, dagger hilts, and chopsticks. Amulets and bracelets made of rhinoceros horn had a special appeal on the Chinese. It was credited with magical properties and valued as an efficacious stimulant and antidote against all poisons. Vessels made of horn were bestowed on scholars, who became the laureates of imperial exams, as a prize. Evidence exists on their usage at sacrificial temple libations. The image of the horn itself was included into the list of “the eight jewels” as a wish of wealth.

In mediaeval China rhinoceros horn was considered a precious material of gem quality. When polished, it became semitransparent, while its carved decoration gained unique depth and tactual property. If a horn possessed droplets or streaks forming a nice pattern, its surface was left smooth. The main motif in the decoration of the Museum's beaker, that is exuberant peony shrubs, forms the handle, descends into the interior, and ranges beneath the spout. The shrubs look pronouncedly sculpturesque as compared to flat rocks formed by the lamellar

structure of the horn. The inside of this lucent beaker, semitransparent from the outside, is of darker colour. It bears a relief depiction of a bird. This composition is a fine example of interpreting the “flowers and birds” genre in Chinese decorative art. Peony symbolizes spring, wealth, and splendour. Fabulous bird *feung-huang* has the same symbolism. At the same time, flowers and birds visualise the balance of two great principles, *yin* and *yang*.



استفناة يعتمدها بعينها الشتر

امثواتها كما لارت الجموة التي

عنا...

МАДЖЛИС

МАЈЛИН

От Средиземного моря по суше до Гималаев и по морю вдоль побережья, через остров Цейлон, древнюю Тапробану, и дальше на восток шли суда и караваны Великого Шелкового пути. Те же дороги служили порой и войскам, проходившим с запада на восток и с востока на запад. Великие империи древности и средневековья то расстилались на громадных пространствах, то распадались, уступая место новым правителям. Цветущие города исчезали с лица земли и вновь возрождались на тех же караванных путях. И вместе с диковинными товарами из дальних стран приходили дивные



By land between the Mediterranean and as far as the Himalayas, as well as by sea along the coastline reaching Ceylon, an ancient Taprobana, and further to the east, the ships and the caravans of the Great Silk Road travelled. The armies, coming from the west to the east and in the opposite direction, sometimes employed the same routes. The great empires of antiquity and mediaeval times would for some time occupy infinite spaces, then dissolve, giving way to new rulers. Magnificent cities were levelled to the ground and then re-surfaced at the same caravan routes. Together with curious goods from remote lands came wonderful stories, books, pictures, new customs and costume. Thus, the campaigns of

рассказы, книги, картины, новые обычаи и костюмы. Так, вслед за походами Александра Македонского на Восток приходит культура эллинского мира, арабские завоевания приносят с собой новую веру и новый язык, а при Чингизидах в прикладном искусстве и живописи от Памира до Анатолии появляются китайские мотивы.

Арабский язык, *lingua franca* мусульманского Востока, связывал ученых и поэтов, разделенных огромными расстояниями и веками, а многочисленные переводы античных авторов вошли в наследие арабской и персидской культуры. В свою очередь, на запад через арабский язык приходили памятники индийской науки и словесности. Блестящий расцвет культуры ислама был бы невозможен без тех основ, которые были

заложены еще в древности. Недаром в великом творении Фирдоуси "Шах-наме", истории правления и деяний царей, рассказывается о древних правителях — легендарном Джамшиде, научившем людей всем наукам и ремеслам; великом Искандере (Александр Македонском), сасанидском царе Хосрове Ануширване. С образом шаха связано представление о целостности и благоденствии государства: он был средоточием особой благодати, царской удачи — *хварно* (фарр). Процветание страны ассоциировалось с пребыванием благого правителя на троне, и раз в год ему следовало объезжать свои владения, источая на них свою благо-

Alexander the Great introduced the Hellenic culture to the Orient; Arabic conquests brought a new creed and a new language, while Chinese motifs appeared in applied and pictorial art of regions from Pamir to Anatolia under the Chingizids.

The Arabic language, a *lingua franca* of the Islamic Orient, bound scholars and poets separated by vast distances and centuries of time, while numerous translations of classic authors became a part of the Arabic and Iranian cultural heritage. In its turn, the West learned about Indian science and literature through the medium of Arabic. The brilliant cultural explosion of Islam would have been impossible without the foundations laid in the times of antiquity. "Shahnamah", a great work by Firdousi, a history of the reigns and deeds of the monarchs, contains, quite reasonably, the

information on the kings of old, such as the legendary Jamshid, who taught to men all sciences and crafts; Iskandar the Great (Alexander the Great); and the Sassanian emperor Khosrow Anushirwan. The figure of the Shah is closely related to the concept of integrity and the welfare of his realm, for he possessed distinctive charisma, a royal fortune, or *khvarenah* (farrah). The prosperity of a country was associated with the reign of a good monarch, and he had to visit through his domain once a year, emanating his grace. The

дать. Естественно, что царский двор должен быть собранием всех достоинств и сокровищ, мудрости, доблести, красоты и таланта.

В повести сасанидской эпохи описан идеал молодого человека, прибывающего ко двору: он должен был знать тексты "Авесты" и комментарии к ним, быть искусным в джигитовке, стрельбе из лука и владении копьем, игре в поло, фехтовании и борьбе, пении и игре на музыкальных инструментах, сочинении поэтических экспромптов, сведущим в изящной литературе, а также в науке звезд и планет, владеть игрой в шахматы и нарды. Он также дол-

жен разбираться в сортах вин и блюдах, знать толк в красоте женщин и достоинствах коней. Здесь перечислены почти все виды знаний, необходимых для посещения царских приемов, которые устраивались во дворце или, чаще, в саду. Традиция подобных приемов продолжала развиваться и в эпоху ислама. Наслаждение музыкой или красотой цветов, состязания в ристалищах придворных поэтов, философские диспуты и утонченные пиршества были не только данью придворному этикету. Образованность и художественная одаренность ценились столь высоко, что обилие при дворе мудрецов и ученых приравнялось к военному могуществу государя. Нередки случаи, когда при

захвате городов во время военных набегов вывозились целые библиотеки, а писцы и художники порой насильственно переселялись ко двору победителей.

Многие правители и сами уделяли внимание наукам и искусству. Шах Исмаил из династии Сефевидов (1502–1524) писал стихи под псевдонимом Хатаи, его сын Тахмасп (1524–1576) учился каллиграфии и сам переписал книгу об игре в поло, а Ибрагим-мирза из Мешхеда собрал вокруг себя лучших музыкантов своего времени. Тимур Гурган (1370–1405) увлекался игрой в шахматы, его внук Улугбек (1409–1449) был великим астрономом. Другой потомок Тимура, султан Бабур, падишах Индии (1483–1530), уделял много внимания каллиграфии, поэтологии и садоводству; его внук Акбар

court, naturally, had to be an assembly of all virtues and treasures, such as wisdom, valour, beauty, and talent.

A novel from Sassanian times describes the ideal of a young man, who came to the court: he had to master Avesta and its commentaries, be skilled in horsemanship, archery and the command of a lance, the game of polo, sword-play and wrestling, singing and music, as well as composition of verses impromptu. He should have knowledge of belles-lettres, and also of the science of stars and planets, as well as manage the game of chess and nardy. He also should show discrimination about different wines and dishes, and be a

judge of female beauty and the merits of horses. This is a barely complete list of branches of knowledge, necessary to attend court receptions, which were arranged in the palace or, more commonly, in the garden. The tradition of these feasts was preserved and further developed in the Islamic period. The enjoyment of music or the beauty of flowers, contests of court poets, philosophical disputes, and refined feasts were not only a symbolic tribute to court etiquette. Education and artistic talent were valued so highly that the abundance of a court of scholars was valued equally with the military power of the monarch. The capture of cities in military raids not infrequently led to a movement of complete libraries, while the scribes and artists were sometimes forcedly resettled to the court of the victors.

Many rulers attended to sciences and arts themselves. Shah Esma'il (1502–1524) of the Safavid dynasty composed verses under the pen-name of Hatai, his son Tahmasp (1524–1576) studied calligraphy and himself copied a book on the game of polo, and Ibrahim Mirza from Mashhad surrounded himself with the best musicians of his times. Timur Gurgan (1370–1405) was a great enthusiast of chess, and his grandson Ulugbeg (1409–1449) won a reputation as a great astronomer. Another de-



(1542–1605) известен своим покровительством живописи, собственными архитектурными проектами и философскими диспутами, а его наследник мирза Салим, впоследствии падишах Джахангир (1605–1627), мог отличить руку любого художника из своих мастерских и часто сам подписывал их миниатюры.

Самым ярким проявлением традиции маджлиса (буквально "сидение") – благородного собрания – были поэтические состязания *назира*, в которых поэты, используя те или иные тропы в стихах своих противников, должны были давать на них импровизированные ответы. Назира часто включали в качестве объекта соревнования и стихи прославленных поэтов прошлого, тем самым органично продолжая лите-



scendant of Timur, Sultan Babur, the Padshah of India (1483–1530), paid much attention to calligraphy, study of poetry and horticulture; his grandson Akbar (1542–1605) is famous for his patronage of painting, architectural designs of his own, and philosophical disputes, while his heir-apparent Mirza Salim, who later became known as Padshah Jahangir (1605–1627), could tell any artist of his studios by hand and often signed their miniatures himself.

The most vivid manifestation of the tradition of *majlith* (literally means "sitting"), a noble assembly, could be seen in poetic contests, or *nazirah*, where poets had to give improvised answers in verse employing certain tropes of their op-

ратурную традицию. Такие празднества могли проходить и при большом собрании, и при ограниченном числе приглашенных.

Особое внимание уделялось беседам с духовными наставниками, обычно известными суфийскими шейхами. Иранская династия Сефевидов происходила из рода шейха Сафи, а Бабуриды в Индии были связаны с суфийскими орденами Накшбандийа и Чистийа. Миниатюры с изображением дервишей, а с 17 в. и отшельников разных конфессий, беседующих с государями или юными наследниками, включаются в альбомы *муракка*, чтобы потом, в свою очередь, стать темой нового маджлиса.

Однако классическим изображением маджлиса в средневековой живописи остается тронная сцена. Ее центром всегда является правитель, восседающий на невысоком

троне в садовой беседке или *айване*, открывающемся в сад, иногда – в дворцовом помещении. Собрание может развлекаться пением и музыкой, состязанием поэтов или борцов, порой им сопутствуют пир или выступления танцовщиц.

Публикуемые в альбоме произведения живописи и прикладного искусства, рукописи, музыкальные инструменты и точные приборы в значительной мере представляют предметный мир маджлиса, в котором получил свое выражение мир духовный. Среди живописных шедевров – миниатюра из рукописи "Бабур-наме", переписанной и украшенной жи-

ponent's works. *Nazirah* often included the poems of renowned poets of the past as a subject for contest, thereby keeping up the literary tradition. Such festivals could either attract a large assembly or proceed with a limited number of guests.

Great attention was paid to dialogues with spiritual teachers, most commonly famous Sufi shaikhs. The Safavid dynasty in Iran originated from the family of Shaikh Safi, while the Baburids of India were connected with the Sufi orders of Nakshbandiyyah and Chishtiyyah. Miniatures depicting the dervishes, and since the 17th century also the as-

etics of various creeds, conversing with kings or young heirs, who are included in *mu-rakqa* albums to become later the subject matter of a new *majlith*.

