

W O R L D A R T М У З Е Й 2 0 0 3

W A M

№ 5



АЭРОФЛОТ

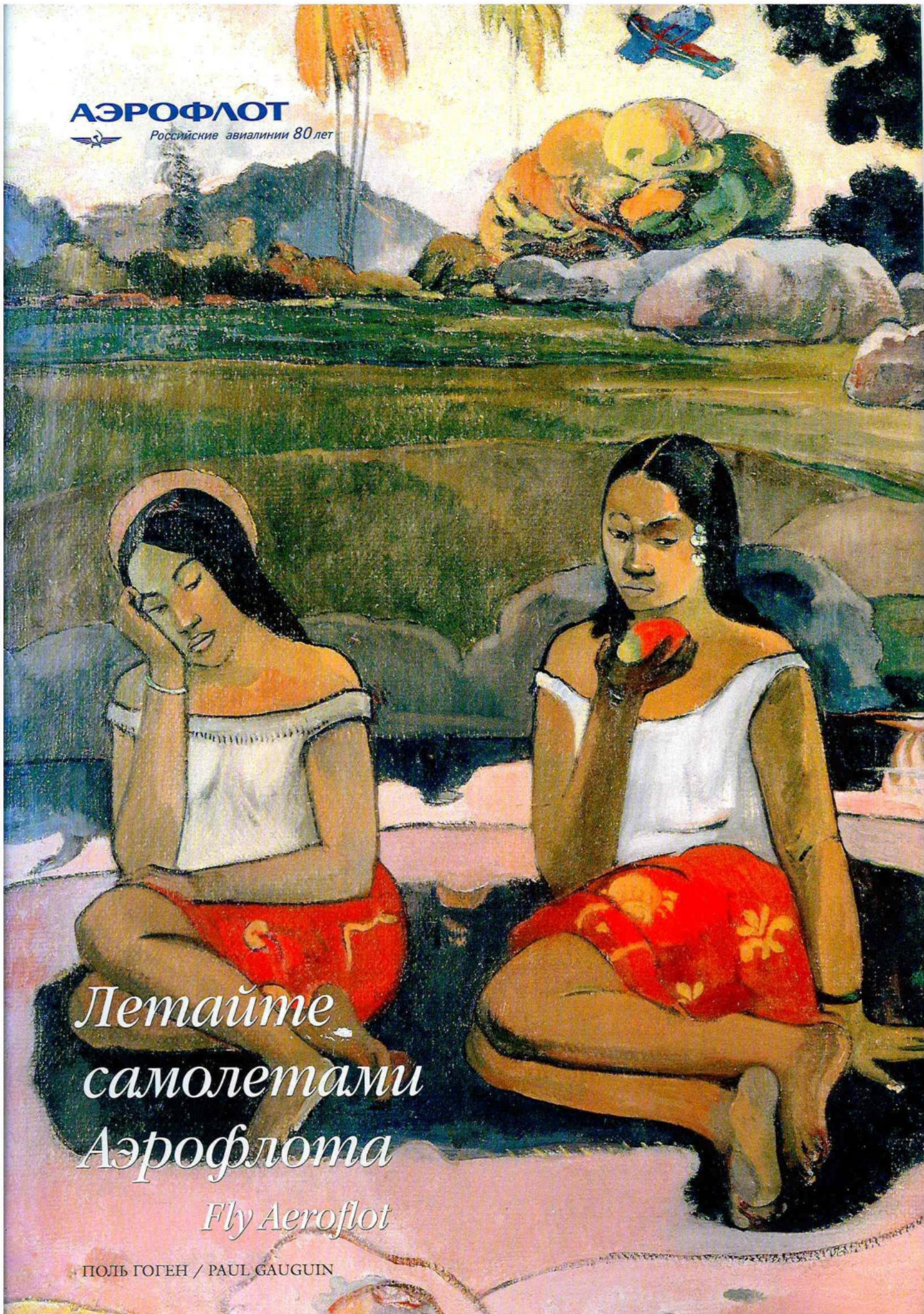


Российские авиалинии 80 лет

*Летайте
самолетами
Аэрофлота*

Fly Aeroflot

ПОЛЬ ГОГЕН / PAUL GAUGUIN



Номер подготовлен совместно
с Государственным музеем Востока
к 85-летию музея

Поход в музей – захватывающий культурный аттракцион, в котором почти всегда обманутые ожидания компенсируются новыми находками, а величие неожиданности заслоняет серость обыденного. Находясь в старых музеях, чувствуешь себя Ионой во чреве кита: ещё немного – и не только экспонаты, но сами стены начнут транслировать культурные откровения.

У любого музейного организма своя биология и морфология, свои обычаи и привычки, своя история создания и формирования, иногда даже – своя история болезни. Одним словом – жизнь, часто скрытая от посторонних глаз: большинство музеев редко показывает более пяти процентов своих собраний. Эта «подводная жизнь айсберга», безусловно, провоцирует интерес нашего журнала как аналогичного существа музейного рода.

Пятым номером WAM мы открываем новую традицию – традицию выпусков, посвящённых одной-единственной музейной коллекции. Первой такой коллекцией стало собрание Государственного музея Востока, которому в октябре 