However, a classical representation of *majlith* in mediaeval paintings remains the throne scene. A ruler sitting on a low throne, stationed in a summerhouse, or *aivan*, opening up to the garden, and sometimes in a palace chamber, invariably serves as its focal point. The assembly could be entertained with singing and music or with the contest between poets or wrestlers; occasionally it was accompanied by a feast or by performance of dancers.

The works of arts and crafts, manuscripts, musical and precision instruments shown in the album represent at large the material objects of *majlith*, reflecting at the same time its spirituality. The pictorial masterpieces include the miniature

вописью лучших миниатюристов эпохи Акбара. Шелковые ковры и занавеси, изящные чаши и ларцы, хрупкие стеклянные сосуды и атрибуты странствующего дервиша из музейной коллекции можно найти в изобразительном искусстве того же времени, равно как и пенал с чернильницей — главное орудие мудрых, или "игру царей и полководцев" — шахматы.

Блестящее развитие естественных наук на Востоке, прежде всего математики, географии, астрономии и медицины, было во многом обусловлено открытостью и преемственностью арабо-мусульманской традиции, ее связью с античной наукой и открытиями древнеиндийских ученых. Прославленная далеко за пределами своего века самаркандская школа связана с именем Улугбека, собравшего блестящую пле-

яду арабских и персидских астрономов. В энциклопедической биографии Бабура ("Бабур-наме") есть упоминание и обсерватории Улугбека в Самарканде (1434): "...Высокая постройка Улугбек мирзы — обсерватория у подножья холма Кухак, где находится инструмент для составления звездных таблиц. В ней три яруса. Улугбек мирза написал в этой обсерватории 'Тургановы таблицы', которыми теперь пользуются во всем мире..." Эти таблицы были использованы в астрольбии конца 16 в., которая теперь находится в собрании музея.

Тема маджлиса, пронизанного атмосферой праздника с изысканными пиршественными сценами, роскошными костюмами его участников, сопровождаемого поэтическими и музыкальными состязаниями, игровыми представлениями, интеллектуальными беседами о науках и искусствах, перекликается с тематикой других разделов альбома, посвященного важному, хотя далеко не всем, граням искусства быта и Бытия народов Востока.



from the manuscript of "Babur-namah", copied and adorned with paintings of the best miniaturists of Akbar's reign. The fine arts of this time also feature such objects, now in the Museum's collection, as silk carpets and curtains, elegant bowls and boxes, fragile glass vessels and the requisites of the wandering dervish, as well as a pen case and inkstand, the main instruments of the wise, and of chess, "the game of kings and generals".

The brilliant advance of natural sciences, above all mathematics, geography, astronomy, and medicine in the East, was in many ways caused by the openness and continuity of Arabic-Islamic tradition, with its

connection with the science of antiquity and the discoveries of scholars from ancient India. The Samarkand school, renowned well beyond its age, was associated with the name of Ulugh Beg, who convened a brilliant galaxy of Arabic and Persian astronomers. "Babur-namah", an encyclopaedic biography of Babur, mentions also Kluge's observatory in Samarkand (1434): "Another of Ulugh Beg Mirza's fine buildings is an observatory, that is, an instrument for writing astronomical tables. This stands three storeys high, on the skirt of the Kohik upland. By its means the Mirza worked out the Gurkhani Tables, now used all over the world instead of earlier such compilations...." These tables were employed in the astrolabe of the late 16th century, now in the Museum's collection.

The theme of the majlith was imbued with the aura of a festival, with exquisite scenes of feasts, the gorgeous costume of its participants, accompanied with poetic and musical contests, theatrical performances, intellectual discourses on sciences and arts; it re-echoes the subject matter of other sections of this album, dedicated to some of the most important facets of the art of life and existence of the peoples of the Orient.

В своих "Записках" основатель Могольской империи в Индии Захиреддин Бабур (1493–1530) рассказывает о победе над последним правителем из династии Лоди Ибрахим-шахом и вступлении в Агру. Он пишет и о торжестве по этому поводу: "Когда прошло несколько дней после праздника шаввала, в личном дворце Султан Ибрахима, в среднем айване с каменными колоннами и куполом, мы устроили большой пир. Хумаюну было пожаловано расшитое платье, сабля на поясе и конь под золотым седлом. ...Другим бекам и йигитам, смотря по положению каждого, были пожалованы сабли на поясе, пояс-

ные кинжалы и почетные одежды". Следуя традиции изображения тронных сцен, художник представляет пиршество победителей как маджлис – благородное собрание. Композиция листа строится на сопоставлении нежных оттенков зеленого, белого и розового – крупных плоскостей вымощенного плиткой двора, стен и тента. На их фоне, благодаря чистоте и силе цвета одежд персонажей и совершенству рисунка, легко читается сюжет: награжденный, видимо, юный Хумаюн, продевает руку в проймы золототканого кафтана. Разомкнутое слева пространство с уходящим за пределы листа тентом намекает на множество приглашенных, но образ пира лишь обозначен изящными сосудами на хрупком столи-

ке. С их формами спорят тяжелые глиняные сосуды с водой, прикрытые легким муслином. В условном пространстве миниатюры есть своя иерархия: голова Бабура расположена выше, чем у приближенных; низ листа занят изображением коней в поводу, а чуть выше их, на первом плане, ансамбль певцов и музыкантов. Это арфист со своим *чангом*; за ним ударный инструмент – *дойра*, духовой – *най* и шестиструнная лютня – *рубаб*. Вдохновенные лица певцов и выразительные жесты раскрывают главный смысл сцены – это музыкальный маджлис.

Ил. 89

"ПИР БАБУРА
В АГРЕ 1525 г."

Миниатюра из рукописи
"Бабур-наме".

Индия. 1590-е гг.

Бум., темпера.
32x22 см.
Инв. № 1540 II

Pl. 89

"BABUR HOLDING
A FEAST IN AGRA
IN 1525"

Miniature from the manuscript
of "Babur-namah".

India. 1590s.

Paper, tempera.
32x22 cm.
Inv. no. 1540 II

Zahir ad-Din Babur (1493–1530), the founder of the Mughal Empire in India, narrates in his "Memoirs" the story of victory over Ibrahim Shah, the last ruler of the Lodi dynasty, and his entrance into Agra. He also describes the celebration of this occasion: "When several days elapsed from the holiday of Shawwal, we arranged a great feast in the personal palace of Sultan Ibrahim, in the central *aiwan* with stone pillars and dome. Embroidered robe, sabre with sash, and steed with gilded saddle were bestowed on Humayun. ...Sabres with sashes, belt daggers, and robes of honour were bestowed on other *begs* and *jigits*, depending on their status". Following the tradition of depiction of throne scenes, the artist

represents the feast of the conquerors as *majlith*, a noble assembly. The composition is built on the contrast of subtle nuances of green, white, and pink, used to depict the large surfaces of the yard paved with stone, the walls, and the tent. Due to the purity and verve of colour of characters' dresses, together with the perfection of the drawing, the scene could be interpreted easily. The recipient of the award, who must be young Humayun, passes his hand through the armhole of *caftan* embroidered in gold. The open space to the left and the tent, which stretches beyond the borders of the sheet, suggest the multitude of guests, still elegant ves-

sels on a fragile table only hint at the occurrence of the feast. Water vessels of heavy clay, covered with flimsy muslin contrast the shape of this ware. Conventional space of the miniature possesses an order of its own: the head of Babur is depicted higher, than the heads of his retinue; the bottom of the picture is occupied by images of reined in horses, and slightly above them, on the foreground, the band of singers and musicians is placed. The band consists of harper with his *chang*; behind him is a percussion instrument, called *doira*, then the wind instrument, or *nai*, and finally sixstring lute, or *rabab*. Inspired faces of singers and their expressive gestures reveal the meaning of the scene: it is a musical *majlith*.



Ковроткачество с древних времен занимало важное место среди художественных ремесел Ирана. Постепенно совершенствовалась техника ковроделия, складывались характерные принципы орнаментации, по которым различались типы ковров. Мастерские появлялись во многих областях и городах страны. В сефевидский период (16–17 вв.) мастера-ткачи стремились удовлетворить все возрастающий спрос на мягкую продукцию. Дорогие ковры создавались при дворцах правителей и служили для их неги и улады. Многие из них представляли собой настоящие произведения искусства. В музейной коллекции находится уникальный, прекрасно сохранившийся, так называемый

“могольский” ковер. Считается, что он служил украшением дворцовых покоев во времена Великих Моголов в Индии. Несомненно, однако, то, что он был выткан искусными иранскими мастерами в 17 в. Ковров подобного типа сохранилось немного. Техника ткачества этой изумительной по красоте вещи настолько совершенна, шелковые нити основы, утка и ворса с небольшим добавлением шерсти так тонки, что сложно поверить в рукотворность изделия. Изобразительное пространство ковра запол-

нено арабесковым узором. Спиралевидный цветочный орнамент, развиваясь в разных направлениях, подчинен строгой симметрии. Несмотря на кажущуюся свободу, мотивы включены в строгую геометрическую сетку из прямых линий, образованную головками распустившихся цветов. Рисунок выткан на красном (центральное поле) и фисташковом (кайма) фоне с использованием одиннадцати оттенков шелка, окрашенного натуральными красителями. Изделие отличается изысканной цветовой гаммой, а благодаря дробности и изолированности мелких узоров декор обретает ажурную легкость и движение.

Ил. 90

КОВЕР

Иран, исфаханский стиль. XVII в.

*Шелк, шерсть,
ворсовое ткачество.
305x159 см.
Инва. № 3876 II*

Pl. 90

CARPET

Iran, Isfahan style. 17th century.

*Silk, wool, pile technique.
305x159 cm.
Inv. no. 3876 II*

Carpet weaving was prominent among the artistic handicrafts of Iran since early times. The technique of manufacture improved gradually, characteristic patterns of ornamentation, by which the carpets were divided into types, developed likewise. The workshops emerged in many regions and cities of the land. Carpet weavers of the Safavid times (16th–17th centuries) laboured to meet ever-increasing demand for their produce. Precious carpets were made at the courts of rulers and served for their comfort and delight. Not a few of them were the real works of art. The Museum possesses a unique, so called Mughal carpet in an excellent state

of preservation. It was suggested, that this carpet adorned the palace chambers in the times of the Great Mughals in India. However, there can be no doubt, that it was woven by skilled Iranian craftsmen of the 17th century. Only few carpets of this kind survive. The technique applied to weave this article, amazing in its beauty, is so perfect, the silk threads of warp, weft and nap with slight addition of wool are so thin, that it is hard to believe that it is handmade. The field of the carpet is covered with arabesque design. Heliciform floral motif expanding in

several directions is governed by strict symmetry. Despite seeming unrestraint, the motifs are enclosed into tight geometric grid of straight lines formed by the coronas of bloomed flowers. The pattern is woven over the red (in the central part) and pistachio (on the border) field using the silk of eleven tonings, dyed with natural colorant. The carpet is distinguished by exquisite palette, while fractionation and disconnectedness of small designs endow its decor with ethereality of openwork and motion.



Иллюстрации с изображением тронных сцен очень часто помещали на фронтисписе рукописи, который оформлялся особенно пышно, поскольку начало книги несло наиболее важную смысловую нагрузку. Фронтиспис, как и посвящение в начале текста, рассматривался изолированно от самого повествования, и сюда помещали наиболее достойные сюжеты. С середины 16 в. миниатюра начинает отделяться от книги и превращается в самостоятельный вид искусства. Представленный миниатюрный рисунок выполнен на отдельном листе. Композиция многофигурная, заключена в сложную рамку. Изображена тронная сцена в саду. В центре в легком павильо-

не восседает царственный персонаж, которому слуга подносит чашу, а по сторонам беседки расположились группы беседующих людей. Живописное повествование не связано с конкретным литературным сюжетом, однако каждая деталь несет определенную семантическую нагрузку. Так, цветущие плодовые деревья рождают ассоциации с весенним садом, а золотой фон миниатюры — с ярким солнечным днем. Фигура шаха ассоциируется с представлениями об идеальном правителе, центре мироздания, его всевидении и мудрости. В то же время его образ наделялся целомудрием и священной чистотой, оли-

цветворением которой в мусульманской традиции являлась утка. Поэтому у ног шаха в нижней части композиции изображен пруд с плавающими в нем птицами. В иранском изобразительном искусстве изображение уток в водоеме во время дворцовых приемов встречается часто. Для художника, видимо, был важен еще один момент: подобно тому как верующий совершал перед молитвой ритуальное омовение, так и взор зрителя перед "вхождением" в живописное пространство обращался прежде всего к водной глади пруда.

Ил. 91

“ТРОННАЯ СЦЕНА В САДУ”

Миниатюра
Иран. XVII в.

*Бум., водяные краски,
серебро, золото.
25,5x15,5 см.
Инв. № 1979 II*

Pl. 91

“THRONE SCENE IN THE GARDEN”

Miniature.

Iran. 17th century.

*Paper, water paints, silver, gold.
25,5x15,5 cm.
Inv. no. 1979 II*

Drawings depicting throne scenes were often located on manuscript frontispieces, which were decorated most elaborately, for the beginning of a book was a very meaningful element. The frontispiece, like dedication in the beginning of the text, was considered independent from the narrative, and the most attractive scenes were placed here. Since the mid-16th century a detachment of miniature from book begins and it becomes a separate art form. The miniature drawing shown here was made on a separate sheet of paper. The composition depicts multiple characters and is encompassed with elabo-

rate frame. It portrays a throne scene in the garden. In the centre we see an august person sitting on the throne stationed in light pavilion. The servant offers him a bowl; the groups of people immersed in conversation found their place around the pavilion. The scene has no affinity with certain literary story, still each of its details possesses specific meaning. Thus, the fruit trees in bloom call to mind a garden in spring, while the golden background of the miniature brings back a bright shiny day. The fig-

ure of shah reminds of concepts of ideal ruler, considered a pivot of the universe, and his all-seeing knowledge and wisdom. At the same time he was imparted with virtue and sacred purity, personified in Islamic tradition by a duck. Thus, a pond with swimming birds is depicted at the feet of the shah in the lower part of the composition. The depiction of ducks in water accompanying court receptions is widespread in Iranian pictorial art. One more thing was apparently important for the artist: as a believer would perform ritual lavation before the prayer, so the attention of a beholder was drawn first to the surface of the pond before "entering" the space of the painting.



Высокий уровень керамического производства в средневековом Иране позволял создавать великолепные фаянсы с росписью, в частности, тонкостенные изделия изящных пропорций, покрытые тончайшей живописью. Техника надглазурной полихромной росписи (*хафт ранг*) легкоплавкими эмалевыми красками — *минаи* (перс. “эмаль, эмалевый”), широко использующая возможности не только рисунка, но и цвета, появилась в Иране, где существовала непродолжительное время,

Ил. 92

ЧАША

Иран. Конец XII — начало XIII в.

Фаянс,
роспись в технике минаи.
В. 6 см, дм. 15,5 см.
Инв. № 71 II

с 12 по 14 в. Краски наносились на непрозрачную оловянную глазурь, контур рисунка обводился черным тоном, так называемым “мертвым краем”, чтобы пигменты не растекались. Для создания полихромных узоров требовался многоступенчатый технологический процесс с двойным обжигом. Яркие краски чистых тонов, сложные сюжетные композиции на сосудах близки миниатюрной живописи. Примечательно, что в таких фаянсовых изделиях встречаются сцены из “Шах-наме” — самые ранние иллюстрации персидского эпоса. Тонкостенная чаша из собрания му-

зея украшена изображением дворцовой сцены. Роспись сделана в семь тонов. В центре помещен царственный персонаж на троне, на стенках — стоящие и сидящие фигурки придворных. Одеты в цветные узорные костюмы, они расположены среди условно переданного пейзажа: цветущих побегов растений, птиц, круглого водоема. Весьма характерно также использование эпиграфического орнамента. Как и полагалось в таких случаях, мастер поместил надписи угловатым, прямолинейным почерком *куфи* по краю чаши внутри, а надписи *наском* с его криволинейными очертаниями букв — снаружи на стенках.

Pl. 92

BOWL

Iran.
Late 12th — early 13th centuries.

Faïence,
painting in minai technique.
H. 6 cm, dia. 15.5 cm.
Inv. no. 71 II

The advance of ceramics in mediaeval Iran made possible the creation of splendid painted faience ware, in particular, fine pottery of elegant outline, covered with wiredrawn painting. The technique of overglaze polychromatic painting (*haft rang*) with fusible enamel paints, called *minai* (Pers. “enamel, enamelled”), which utilized not only the options of painting, but also that of the colour, emerged in Iran, where it existed for the short period of time from the 12th to the 14th centuries. The paints were applied to opaque tin glaze, the contour of the drawing was outlined with black colour forming so called “dead border”, so that pigments did not

spread out. To create polychrome patterns a multi-stage technology with double firing was required. Bright colours of pure tones, complex compositions with a subject matter of the vessels are akin to miniature painting. Noteworthy, that such faience ware sometimes bear the scenes from “Shah-namah”, being the earliest illustrations of Persian epos. Fine bowl from the Museum’s collection is decorated with the painting of court scene. The painting is made in seven keys. An august person on a throne is placed in the centre, while standing and sitting courtiers occupy

the walls. Dressed in coloured ornamental attire, they are stationed amidst the landscape presented in summary way, formed by flowering vines, birds, and round pond. The employment of epigraphic design is also characteristic. In accordance with the tradition, the master made inscriptions in angular, rectilinear *kufic* script on the interior of bowl’s rim, and inscriptions in *naskh* script with its non-rectilinear outline of letters on the outside walls.



Хранящийся в музее рукописный трактат (*рисале*) Казии Ахмада Куми был переведен на русский язык востоковедом Б.Н. Захoderом и опубликован в 1947 г. В труде содержится разнообразный материал о развитии каллиграфии, технических приемах и правилах художественного письма. Сочинение также включает сведения о мастерах *калама* — каллиграфов и художниках. Из всего перечня имен, упомянутых автором, лишь немногие являлись его современниками, остальных он отметил, следуя традиции. Произведения такого рода, рассказывающие о художественной жизни средневекового Ирана, нам практически неизвестны. Текст списка выполнен на плотной лоще-

ной бумаге желтоватого оттенка черными чернилами почерком *наста'лик*, отличающимся гармонией линий и тонкостью исполнения. Искусство каллиграфии высоко ценилось и считалось мерилом учености и таланта. Казии Ахмад пишет: "Красота письма — язык руки и изящество мысли". В другом месте он замечает: "В царстве письма нужно хорошее снаряжение". Поэтому существовали сложные правила, касающиеся обработки бумаги, выбора и очинки *калама*, приготовления чернил.

В начале 17 в. неизвестный иранский художник украсил рукопись яркими миниатюрами, занимающими почти весь лист целиком, где представлены знаменитые живописцы и их повелители. На одной из них изображены шах Аббас (1587—1628) и мастер Низам ад-Дин Риза Табризи. Иллюстрацию сопровождает комментарий автора: "В течение двух лет они /Али Риза Табризи/ были спутником и сопутешественником хану времени в Хорасане в Мазандаране, а теперь они пребывают на придворной службе у шаха мира". Миниатюры не только создают особое настроение, но и помогают образному восприятию текста.

Ил. 93
"ТРАКТАТ
КАЗИ АХМАДА КУМИ
ОТНОСИТЕЛЬНО
ПОЯВЛЕНИЯ
КАЛАМА
И ИЗОБРЕТЕНИЯ
ПИСЬМА"

Рукопись.

Иран. 1005 г. хиджры
(1596—1597).

Начало XVII в. (миниатюры).

Бумага, чернила,
водяные краски, золото.
24,5x15 см.
Инв. № 444 II

Pl. 93
"THE TREATISE OF
KAZI AHMAD QUMI
CONCERNING
THE ORIGIN OF
QALAM AND
CREATION OF
WRITING"

Manuscript.

Iran.

Year of Hegira 1005 (1596—1597).
Early 17th century (miniatures).

Paper, ink, water paints, gold.
24,5x15 cm.
Inv. no. 444 II

The manuscript book (*risalah*) by Kazi Ahmad Qumi preserved in the Museum's collection was translated into Russian by Boris N. Zakhoder and published in 1947. This treatise contains diverse data on the development of calligraphy, techniques, and norms of artistic writing. The work also contains information about the masters of *qalam*, that are calligraphers and artists. The list of names given by the author includes only few of his contemporaries, the rest being noted in accordance with tradition.

The works of this kind, recounting the artistic life of mediaeval Iran, are extremely rare. The text of the manuscript is written on heavyweight supercalendered paper of yellowish tinge with black ink in *nasta'liq* script noted for harmony of lines and delicacy of work. The art of calligraphy was much valued and considered the measure of learning and talent. Kazi Ahmad notes that "the beauty of writing is a language of hand and elegance of thought". He further remarks that "a good equipment is essential in the realm of writing". This explains the existence of complex rules pertaining to treatment of paper, choice and pointing of the *qalam*, and preparation of ink.

In the early 17th century unknown Iranian artist adorned the manuscript with bright, almost page size miniatures depicting famous painters and their patrons. One of them shows Shah Abbas (1587—1628) and master Nizam ud-Din Reza Tabrizi. The picture is accompanied by the following comment of the author: "For two years they /i.e. Ali Reza Tabrizi/ were a companion and co-traveller of the khan of time in Khorasan in Mazandaran, and now they serve in the court of the shah of the world". The miniatures not merely create particular mood, but also contribute towards the visualization of the text.