2003 года исполняется 85 лет. Для музея – это возраст зрелости, а для журнала – прекрасный повод и большая честь продемонстрировать городу и миру толику накопленных Музеем Востока сокровищ.

И это – дело тонкое. Ведь Восток для Европы настоящий «ящик Пандоры»: на протяжении многих веков мы столь же часто восторгались им, сколь и ужасались его «диким» привычкам. Эта обширная и загадочная область Земли всегда интересовала интеллектуалов, находивших в себе силы избавиться от шовинизма европейской культуры. Поэтому Восток долгое время был областью частных интересов – кладовой диковин для антикваров и коллекционеров. Сам Музей Востока вырос из академического паноптикума – частного собрания редкостей.

Впечатление от его коллекции, возможно, было бы неполным без статей востоковедов – сотрудников музея, которых редакция нашего журнала благодарит за сотрудничество.

Егор Ларичев



Содержание

Владимир Набатчиков

Россия: Восток и Запад

Государственному музею Востока – 85 лет

7

Наталья Сазонова

Маджлисы и пиры

Живопись династии Каджаров

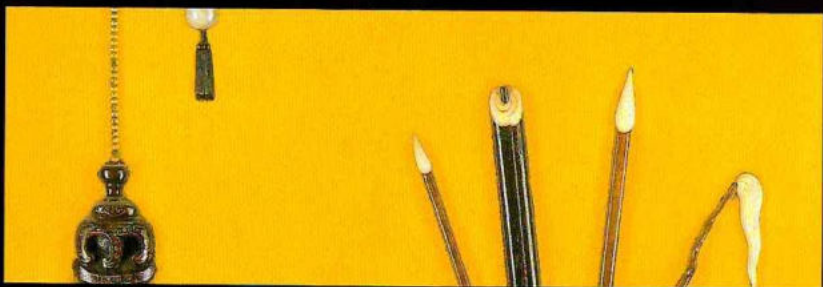


9

Лидия Шмотикова

«Сто драгоценностей»

Энциклопедия периода Цин



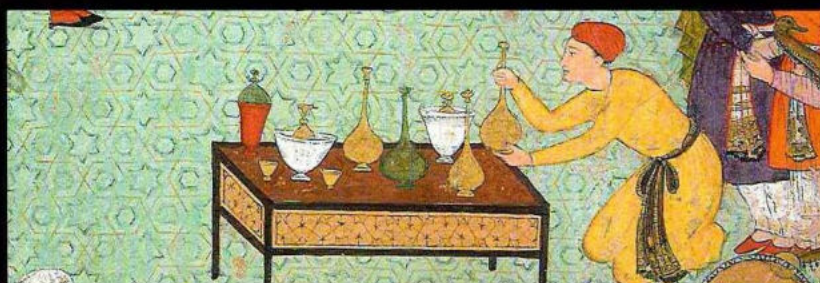
37

Ирина Шептунова

«Бабур-наме»

Раннемогольская миниатюра

57

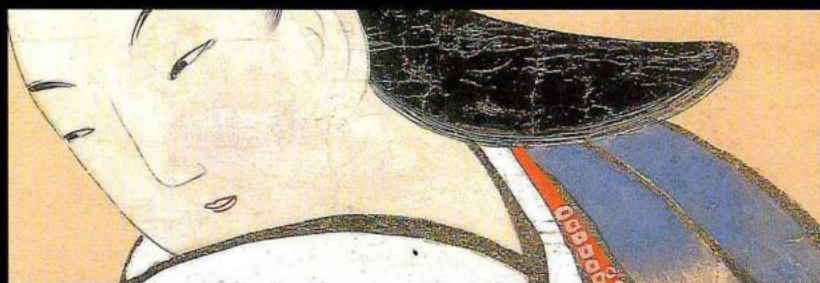


Галина Шишкина

Никухицу укиё

Японские красавицы эпохи Эдо

89

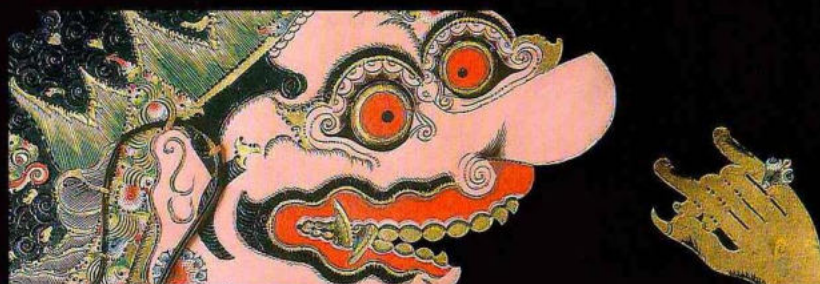


Наталья Гожева, Галина Сорокина

Ожившие тени предков

Театральные представления
Индонезии

121



28 мая в галерее на Крымском валу состоялось торжественное открытие выставки «Пути русского импрессионизма», приуроченной к 100-летию юбилею Союза русских художников. Идея выставки – проследить развитие и возрождение художественной традиции, получившей название «русский импрессионизм». Это наследие Союза русских художников было единодушно оценено критикой как ярчайшее воплощение импрессионизма на культурно-исторической почве России. Масштабный и зрелищный выставочный проект осуществлён Государственной Третьяковской галереей в сотрудничестве с Музеем русского искусства из Миннеаполиса (США). В залах галереи представлено свыше 150 произведений живописи и скульптуры трёх поколений российских мастеров XX века. Работы, представленные американским музеем, существенно дополняют представления о нашем собственном культурном наследии. Но главное – они наглядно демонстрируют, что объединяет людей разных менталитетов в разных частях света. Таким объединяющим началом оказывается искусство, в котором есть открытая живописная эмоциональность, искреннее любование миром и особая жизнеутверждающая сила. Экспозиция выставки состоит из двух частей. Первая представляет работы всех ведущих мастеров Союза русских художников – Константина Коровина, Валентина Серова, Петра Петровичева, Леонарда Туржанского, Константина Юона и других. Вторая часть демонстрирует продолжение и развитие традиций в творчестве следующих поколений. Здесь мы видим произведения Сергея Герасимова, Аркадия Пластова, Бориса Яковлева, Виктора Иванова, Валентина Сидорова, Василия Нечитайло и многих других.

Внешторгбанк как член Попечительского Совета Третьяковской галереи оказал финансовую помощь организаторам выставки и гордится своей причастностью к этому яркому художественному проекту.

Это уже не первый выставочный проект, поддержанный Внешторгбанком в рамках корпоративной благотворительной программы.