مولانا سلطان حسین تونی شکر دیر محمد حسین باجوری است خطیب تعلیم
 هم خونی هم سوسه خوب می بیند از کاتبان معرجه همان بود از انجا عراق
 آمد در دار السلطنت قریب می ماند و بکتابت اشتغال دارد **مولانا سلطان حسین**
علی رضا تبریزی سابقا در قزوین نواب است از بزرگان کرامت و می گوید
 شد با احمدی در جلالت به قضت که کوزه بود که در فرج خطیب تعلیم می آمد
 زمان می نامد دوران بوده باشد طبع شریفش بدان مال شده و شروع در سخن آن
 نمود و در اندک زمانی خوش نویس گشت و خط را بجای می رسانید که دست
 کسی به انجا نرسد و بر طاق بند نهاده و روزگاری پیش از این در ولایت
 جوانی باقیست بهر فضل از خط مولانا میر علی سینا بد لغوی دارد و آنچه از
 علم که هر چه برایشان میرزد زوزر و زلفا دست چنان ظاهر میشود و
 زمان بود فایض ایجاد می زمین است وضع فی دفتر **نظم**
 خط یا تو ترا هر کس که دیدی . یک شغال از حرفی سر سید
 اگر با تو ترا هر کس که دیدی . بعد شغال از حرفی خریدی
 اخلاق هر چه در او صاف پسندیده آن زبده زمان و یکبار دوران



۱
۵

В Иране в 18–19 вв. широкое распространение получили пеналы *каламданы* из папье-маше с росписью под лаком. Они были двух видов: прямоугольные со съемной крышкой и закругленные с торцов с выдвижной внутренней частью. Обычный набор письменных принадлежностей, хранящихся в пенале, включал помещаемую справа с краю небольшую металлическую (часто серебряную) чернильницу с тампоном из шелка-сырца или хлопка, что препятствовало разливанию чернил; тростниковые перья (*каламы*); ножницы для выравнивания краев бумаги; перочинный нож; костяную пластинку-

подставку, на которой обрезают кончик пера. Каламданы из коллекции музея украшены полихромной росписью. На одном пенале представлены сцены охоты, на другом — сцены, скопированные с росписей дворца Чихил Сутун в Исфахане. На нем изображены дворцовые *маджлисы* шахов династии Сефевидов — Тахмаспа I (1524–1576), Аббаса II (1642–1666) и Аббаса I Великого (1587–1628). На боковых стенках представлены сложные многофигурные батальные сцены — битва шаха Исмаила, первого шаха династии Сефевидов (1502–1524), с султаном Селимом из Рума и битва Надир-шаха Афшара (1736–1747) с Мухаммадом-шахом Хинди. Каждая сцена включает надписи с

именами персонажей на персидском языке. Изумительная тончайшая роспись выполнена неизвестным мастером-миниатюристом. Изделие относится к периоду правления Надир-шаха Афшара. Сюжет о походе Надир-шаха во владения могольского императора и битве в Карнале, к северу от Дели, в феврале 1739 г. — самый поздний по времени из воспроизведенных на пенале. Персонажи изображены в костюмах сефевидского времени, а также периода правления Надир-шаха, для которого характерны головные уборы с четырехзубцовым завершением.

Ил. 94

КАЛАМДАНЫ

пеналы для письменных принадлежностей.

Иран. XVIII в.

Папье-маше,
роспись темперными
красками, лак.

5,2x7,1x25,3 см; 4x25x4,5 см.
Инв. № 632 II, 634 II

Pl. 94

QALAMDAN PEN-BOXES

Iran. 18th century.

Pasteboard,
opaque watercolor under lacquer.
5,2x7,1x25,3 cm; 4x25x4,5 cm.
Inv. nos. 632 II, 634 II

The 18th–19th centuries in Iran was the time of wide employment of pen-boxes, or *qalamdan* made of pasteboard with lacquer painting. They were of two types, square with removable cover and rounded on the flat ends with pullout inside. A common set of writing utensils, kept in a pen-box, included small metallic (often silver) inkpot with the plug of raw silk or cotton to prevent the ink from pouring-out, put on the right side; reed pen (*qalams*); scissors to level the paper edges; penknife; bone plate-rest used in cutting off the nib of a pen. *Qalamdan* from the Museum's collection are decorated with polychromatic paint-

ing. One pen-box features the scenes of hunt, while the other bears the scenes copied from the paintings of Chikhil Sutun palace in Isfahan. It depicts court *majliths* of the Safavid shahs Tahmasp I (1524–1576), Abbas II (1642–1666), and Abbas I the Great (1587–1628). Side walls represent elaborate battle scenes with multiple characters, namely the battle between Shah Esma'il, the first shah of the Safavid dynasty (1502–1524), and sultan Salim Rumi, and the battle between Nadir Shah Afshar

(1736–1747) and Muhammad Shah Hindi. Each scene contains inscriptions in Iranian with the names of characters. Unknown miniaturist made this marvellous wiredrawn painting in the reign of Nadir Shah Afshar. The subject of Nadir Shah's march into domain of the Mughal emperor and the battle of Karnal, north from Delhi, in February 1739 is the latest among those depicted on the pen-case. The characters are portrayed in dresses of the Safavid times, and also from the reign of Nadir Shah, which was distinguished by headdress with four-pronged tops.



Ил. 95

ПОДСТАВКА ДЛЯ КНИГИ

Ближний Восток. XIX в.

*Дерево, перламутр, слоновая
кость, резьба, инкрустация.
90x23 см.
Инв. № 6592 II*

Рукописная книга — объект необычайной значимости в культуре мусульманского Востока. Слову, явленному прежде всего в священной книге — Коране, отводилась роль посредника между Богом и людьми. Традиция уважения к книге как средоточию знания, выраженного в слове, привела к возникновению особого ритуала создания и чтения рукописей. Сложилась целая школа переписчиков, приемы и правила изготовления книги. Рукописи создавались долго, тщательно и с любовью оформлялись, их часто украшали орнаментальными заставками и ми-

ниатюрами, которые сами по себе являлись произведениями искусства. Такие книги стоили дорого и чрезвычайно ценились — их подносили в качестве подарков правителям, хранили и передавали из поколения в поколение. Трепетное отношение к книге выразилось и в появлении специального приспособления для чтения — подставки, состоящей из двух скрещенных плоскостей, на которой раскрытая рукопись не перегибалась и не возникало необходимости лишней раз трогать ее руками. Использование подставки объяснялось и чисто прагматическими соображениями: в традиционном мусульман-

ском жилище нет столов и стульев, и, сидя на полу или низком сиденье, удобно читать книгу, расположенную на возвышении перед глазами. Таким же устройством пользовались и переписчики: установив подставку с рукописью справа или слева от себя, они клали на колени дощечку и работали, заглядывая в текст переписываемой книги. Деревянные подставки украшались резьбой и инкрустацией в присущем мусульманскому искусству декоративном стиле. Перед нами, несомненно, парадный экземпляр: обычный для этих изделий строгий и изящный геометрический узор в данном случае дополнен сложной цветочной композицией, а ножки оформлены в виде фигурных арок.

Pl. 95

BOOK DESK

Near East. 19th century.

*Wood, mother-of-pearl,
ivory, carving, inlay.
90x23 cm.
Inv. no. 6592 II*

Manuscript book was an object of great value and significance in the culture of the Islamic Orient. The word revealed above all in the scriptures of Qur'an, performed the role of medium between the God and the people. The reverential attitude towards a book as a focus of knowledge, expressed in words, resulted in the rise of specific ritual of creation and reading of manuscripts. Hence a number of schools of scribes emerged, as well as techniques and norms of book production. The creation of a manuscript was a long process. The manuscripts were designed elaborately and cherishingly, and often decorated with orna-

mental headpieces and miniatures, being themselves the works of art. Such books were expensive and much valued; they were offered as gifts to the rulers, kept and passed down generation after generation. A painstakingly careful use of books manifested itself also in the adoption of a special appliance for reading, a book desk consisting of two intersecting planes, which protected the open manuscript from overbending and spared its unnecessary touching. The employment of book desk was also caused by purely pragmatic concern: traditional Islamic house had no tables and chairs, so it was more convenient to read a book placed on some elevation before the eyes when sitting on the floor or low

seat. The same appliance was also used by copyists: having set up the book desk with manuscript to their right or left, they would put the plate over their lap and start to work looking into the text of the copied book. Wooden book desks were adorned with carving and inlay in ornamental style typical of Islamic art. The specimen shown here seems to be a state one, for austere and elegant geometric design, common to such articles, is complemented here with complex floral composition, while the stands are shaped like figurate arches.



Композиция представляет собой копию росписи из дворца Чихил Сутун в Исфахане. Работа относится к периоду правления Надир-шаха Афшара (1736–1747). Известно, что в это время живопись дворца Чихил Сутун служила источником для многочисленных воспроизведений, в том числе и в росписях под лаком. Представлена многофигурная сцена в интерьере — дворцовый прием (*маджлис*) шаха Тахмаспа Великого (1524–1576) и Хумаюн-шаха Хинди (1530–1556). Надписи светлой краской на персидском языке с указанием имен шахов выполнены в верхней части композиции и повторены рядом с персонажами. Царственные персоны восседают на ковре в

центре: справа — Тахмасп, слева — Хумаюн-шах. По обеим сторонам изображены придворные, стоящие несколькими рядами, а на переднем плане — танцовщицы и музыканты. Стены дворцового помещения, служащие задником, прорезаны тремя окнами, сквозь которые видны деревья и небо с облаками. Композиция подчинена строгой симметрии, декоративна. Пол, на котором стоят чаши с фруктами и сосуды с напитками, украшают золотые завитки орнамента. Живопись тонкая, тщательно выписаны мелкие детали — рисунок костюмов, узор на

чашах и бутылках. Персонажи изображены в разнообразных, богато украшенных сефевидских костюмах. На мужчинах — верхние кафтаны из золотой парчи, отороченные мехом, пояса, чалмы со столбиком; на женщинах — длинные одежды, пояса со свободно свисающими концами, на головах круглые шапочки. Пире сопровождалось пением, танцами и, конечно, игрой на музыкальных инструментах. По традиции их было четыре: флейта (*най*), арфа (*чанг*), лютя, *канун* или *тамбур*. Игра и пение производили на слушателей столь сильное впечатление, что, по образному выражению современников, они “улетали душой”.

Ил. 96

МАДЖЛИС ШАХА
ТАХМАСПА
ВЕЛИКОГО
И ХУМАЮН-ШАХА
ХИНДИ

Иран. Вторая четверть XVIII в.

Бум., дерево, роспись
темперными красками, лак.
45,5x89,5 см.
Инв. № 2088 II

Pl. 96

MAJLITH OF
SHAH TAHMASP THE
GREAT AND
HUMAYUN SHAH
HINDI

Iran.
Second quarter of the 18th century.