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ



ПУТИ РУССКОГО ИМПРЕССИОНИЗМА
К 100-ЛЕТИЮ СОЮЗА РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

 Внешторгбанк

WAM № 5
Журнал «World Art Музей»
Выходит 6 раз в год
Распространяется по подписке

Редакция

Главный редактор Егор Ларичев
Арт-директор Арсений Мещеряков
Главный художник Маша Люледжан
Редакторы Наталья Лозинская,
Светлана Поварова, Павел Ракитин,
Дмитрий Скендеров
Корректор Светлана Поварова
Распространение Сергей Кутумов,
Елена Прохорова
Работа с галереями Сергей Тишков

Издатель

Арсений Мещеряков

Адрес редакции

Россия, Москва,
Малая Дмитровка, 24/2, офис 14
Телефон: (095) 913 62 95/96
E-mail: info@wamonline.ru

Авторы номера

Наталья Гожева
Владимир Набатчиков
Наталья Сазонова
Галина Сорокина
Ирина Шептунова
Галина Шишкина
Лидия Шмотикова

Редакция выражает благодарность
первому заместителю директора
Государственного музея Востока
Тамаре Христофоровне Метаксе
за помощь в подготовке номера

Специальная фотосъёмка

Сергей Биричев, Роман Суслов

Дизайн, вёрстка, цветоделение

Agey Tomesh

Фотоизображения предоставлены
© Государственный музей Востока

ISSN 1726-3050
Журнал зарегистрирован
Министерством Российской Федерации
по делам печати, телерадиовещания
и средств массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации
журнала «World Art Музей»
ПИ № 77-12321 от 2 апреля 2002 года

Любое использование материалов журнала
«World Art Музей» допускается только
с письменного согласия редакции
При перепечатке ссылка на журнал
«World Art Музей» обязательна

Мнение редакции не всегда совпадает
с мнением авторов

Отпечатано в типографии **LiniaGrafic!**
Тираж 5 000

© WAM, 2003

*Подписаться и приобрести журнал можно
в редакции и следующих галереях:*

Айдан галерея
Москва, ул. 1-я Тверская-Ямская, 22
Тел.: (095) 251 3734
Факс: (095) 250 9166
E-mail: info@aidan-gallery.ru
http://www.aidan-gallery.ru

VP студия
Москва, Средний Кисловский пер., 5/6
Тел.: (095) 505 5157, 290 3606
E-mail: molkino@yandex.ru

Галерея Елены Врублевской
Москва, ул. Садовая-Спаская, 1/2, стр. 4
Тел./факс: (095) 208 1516
E-mail: elena@vgallery.ru
http://www.vgallery.ru

Галерея «Ковчег»
Москва, ул. Немчинова, 12
Тел.: (095) 977 0044
Факс: (095) 977 0088
E-mail: kovcheg-art@mtu-net.ru

Галерея «Файн Арт»
Москва, ул. Большая Садовая, 3, корп. 10
Тел./факс: (095) 251 7649
E-mail: fineart@avallon.ru

Галерея «Д137»
Санкт-Петербург, Невский пр-т, 90-92
Тел./факс: (812) 275 6011
E-mail: info@d137.ru
http://www.d137.ru

Галерея Дмитрия Семёнова
Санкт-Петербург, Лиговский пр-т, 63/19
Тел./факс: (812) 164 5323
E-mail: info@ds-gallery.ru
http://www.ds-gallery.ru