Opaque watercolor
under lacquer on paper, wood.
45,5x89,5 cm.
Inv. no. 2088 II

The composition is a copy of painting from the palace of Chikhil Sutun in Isfahan. It dates from the reign of Nadir Shah Afshar (1736–1747). It is known, that at that time the painting of Chikhil Sutun palace became a source of numerous imitations including lacquer paintings. The picture shows an interior scene with multiple characters, the court reception (*majlith*) of Shah Tahmasp the Great (1524–1576) and Humayun Shah Hindi (1530–1556). The writings in Iranian made in light paint, giving the names of shahs, are inscribed in the upper part of the composition and duplicate next

to those portrayed. August personages sit on a carpet in the centre, with Tahmasp to the right and Humayun Shah to the left. The courtiers standing in several rows are depicted on the both sides while dancers and musicians occupy the foreground. The walls of the palace chamber serving as a background are cut with three windows, through which trees and sky with clouds are discernable. The composition is governed by exact symmetry and has a decorative spirit. The floor, where the bowls with fruits and vessels with drinks seat, is decorated with golden curls of the ornament. The painting is wiredrawn, with small details, such as the

pattern on the attire, the design of bowls and bottles, drawn elaborately. The characters are portrayed in diverse richly decorated Safavid dresses. The men wear upper *caftans* of cloth of gold with fur weltings, girdles, and turbans; the women are dressed in long apparel with belts, their ends hanging freely, and round caps. The feasts were accompanied by singing, dances and, certainly, with musical entertainment. The tradition dictated the employment of four instruments, namely flute (*nai*), harp (*chang*), *ud*, and *ghanun* or *tambour*. The playing and dancing produced such a strong impression on the audience, that, according to a pictorial phrase of a contemporary, their “souls were set adrift”.



В 18–19 вв. одним из крупных центров по производству изделий из металла был Исфахан — столица Ирана. Среди продукции столичных мастерских выделяются дорогие вещи, предназначавшиеся для украшения дворцовых покоев. К числу таких изделий относится полусферическая чаша, украшенная гравировкой и чернью. В ее декоре использованы традиционные мотивы — фигурные изображения и растительный орнамент. Сюжетные композиции помещены в декоративные сложной формы картуши. В одном из картушей представлена

Ил. 97

ЧАША

Иран. XVIII в.

Латунь, чернь, гравировка.
В. 9 см, дм. 18,3 см.
Инв. № 1750 II

Pl. 97

BOWL

Iran. 18th century.

Brass, niello, engraving.
H. 9 cm, dia. 18.3 cm.
Inv. no. 1750 II

Isfahan, the capital of Iran, was one of the principal centres of manufacture of metalware in the 18th and the 19th centuries. Amongst the produce of capital workshops luxury articles meant to adorn the palace chambers stand out. Hemispheric bowl with engraving and niello, shown here, is a good specimen of such articles. Traditional motifs of figurate images and floral design are employed in its decoration. Compositions with a subject matter are accommodated in decorative cartouches of complex form. One of the cartouches depicts the scene of feast. The ruler in state dress holding a teabowl in his hand sits on ornamental

сцена пира. В центре на узорном ковре восседает правитель в парадной одежде с пиалой в руке. Рядом с его величественной фигурой стоят прислужники с подносами и узкогорлыми бутылками в руках, ниже расположился старец. Изображения сосудов, фруктов и цветочные мотивы дополняют композицию. Четко читаемый узор, выделяющийся на гладкой поверхности чаши, — характерная деталь, появляющаяся на иранских изделиях с 16 в. Многочисленные изображения шахских пиров на произведениях прикладного искусства дают нам возможность вспомнить о том, что прием гостей представлял собой сложный

carpet in the centre. Next to his dignified figure are the servants with trays and narrow-necked bottles; an old man stationed himself below. The images of vessels, fruits, and floral motifs complement the composition. Well-distinguished decoration standing out on a smooth surface of the bowl is a distinctive detail, which appeared in Iranian handicraft since the 16th century. Numerous depictions of shah feasts in the works of applied art afford an opportunity to recollect that the reception of guests was a complex procedure governed by strict etiquette. Even in-

ритуал, где все было подчинено строгому этикету. Даже приглашения в компанию должны были удовлетворять требованиям высокого стиля и порой звучали изящно и остроумно: “Мы собрались, о господин, в компании, где есть всё, кроме тебя... Здесь раскрылись глаза нарциссов, зардели щеки фиалок, благоухают курильницы цитрусов, открыты коробочки померанцев, заговорили языки лютней и поднялись проповедники струн, повеяли ветерки кубков, открыт базар вежества, встал глашатай веселья, взошли звезды сотрапезников, распахнулось небо амбры. Клянись моей жизнью, когда ты придешь, мы очутимся в райском саду вечности, и ты будешь центральной жемужиной в ожерелье”.

vitations were required to be written in elevated style. In certain instances they sounded daintily and witty: “Sir, we have gathered in a company lacking none but you... Here the eyes of daffodils have opened, the cheeks of violets have coloured, the incense burners of citri exhale fragrance, the chests of sour oranges lie open, the tongues of lutes started to emit sound and the preachers of strings have risen, the winds of beakers began to blow, the bazaar of wisdom is set up, the herald of mirth have stood out, the stars of the table are in the ascendant, and the skies of ambra have swung open. Upon my life, your coming will deliver us to the Eden of immortality, and you'll be the central pearl of a necklace”.



Музыкальные инструменты Востока разнообразны и имеют множество вариаций, зависящих от фантазии мастера. Струнный смычковый инструмент, называемый *саринда*, по преданию, был создан для сопровождения религиозных гимнов пятым гуру сикхов Арджуном (1563–1606) на основе индийского инструмента *саранги*. В отличие от саранги, ассоциируемой с выступлениями танцовщиц, саринда имеет строгий вид, большую глубину звука за счет увеличенного корпуса и меньшее количество резонирующих струн. Этот инструмент, известный у белуджей, пуштунов и панджабцев, сегодня редко встречается в традиционных народных ансамблях.

Ил. 98
МУЗЫКАЛЬНЫЙ
ИНСТРУМЕНТ
САРИНДА

Афганистан. XIX в.

Дерево, тыква, кожа,
кость, инкрустация,
металлические струны,
конский волос.
96,6x25 см.
Инв. № 7878 II

Pl. 98
MUSICAL
INSTRUMENT
SARINDA

Afghanistan. 19th century.

Wood, gourd, leather, bone, inlay,
metal strings, horsehair.
96,6x25 cm.
Inv. no. 7878 II

Musical instruments of the Orient are diverse and have plenty of modifications depending on master's imagination. According to the legend, the stringed bow-instrument called *sarinda* was invented by Arjan (1563–1606), the Fifth Guru of the Sikhs, on the basis of Indian instrument *sarangi* to accompany religious hymns. Unlike *sarangi* associated with the performances of nautch girls, *sarinda* has a modest form, a deeper sound on account of enlarged body, and fewer resonating strings. This instrument, known among the Baluch, Pushtu and Punjab peoples, is rather uncommon for traditional folk bands nowadays.

Внешний вид данной саринды изменен мастером почти до неузнаваемости. Неизменной осталась лишь принципиальная конструкция. Корпус разделен на два резонатора. Нижний, сделанный из большой круглой тыквы, затянута кожей из ягненка, верхний, деревянный, — открыт. На четырех струнах, проходящих поверх костяной подставки к колкам на головке грифа, играется мелодия. Другие четыре струны находятся ниже мелодических и закреплены сбоку от грифа на деревянной пластине с резными птичь-

ими головами. Эти резонирующие струны создавали вибрирующий звуковой фон, характерный для афганской музыки. На инструменте играли сидя, скрестив ноги, поставив его вертикально деревянным штырем на пол. Натяжение конского волоса, свободно провисающего на сильно изогнутой деревянной трости смычка, регулировалось пальцами музыканта. Эта саринда с грифом в виде журавлиной головы, необычным абрисом и богатой инкрустацией верблюжьей костью и медью, должно быть, принадлежала профессиональному музыканту и сопровождала не одно изысканное собрание.

The master modified the form of this *sarinda* almost beyond recognition. Only its principal design was left unchanged. The body is divided into two sounding-boards. The lower, made of large round gourd, is caught in the belly from lambskin, while the upper, which is wooden, is open. Melody is played on four strings extended over the bone bridge to the pegs on the head of the fingerboard. Other four strings are placed below the melodic ones. They are fixed on a wooden plate with carved birds' heads, on the side of the fingerboard. These drone strings produced vibrating background

sound typical for Afghan music. A musician played the instrument sitting with his legs crossed and holding it in upright position with wooden spike pinned against the floor. The fingers of a musician controlled the tension of horsehair hanging loosely on arched wooden stick of a bow. Apparently, this *sarinda* with a fingerboard in the shape of crane's head, unusual delineation, and rich inlay with camel bone and copper belonged to a professional musician and was used to entertain not a few distinguished assemblies.



Ил. 99

НЕИЗВЕСТНЫЙ
ХУДОЖНИК
ПОРТРЕТ ДВУХ
НЕИЗВЕСТНЫХ
(СЦЕНА БЕСЕДЫ)

Иран. XIX в.

Холст, темпера, масло, лак.
82x117 см.
Инв. № 525 II

Станковая живопись Ирана 18–19 вв. — явление уникальное для стран Ближнего и Среднего Востока. Еще в 16–17 вв., благодаря развитию дипломатических и торговых связей с Западом, в иранском изобразительном искусстве становится заметным европейское влияние. Мастера, копируя или подражая иноземным художникам, начинают использовать характерные приемы европейской живописи — светотеневую моделировку формы, линейную перспективу. Постепенно они обрщаются и к новой для

них технике — масляной живописи, получившей широкое распространение в 30–40-е гг. 18 в. Дворцы шаха и знати украшаются огромными полотнами, на которых представлены дворцовые приемы и батальные сцены. В каджарский период, при дворе Фатх Али шаха (1797–1834), складывается свой живописный стиль. Предпочтение отдается официальным парадным портретам, где главным является внешнее великолепие. Стройные фигуры в пышных одеждах, идеализированные лица шахов и их придворных создают ощущение торжественности. Однако к концу 30-х гг. 19 столетия в изобрази-

тельном искусстве происходят существенные изменения. Художники, многие из которых обучаются мастерству в Европе, все больше стремятся к передаче психологических характеристик. К новому направлению относится сравнительно небольшая работа из музейной коллекции со сценой беседы, написанная в мягких коричневых тонах. Использование нейтрального фона позволяет художнику подчеркнуть яркую индивидуальность образов. Внимание акцентируется на лицах и жестах рук, при этом мастер очень тонко вводит в композицию декоративные элементы (отделка костюмов и головных уборов, орнамент ковра, узор чаш), стараясь не перегружать ими живописное пространство.

Pl. 99

UNKNOWN ARTIST.
THE PORTRAIT OF
TWO UNKNOWNNS
(THE SCENE OF
DIALOGUE).

Iran. 19th century.

Canvas, oil,
opaque watercolour under lacquer.
82x117 cm.
Inv. no. 525 II

Iranian easel painting from the 18th–19th centuries is a unique phenomenon for the Near- and Middle-East countries. European influence could be sensed in the fine arts of Iran as early as the 16th–17th centuries, due to the development of diplomatic and commercial relations with the West. The artists, copying or imitating foreign painters, started to employ characteristic techniques of European pictorial art, such as light and shadow modulation of forms and linear perspective. Gradually they turned to the technique of oil painting, previously unknown but gaining prominence in the 30s and 40s of the 18th century. The palac-

es of shah and nobility were beautified with huge paintings of court receptions and battle-pieces then. In the Qajar period a new artistic style of its own emerges at the court of Fath 'Ali Shah (1797–1834). Most favoured were the state full-dress portraits, where the stress was laid on the splendour of the exterior. Slender bodies in gorgeous dresses, idealized faces of the shahs and their courtiers create the effect of solemnity. However, the late 30s of the 19th century were marked by significant changes in the pictorial art. The artists, not

a few of who received training in Europe, sought to reproduce the characteristics of mood and mentality more and more. Relatively small painting from the Museum's collection, depicting a scene of dialogue and painted in warm brownish keys, belongs to this latter school. The employment of neutral background helps the artist to stress the personality of the portrayed. Attention is drawn to the faces and gestures, meanwhile the master displays great care in introducing the decorative elements (the trimming of dress and headgear, the ornament on the carpet, the design on the bowls) into the composition, so not to overburden the space of the painting with them.



В могольскую эпоху в Северной Индии распространяется декоративный стиль, связанный с художественными традициями Ирана и Средней Азии. Значительная роль в этом процессе принадлежит искусству миниатюрной живописи, которая оказывает влияние на декор тканей, мебели, настенные росписи. Особенно заметно это становится при оформлении бытовых предметов из дерева и папье-маше, где живопись под лаком занимает ведущее место. Типичная для индийской традиции резьба по дереву с сочным растительным орнаментом или сюжетными сценами уступает место гладкой поверхности с инкрустацией, предпочтение

отдается орнаменту, иногда дополненному изображениями людей и животных.

Ларец из орехового дерева, созданный в одном из ремесленных центров могольской эпохи (Агра, Фатехпур-Сикри или Лахор), инкрустирован медной проволокой, слоновой костью, деревом других оттенков. Центр композиций, помещенных на стенках ларца, занимает традиционное изображение сказочного райского дерева, на кото-

ром сидят вешние птицы, а к нему подбираются охотники или звери. Симметрия всех композиций напоминает геральдические узоры ковров или тканей. Теплый тон дерева, сочетание разных материалов в инкрустации и гладко зачищенная и полированная поверхность составляют очарование этой рукотворной вещи. Обилие отделений в ларце говорит о разнообразии интересов их владельцев. Это настольный ларчик, в котором хранили украшения, благовония или мелкие предметы туалета, а порой — печати, письменные принадлежности или яды.

Ил. 100

ЛАРЕЦ

Индия. XVII в.

*Дерево, кость, металл,
инкрустация.
27x19,6x16,2 см.
Инв. № 1320 II*

Pl. 100

CABINET

India. 17th century.

*Wood, bone, metal, inlay.
27x19,6x16,2 cm.
Inv. no. 1320 II*

Northern India of the Mughal times developed an ornamental style based on artistic traditions of Iran and Central Asia. The art of miniature painting played an important role in this process, influencing the decoration of textiles, furniture, and murals. It is well-marked in the decoration of household utensils from wood and papier-mache, where lacquer painting comes to the front. Wood carving with lush floral design or compositions with a subject matter typical for Indian tradition gave way to flat inlaid surfaces and or-

namental design, sometimes complemented by images of men and animals, became preferred.

Nutwood cabinet, manufactured in one of the trade centres of the Mughal times (Agra, Fatehpur-Sikri or Lahore), is inlaid with copper wire, ivory, and wood of differing tinge. The central part of the compositions depicted on the walls of the cabinet is occupied by traditional image of fabulous Tree of Paradise with prophetic birds and stalking hunters and beasts. The symmetry of all compositions resembles of heraldic patterns on the carpets or

textiles. Warm tinge of wood, its surface, made smooth and then polished, together with the combination of various materials in the inlay contribute to the magic of this handmade piece of work. The plenty of sections in the cabinet testifies the diversity of owners' concerns. This is a table-top cabinet, where ornaments, fragrances or toiletware, and sometimes seals, writing utensils or poisons were kept.



Зеркала в Иране служили не только предметом женского туалета, но и играли роль оберега, талисмана. С ними были связаны многие народные поверья, поговорки и приметы, например: "Не смотришь ночью в зеркало", "Не делай свой день подобным ночи", "Говорят, что Иосиф смотрелся ночью в зеркало и по этой причине семь лет провел в темнице". Зеркала вставлялись в футляры, имевшие традиционно прямоугольную форму, подобно хранящемуся в коллекции музея. Зеркало монтировалось в нижнюю часть футляра, а сверху закрывалось плоской крышкой. Крышка крепилась к основе двумя металлическими петлями и закрывалась крючком или просто вкладывалась в фут-

Ил. 101

ФУТЛЯР ДЛЯ ЗЕРКАЛА

Иран. Начало XIX в.

Пастель-маше, роспись
темперными красками, лак.
18,3x11,8 см.
Инв. № 655 II

ляр. Украшали такие изделия разнообразными цветочными или сюжетными композициями. На одной из сторон изображена сидящая на ковре и опирающаяся на подушку-валик (*мутака*) молодая женщина с *кеманчой* в руках. Этот традиционный музыкальный струнный инструмент был одним из любимых в иранском обществе, а его изображения с характерной нижней частью часто встречаются на миниатюрах. Тонкая фигурка музыкантши изображена на фоне окна, выходящего в сад с высокими деревьями и постройками. На ней маленькая шапочка с эгретом, тонкий длинный шарф

из полосатой ткани, ниспадающий на плечи и спину, приталенная кофта и широкая юбка. Воспевая идеал женской красоты, художники создавали образы томных луноликих красавиц в живописных нарядах. На узорном ковре расставлены стеклянные бутылки, чаши, поднос с разнообразными блюдами и фруктами. Живопись выполнена в раннекаджарский период (1785–1834) и отличается тонкой нюансировкой цвета и прописью мельчайших деталей.

Pl. 101

MIRROR CASE

Iran. Early 19th century.

Pasteboard,
opaque watercolor under lacquer.
18,3x11,8 cm.
Inv. no. 655 II

Mirrors in Iran were not only toiletries, but served as protection or amulet. Numerous folk beliefs, proverbs, and omens were associated with them, such as "Never look in the mirror at night", "Don't turn your day into night", "Joseph is said to look into the mirror at night and thus spent seven years in prison". The mirrors were sheathed into cases of traditional square form, similar to the one from the Museum's collection. The mirror was embedded in the bottom of the case and closed with flat cover from above. The cover was fixed

to the bottom with two metal hinges and shut with hasp or simply sunk into the case. Such articles were adorned with various floral designs or decorations with the subject matters. A maiden with *kamanche* in her hands, sitting on the carpet and reclining against the cushion (*mutaka*) is depicted on one side. *Kamanche*, a traditional string instrument, was very popular in Iran, so its images with characteristic lower part were often depicted on miniature pictures. Slender mu-

sician is depicted against the window, facing the garden with lofty trees and buildings. She wears small cap with aigrette, thin long scarf of striped fabric, falling on the shoulders and back, fitted jacket, and loose skirt. Praising the ideal of female beauty, the painters created the images of languishing moon-faced belles in picturesque attire. The figured carpet is served with glass bottles, bowls, and a tray with various viands and fruits. The painting was made in the early Qajar period (1785–1834) and is distinguished by exquisite subtle gradation of colour and definition of impalpable niceties.



Ил. 102
ИЗДЕЛИЯ
ИЗ СТЕКЛА

Иран. XVIII в.

Цветное стекло.
В. 20,7; 24; 17; 31 см.
Инв. № 1050 II, 1047 II, 1051 II,
1781–1784 II

В 18–19 вв. высокого расцвета достигает в Иране искусство изготовления предметов из цветного стекла — всевозможных ваз, кувшинчиков, сосудов для душистых масел, которые создаются в большом количестве. Среди разнообразных предметов музейного собрания одно изделие сделано в старых традициях: выдуто в форме. В странах Ближнего и Среднего Востока таким способом с древних времен получали рельефные узоры на стеклянной поверхности. Формы для выдувания сосудов делали из дерева или глины,

они состояли из двух или нескольких частей — так изделие легче было вынуть. Однако большинство тонких флаконов выдуто свободно из прозрачного стекла. В изделиях преобладают оттенки голубого, ультрамаринного, светло- и темно-зеленого цветов. Свободное дутье было важнейшим изобретением в стеклоделии, открытым сирийцами еще в конце I в. н.э. Более экономичная, чем выдувание в форме, эта техника позволяла создавать вещи более дешевые и доступные, но, вместе с тем, и более искусно выполненные. Особым изяществом отличаются ароматники и небольшие вазы с длинной тонкой шейкой, иногда причудливо изогнутой. В

этих изделиях воплотились все присущие стеклу качества — необычайная легкость и хрупкость. Едва уловимая неправильность формы, появляющаяся при выдувании сосудов, придает особую изысканность их силуэту. Мягкий четкий контур предметов подчеркивается как игрой света на поверхности, так и мелкими накладными деталями. Стеклянные кальяны, сосуды с розовой водой, вазы с цветами служили предметами любования, эстетического наслаждения, а художники часто вводили их изображения в миниатюрные композиции и живописные полотна как нарядные декоративные детали.

Pl. 102
GLASS-WARE

Iran. 18th century.

Stained glass.
H. 20,7; 24; 17; 31 cm.
Inv. nos. 1050 II, 1047 II, 1051 II,
1781–1784 II

The art of making ware of stained glass, such as various bowls, jars, and vessels for aromatic oils, reached its prime in Iran in the 18th and 19th centuries, when these articles were produced in great numbers. One article among the diverse items from the Museum's collection is made in accordance with old traditions: it is mould-blown. In Near- and Middle Eastern countries this technique was applied since early times to achieve raised design on the surface of glass. The moulds to blow the vessels were made of wood or clay, they were bi- or multipartite, for it made

easier to get the produce out. Still the majority of fine flacons were made by off-hand blowing from clear glass. The tonings of azure, ultramarine, light- and deep-green colours dominate the articles. Off-hand blowing was an innovation of prime importance for glass work, made by the Syrians already in the late 1st century. This technique, being more economic as compared to mould-blowing, allowed to produce cheaper and more accessible, yet more elaborate goods. The most exquisite are the fragrance goglets and small vases with long thin necks, sometimes curved fancily. This ware embodied all intrinsic fea-

tures of glass, such as extraordinary lightness and fragility. Slight irregularity of form appearing in the course of blowing imparts their profile with unique delicacy. Soft clear contour of ware is stressed by the play of light on a surface and small surface mounted components. Glass *kalian*s, rosewater vessels, flower bowls served as subjects of gloat and aesthetic delight, and the artists often added them to miniature compositions and paintings as elegant decorative components.



Ил. 103

КАЛАМКАР
“БАХРАМ ГУР
В ЗАМКЕ
У ИНДИЙСКОЙ
ПРИНЦЕССЫ”

Иран. Конец XIX — начало XX в.

Хлопок, набойка, роспись.
291x150 см.
Инв. № 1802 II

Каламкар — хлопчатобумажное панно с ручной набойкой и росписью *каламом*. Такие изделия широко использовались в Иране в качестве покрывал или занавес, заменяя дорогостоящие ткани и ковры. Каламкар часто делался из двух сшитых по центру полотен (по сколько ширина ткани небольшая, всего 75 см), и его композиция напоминает схему ковра — центральное поле с сюжетной сценой и кайма. Наблочный декор создается последовательным наложением красителей растительного происхождения отдельными штампами.

Представленное панно выполнено на сюжет поэмы Низами “Семь красавиц” (“Хафт пайкар”). Бахрам Гур, сын персидского правителя Йездигерда, став шахом, возводит семь разноцветных замков, в которых живут принцессы из разных стран света. “В те дворцы по дням недели шах Бахрам входил и с одною из красавиц время проводил. Он в субботу, в день Кейвана (планеты Сатурн; каждый из дворцов был посвящен одной из семи планет, цвет которой определял и цвет замка. — Н.С.), в черный шел дворец, как ему по гороскопу предсказал мудрец”. Шах навещает индийскую принцессу — эпизод, который и изобра-

жен на каламкаре. Молодая пара, сидящая на узорном ковре, представлена в открытом павильоне на фоне сада с цветущими розами. Их разделяет низкий столик, покрытый клетчатой скатертью, напоминающей пустую доску для игры. Эта деталь воспринимается как метафора к строкам Низами: “Продолжение рассказа начал я искать, пешку мысли так и этак начал подвигать. Но, чтоб стать ферзем, у пешки не нашлось дорог...”. Сюжетная композиция окружена каймой из нескольких полос с растительным орнаментом. Роспись выполнена преимущественно в красных и синих тонах. Мастер активно вводит в изобразительное пространство синий цвет, который ассоциируется с темным цветом ночи.

Pl. 103

“BAKHRAM GUR
IN THE CASTLE OF
INDIAN PRINCESS”

Qalamkar. Iran.
Late 19th — early 20th century.

Cotton, block-printing, painting.
291x150 cm.
Inv. no. 1802 II

Qalamkar is a cotton wall-hanging with handmade block-printing and painting with *qalam*. Such articles were extensively employed in Iran as coverlets or curtains, replacing costly textiles and carpets. *Qalamkar* was often made of two clothes sewn in the centre (for textile was of moderate width, only 75 cm), its composition resembling the pattern of carpet, that is the central field, filled with a composition with subject matter, and border. Block printed decoration was created by sequential superimposition of phytogenic dyes in separate imprints.

This wall-hanging is based on the story of Nizami's poem “Seven Beauties” (“Haft Paikar”). When Bakhram Gur, son of the Persian ruler Yazdigerd, became the shah, he built seven palaces of different colour for princesses from different countries. Each palace was dedicated to one of the seven planets, whose colour determined also that of the palace. “On certain day of the week Shakh Bakhram would go to a certain palace and spend time with one of the beauties. On Saturday, the day of Keywan (the planet Saturn), he would go to the black palace, as the sage instructed him looking on his horoscope”. The scene depicted on the *qalamkar* represents the *shakh* visiting Indian princess. Young couple is shown

sitting on a decorated carpet in open pavilion, against the background of garden of blooming roses. A low table, covered with squared tablecloth, resembling bare chessboard, separates them. This detail reminds of Nizami verse: “The continuation of the story I started to look for, the pawn of thought started to move this way and that. But to become a Queen, the pawn could not find the way...”. Edging of several bands with floral design surrounds the composition. The painting is made predominantly in red and blue keys. The craftsman employs blue colour associated with darkness of night extensively.



Персидские предания и арабские источники считают родиной шахмат Индию. Аль-Джахиз из Басры (9 в.) писал: "Индийцам принадлежат шахматы, а это — самая благородная и остроумная игра". Одно из самых ранних описаний состязания правителей Ирана и Индии дано в пехлевийской повести 6 в. "Матикан-и-чатранг". В ней рассказывается, что индийский раджа Девсарм, желая испытать мудрость иранцев, послал царю Хосрову I Ануширвану (509—579) "игру чатранг, шестнадцать штук из изумруда и шестнадцать штук из красного яхонта". С караваном подарков была отправлена и грамота, в которой говорилось, что если царь не раскроет сути этого чатранга, то должен прислать налог и подать. Мудрец и

царедворец Хосрова Вазургмихр побеждает индийцев, раскрыв тайны шахматной партии, и посылает в ответ изобретенную им игру в нарды. Этот сюжет и история создания шахмат описаны в "Шах-наме" Абу-л-Касима Фирдоуси (934 — около 1025).

Персидское название *чатранг* (позднее *шатранг*) восходит к индийскому *чатуранга*, что значит "четыре рода [войск]" (колесницы, слоны, конница и пехота). Русское название "шахматы" буквально воспроизводит персидский термин об окончании игры: *шах мат* — "шах умер".

По преданию, правитель Самарканда Тимур (1370—1405) играл на столеточной доске. В правилах игры значилось, что слон и верблюд передвигались на три клетки, конь — так же, но "при его движении одна клетка была не по пути". Ферзь не мог покидать шаха более чем на одну клетку. Самой сильной фигурой была птица Рух, заменившая у иранцев индийские боевые колесницы и стоявшая на месте современной ладьи. Фигуры одного из хранящихся в музее комплектов шахмат выполнены в стиле индийской мелкой пластики и представляют сражение между обезьяньим войском Рамы и ракшасами царя Ланки Раваны.

Ил.104
ШАХМАТЫ

Индия. 1950-е гг.

Слоновая кость, дерево.
Доска 56,5x56,5x1,8 см.
В. фигур 4—8 см.
Инв. № 3500 II, 7378 II

Pl.104
CHESS

India. 1950s.

Ivory, wood.
Board 56,5x56,5x1,8 cm.
H. of chessmen 4—8 cm.
Inv. nos. 3500 II, 7378 II

Persian legends and Arabic sources regard India as a birthplace of chess. Al-Jahiz from Basrah (9th century) noted that "the Indians possess the chess, the most noble and witty game". One of the earliest descriptions of contest between the rulers of Iran and India is given in "Matiqan-i-chatrang", Pahlavi novella from the 6th century. It tells that Devsarm, the rajah of India, wishing to test the wisdom of the Iranians, sent to the king Khosrow I Anushirwan (509—579) "a game of *chatrang*, sixteen pieces made of emerald and sixteen of red sapphire". Also a document saying that, unless the king managed the *chatrang*,

he would have to pay tribute was sent with a caravan of presents. Wazurgmihr, a wiseman and courtier of Khosrow, unravelled the secret of the game of chess and won over the Indians. In reply he sent a game of *nardy*, devised by him. This story and the history of chess are related in "Shahnamah" by Abu'l Qasim Ferdowsi (934 — about 1025).

Persian word *chatrang* (later *shatrang*) has its origin in Indian *chaturanga*, which means "the four components [of an army]" (chariots, elephants, cavalry, and infantry). Russian designation "*shahmaty*" reproduces literally the Persian expression *shah mat*, "the *shah* is dead", meaning that the

game is over. The story goes that Timur, the ruler of Samarqand (1370—1405), played on a board of hundred squares. The rules of the game stipulated, that the elephant and the camel (bishops) went three squares, and so did the horse (knight), but "in doing so one square was not on the way". Wazir (queen) could not come off the shah (king) for more than one square. The strongest among the noblemen was the bird Rukh (rook), with whom the Iranians replaced Indian war chariots. The pieces from one of the Museum's sets are made in the style of small forms of Indian plastic arts and represent the battle between the monkey troops of Rama and hordes of Ravana, the king of *rakshas* from Sri Lanka.



В Иране изображения дервишей с присущими им атрибутами получают широкое распространение в 19 в. Дервиш — общий термин для обозначения члена мистического братства, синоним слова “суфий”. Нищенствующий бродячий аскет-мистик не имел личного имущества, этим подчеркивался тот особый смысл, который придавался в суфизме учению о добровольной бедности и довольстве малым. Роль суфийских орденов в жизни общества была многогранна: они выполняли как религиозные, так и экономические и социальные функции, влияли на ремесленные и торговые корпорации, поддерживали связи с различными слоями общества. Для отдельного человека религи-

озная практика братств была средством психического и душевного отдохновения. В каджарский период (1785—1925) поддержкой и покровительством правящей династии стал пользоваться влиятельный орден Ни’маталлахийя, появившийся еще в 11 в. Своему возрождению в 1776 г. в Иране орден был обязан новому главе, который носил особое имя по братству Ма’сум Али-шах (Нур Али-шах). Орден с центрами в Кермане и Ширазе имел тысячи приверженцев среди городского населения: ремесленников, чиновников и высокопоставленных лиц. В 1797 г. Ма’сум Али-шах был злодейски убит. Впоследствии именно в облике

юного Нур Али-шаха часто изображались дервиши. Подобные образы встречаются как в живописи, так и в лаковых росписях, как, например, на крышкепрямоугольной коробочки из собрания музея. Здесь юный дервиш сидит в тени высокого дерева. На нем традиционная одежда братства: верхняя накидка-плащ с длинными рукавами и высокая войлочная шапка, сшитая из 12 клиньев, длинные волосы падают на плечи. Рядом с фигурой помещен кальян (*nargile*), трубку от которого он держит в руке, вдыхая ароматические вещества.

Ил. 105

КОРОБОЧКА

Иран. Вторая половина XIX в.

*Папье-маше,
роспись темперными
красками, лак.
2х7х3 см.
Инв. № 1266 II*

Pl. 105

ВОХ

Iran.
Second half of the 19th century.

*Pasteboard,
opaque watercolor under lacquer.
2x7x3 cm.
Inv. no. 1266 II*

The pictures of dervishes with their requisites became widespread in Iran in the 19th century. Dervish is a common designation of a member of mystic fraternity, a synonym of the word “Sufi”. Wandering ascetic-mystic living by alms had no property of his own, thus signifying the specific importance attached by Sufism to the doctrine of voluntary poverty and satisfaction with small mercies. The role of Sufi fraternities in social life was complex, for they performed both religious, and economic and social functions, influenced the trading corporations, maintained contacts with various social

groups and strata. For a man the religious practice of Sufi served as an instrument of mental and spiritual recumbence. During the Qajar period (1785—1925) the ruling dynasty supported and patronized the influential order of Ni’matallahi, which emerged in the 11th century. This order owed its revival in Iran in 1776 to its new leader, who was known inside the fraternity as Ma’sum ‘Ali Shah (Nur ‘Ali Shah). The order, with its centres in Kirman and Shiraz, had thousands of followers among urban arti-

sans, clerks and nobility. In 1797 Ma’sum ‘Ali Shah was murdered. Later on the dervishes were depicted just as young Nur ‘Ali Shah. Such images are found both in painting and in lacquer paintings, such as in the case of the cover of square box from the Museum’s collection. A young dervish reclines in the shadow of lofty tree here. He wears traditional dress of the fraternity, an upper cloak with long sleeves and high felt cap, sewn together from 12 gores, his long hair fall down on his shoulders. Water pipe (*nargilah*) is placed nearby, and he holds the flexible tube in his hand, inhaling the aromatic substances.



Ил. 106

ТАДЖ

головной убор дервиша.

КАШКУЛЬ

чаша для подаваний.

Иран, Керман. Начало XX в.
Мастерская Хаджи Аббаса.
Конец XVIII — начало XIX в.

*Шерсть,
ручная вышивка шелком.
В. 16 см, дм. 17 см.
Сталь, гравировка,
золотая насечка.
22x13,3 см.
Инв. № 808 II, 971 II*

В суфийских братствах большое значение придавалось одежде и аксессуарам, в том числе головным уборам, поскольку они являлись отличительными признаками многочисленных орденов. Войлочные колпаки носили дервиши многих братств. В Иране традиционными центрами производства таких изделий, помимо Кермана, были города Кум, Мешхед, Махана. Высокий, округлой формы *тадж* сваян из неокрашенного войлока местного производства. Изделие целиком покрыто вышивкой черным шелком атласным стежком.

В центре помещена семилепестковая цветочная розетка, окруженная эпиграфическим орнаментом. Надписи на арабском языке коранического содержания заключены в фигурные картуши. Внизу проходит поясok из мелкого геометрического узора.

Неотъемлемым атрибутом дервишей являлся *кашкуль*, который служил не только для сбора подаваний, но и являлся сосудом для воды. Характерная форма изделия напоминает половинку ореха, растущего на пальмах особого вида. После созревания плоды выдалбливали и использовали как сосуды. В дальнейшем они послужили прототипом для изде-

лий из металла. Обычно такие предметы подвешивались на цепочку или шнурок и носились на груди. Предмет украшен сюжетной сценой с изображением дервишей, фестончатым медальоном и пояском со стихотворной надписью на фарси: "Если источник Хизра /живой воды/ скрылся от людских взоров, во тьме моего кашкуля, вода источника стала явной. По велению и с благословения шаха времени всякий старик, выпивший /из кашкуля/ воды, помолодеет". В верхней части сосуда помещено клеймо с именем мастера Хаджи Аббаса — владельца мастерской.

Pl. 106

ТАЖ

a headgear of dervish.

KASHKUL

an alms bowl.

Iran, Kirman. Early 20th century.
Workshop of Hajji Abbas.
Late 18th — early 19th century.

*Wool, silk hand-embroidery.
H. 16 cm, dia. 17 cm.
Steel, chase, gold hatching.
22x13,3 cm.
Inv. nos. 808 II, 971 II*

Sufi fraternities paid much attention to their dress and accessories, including headgear, as these served to distinguish between numerous orders. Dervishes from many fraternities wore felt caps. In Iran such articles were traditionally produced in cities of Kum, Mashhad, Mokhanna, not to mention Kirman. High, roundish *taj* is felted from locally made undyed felt. The handiwork is covered by embroidery, done with black silk thread, applying satin stitch. A tuft with seven petals, surrounded by epigraphic design, is placed in the centre. In-

scriptions in Arabic, quoting the Qur'an, are incised in figurate cartouches. A band of small geometric design runs underneath.

Kashkul, which served not only as receptacle of alms food, but also as water vessel, was an indispensable requisite of dervishes. Peculiar shape of the ware resembles a half of nut of certain palm. When ripe, these nuts were hollowed out and used as vessels. Subsequently they served as an

antetype for metalware. As usual, such goods were hanged on a chainlet or braid and worn on the chest. The article is adorned with a scene depicting dervishes, scalloped roundel, and band with a verse in Farsi, which reads: "If the spring of Khizr (aqua vitae, or the Water of Life) disappeared out of sight of men, the water of the spring became apparent in the darkness of my *kashkul*. Every old man, who drinks the water [from it], will grow younger by command and with blessing of the shah of time". There is an imprint bearing the name of Hajji Abbas, an owner of the workshop, on the upper part of the vessel.



Текст рукописи является переработкой сочинения "Краткое изложение астрономии", принадлежащего перу известного арабского ученого начала 13 в. Абу-л-Фадла Махмуда б. Мухаммада б. Умара ал-Чагмини ал-Харизми (умер после 618 г. хиджры /1221—1222). В трактат включены различные чертежи, геодезические и астрономические схемы, а также выписки из других сочинений, дополнения и разъяснения к тексту, цифровые расчеты. Арабиграфичная рукопись выполнена черными чернилами и кинovarью на плотной лощеной бумаге желтоватого оттенка поздним скорописным почерком, переходным от *насха* к *наста'лику*.

Книга заключена в сафьяновый переплет с традиционным тисненым орнаментом в виде трех медальонов с растительным заполнением. В странах мусульманского Востока различные отрасли науки находились в неравных условиях, что в какой-то степени объясняется существовавшей традицией. Большинство дисциплин развивалось при дворах властителей — покровителей ученых и ремесленников — и зависело главным образом от их личных склонностей. Астрономия, как и математика, имела широкое практическое значение, эта отрасль научного знания постоянно

развивалась и была востребована. С астрономией и счетом связаны произведения, посвященные лунному календарю, определению времени молитв, поста и направления к священному храму Кааба, куда молящемуся полагалось обращаться лицом. Астрономический раздел непременно входил в состав общефилософских трудов, а также в географические, космографические и энциклопедические сочинения. Следует отметить, что в среде профессиональных переписчиков книг и чиновников-писцов к искусности в письме предъявляли повышенные требования, а в научных трактатах уделялось больше внимания ясности изложения, чертежам и таблицам.

Ил. 107

"КОММЕНТАРИЙ
НА КОНСПЕКТ ПО
АСТРОНОМИЧЕСКОЙ
НАУКЕ"

Рукопись.

Средняя Азия (?).
Конец XVII — начало XVIII в.

Бум., чернила, кинovarь,
кожа, тиснение.
23,8x14,5 см.
Инв. № 503 II

Pl. 107

"A COMMENTARY ON
COMPENDIUM OF
ASTRONOMY"

Manuscript.

Central Asia (?).
Late 17th — early 18th centuries.

Paper, ink, vermilion,
leather, stamping.
23,8x14,5 cm.
Inv. no. 503 II

The text of the manuscript is a rendering of the treatise of Abu'l Fadl Mahmud b. Mohammad b. Omar al'Chagmini al'Harizmi, a famous Arabic scholar of the early 13th century (died after 618 year of Hegira, or 1221/22 A.D.), entitled "A Brief Exposition of Astronomy". The commentary contains miscellaneous drawings, geodesic and astronomical charts, together with extracts from other treatises, addenda and clarifications to the original text, and calculations. The manuscript in Arabic script was written with black ink and vermilion on thick supercalendered paper of yellowish toning in

late cursive handwriting, transitional from *naskh* to *nasta'liq*. The book is encased in morocco binding with traditional stamped design of three roundels with floral filling. In Islamic countries different branches of knowledge enjoyed unequal status, which, to a certain degree, was determined by tradition. The majority of disciplines were studied at the courts of rulers, patrons of scholars and craftsmen, and depended mainly on their individual inclination. Astronomy, as well as mathematics, was of great practical importance, so this branch of knowledge enjoyed constant development and demand. The treatises on the lunar calendar,

on the timing of prayer and lent, and on the determination of position of sacred temple of Ka'aba, which the prayer had to face, were all based on astronomy and calculations. Works of general philosophical, as well as geographical, cosmographic and encyclopaedically nature always contained a chapter on astronomy. It should be noted, that professional copyists and scribes placed high demand on expertise in writing, and in scientific treatises greater importance was attached to clarity of exposition, drawings, and tables.

Угломерный прибор, применявшийся для астрономических и геодезических наблюдений, состоит из пяти двусторонних гравированных дисков, коробки-магазина с гравированными таблицами и транспаранта-"паука" с остриями визиров, фиксирующими положение звезд. Измерения проводились в вертикальном положении, для чего астролябия подвешивалась за кольцо. В верхней части коробки сохранилась датирующая надпись на персидском языке: "Скопированы числа этой астролябии с астролябии хозрата мирзы Байсунгура, да осявят [Аллах] могилу его, в 996 году хиджры в городе Лахоре".

Ил. 108

АСТРОЛЯБИЯ ПЛАНИСФЕРА

Индия, г. Лахор. 1587–1588 гг.

Латунь, литье, гравировка.
Дм. 16 см.
Инв. № 815 II

Pl. 108

PLANISPHERIC ASTROLABE

India, Lahore. 1587–1588.

Brass, casting, engraving.
Dia. 16 cm.
Inv. no. 815 II

Государственный
музей искусства
народов Востока
№ 56284

Эта дата соответствует 1587–1588 гг., то есть относится ко времени правления могольского правителя Акбара (1542–1605), принадлежавшего к роду Тимуридов, как и его предки, астрономы самаркандской школы – эмир Улугбек (1393–1449) и его брат Байсунгур, сыновья Шахруха и внуки Тимура. Упомянутый в надписи Байсунгур мог быть или братом Улугбека, умершим в 837 г. хиджры (1432/1433), или же современником Бабура, сыном Султан Махмуд мирзы, Байсунгуром мирзой, вероломно убитым

The angular instrument, used for astronomic and geodesic measurements, consists of five two-sided engraved plates, a storage box with engraved scales, and *alidada*, or "spider"-transparency with spikes of trackers, for measuring the altitude of celestial objects. The measurements were carried out in perpendicular, wherefore the astrolabe was hanged by a ring. The upper part of the box preserved the dating inscription in Iranian, reading "Copied are the numbers of this astrolabe from the astrolabe of Khazrat Mirza Baisunkur, be his grave blessed /by Allah/, in the year of Hegira 996 in

the city of Lahore". This date corresponds to 1587–1588 A.D., i.e. dates from the reign of Mughal ruler Akbar (1542–1605), who belonged to the line of Timurids, and whose ancestors, namely emir Ulugh Beg (1393–1449) and his brother Baisunkur, sons of Shah Rukh and grandsons of Timur, were famous astronomers of the Samarqand school. Baisunkur mentioned in the inscription could be either the brother of Ulugh Beg, who died in the year of Hegira 837 (1432/1433 A.D.), or Baisunkur Mirza, son of Sultan Mahmud Mirza, a contemporary of Babur, traitorously killed by Khosrow Shah in the year of Hegira 905 (1499/1500).

Хосров шахом в 905 г. хиджры (1499/1500). Исследовавший астролябию С.В. Смирнов считает, что оригинал, с которого была изготовлена лахорская копия, мог относиться, скорее, ко времени младшего Байсунгура. Таблицы, гравированные на дне коробки, воспроизводят часть звездного каталога Улугбека, созданного в 1443 г. Вкладные диски позволяют проводить наблюдения в разных широтах, сверяя их затем с таблицей, где приведены названия городов с их долготами и широтами. Часть гравированных на дисках чертежей была позднее стерта и заменена новыми данными. Поскольку такими приборами пользовались не только астрономы, но и астрологи, копии их были достаточно широко распространены.

S.V. Smirnov, who examined the astrolabe, is of opinion, that the original, which was used to make the Lahorian copy, can be more safely dated by the times of younger Baisunkur. The scales engraved at the bottom of the box reproduce a part of star catalogue of Ulugh Beg compiled in 1443. Set-in plates allow performing measurements in different latitudes, checking them afterwards against the scale containing the names of the cities with their respective longitudes and latitudes. Some drawings engraved on the scales were later erased and replaced with new data. Since such instruments were used not only by astronomers, but also by astrologers, their copies were considerably widespread.



ВОСТОК. ИСКУССТВО БЫТИЯ И БЫТА

Сдано в набор 14.05.03. Подписано в печать 21.07.03.

Бумага мелованная. Формат 248х280 мм.

Печать офсетная. Тираж 2000 экз.

Изд. № 07-11

Издательство «СканРус»
Отпечатано SCANRUS OY, Finland



مسابو شاه
مندی

ISBN 5-93221-042-7
9 785932 210420 >