На обложке:
Неизвестный художник
Принц с яблоком
Иран, XIX в.
Фрагмент

Россия: Восток и Запад

Государственному музею Востока – 85 лет

Россия – одно из немногих государств мира, расположенных в двух частях света – Европе и Азии. Такое местоположение даёт стране не только огромные стратегические преимущества, но и ставит перед ней глобальные задачи, зачастую выходящие за рамки интересов одного государства. Одной из таких задач можно считать установление диалога между Востоком и Западом. Диалог начинается со знакомства – чем больше мы узнаём о разных культурах и этносах, чем внимательнее стараемся их понять, тем меньше в мире остаётся места для ксенофобии и расизма. В Москве уже 85 лет существует Государственный музей Востока, роль которого в этой исторической миссии России трудно переоценить – это единственное учреждение в России, занимающееся изучением, популяризацией и пропагандой культурного, художественного и духовного наследия Европы, Азии и Африки. В постоянной экспозиции и хранилищах музея насчитывается около 160 тысяч экспонатов более чем из ста стран мира. В его залах демонстрируются шедевры прикладного и изобразительного искусства Китая, Кореи, Японии, а также стран Юго-Восточной Азии, Африки и даже Латинской Америки. Почётное место в залах музея занимают экспонаты из бывших союзных республик, а ныне независимых государств Средней Азии и Закавказья. Здесь широко представлены не только произведения искусства, но и предметы быта, всесторонне

характеризующие богатство духовной культуры народов этих стран. Специальная экспозиция посвящена древнему искусству и культуре народов Северо-Кавказского региона, с которым у музея традиционно сложились прочные связи. Результатом этого многолетнего сотрудничества явилось открытие Северо-Кавказского филиала Государственного музея Востока в городе Майкопе (Республика Адыгея), где регулярно проводятся выставки произведений искусства из наших фондов. Одним из приоритетных направлений в работе Государственного музея Востока является выставочная деятельность. Ежегодно проводится порядка 30 выставок различной тематики – от археологии до современной живописи стран Азии, Среднего и Ближнего Востока. Подготовленные сотрудниками музея, они многократно экспонировались в различных зарубежных странах. Значительное место в музейной работе занимает археология. Это направление включает в себя полевые исследования, научную обработку и реставрацию полученных материалов, хранение и экспонирование археологических коллекций. О масштабности археологических исследований в Азии наглядно свидетельствуют многочисленные находки экспедиций Российской Академии наук конца XIX – начала XX века, проводившиеся при поддержке правительства императорской России, уделявшего большое внимание восточной политике.

На заре советской эпохи традиции Российской Академии наук продолжил музей Восточных культур, организовавший в 1926 году большую археологическую экспедицию в Среднюю Азию. Её возглавил директор музея профессор Борис Петрович Денике.

В последующие годы Государственный музей Востока проводил археологические охранно-спасательные работы на Северном Кавказе (в Краснодарском крае и республике Адыгея), принимал активное участие в изучении и спасении исторических памятников Таджикистана, Узбекистана и Туркмении. Музей был организатором международной археологической экспедиции на Чукотке.

Работы археологических экспедиций музея показали тесные культурные взаимосвязи в Древнем мире, пронизывавшие огромные пространства от Средиземного моря до Китая. Греческие мастера на Северном Кавказе, индийские проповедники буддизма в Средней Азии, иранские художники, оформившие загородный дворец правителей Бухары – эти и многие другие действующие лица истории Древнего Востока стали известны благодаря работам наших археологов. Многочисленные археологические выставки, организованные музеем или при его активном участии, показали обширные контакты Востока и Запада в древности, подчеркнув недетерминированность конфронтации между ними и обозначив их историческую способность к диалогу.

С распадом СССР политическая картина на азиатском субконтиненте значительно изменилась. На месте бывших союзных республик образовались независимые государства. Россия, уже длительное время переживающая экономический кризис, утратила многие приоритетные позиции на Востоке. Однако эта ситуация не изменила сути последовательной музейной политики, направленной на укрепление и развитие связей с восточными странами. Наоборот, в сложившихся условиях изучение наследия Древнего Востока приобретает ещё большую значимость. На новой взаимовыгодной основе строятся сегодня отношения музея с научными и музейными учреждениями суверенных республик. Несмотря на сложное экономическое

положение, многолетние контакты не прерываются. Свидетельством этому может служить проходившая в нашем музее выставка «Культы и ритуалы Древнего Приаралья» и приуроченная к ней научная конференция «Домусульманские верования Средней Азии», в которой принимали участие многие известные среднеазиатские учёные. Планируются также археологические выставки Музея Востока в Европе, Японии и на Тайване. В последние годы возобновились выезды археологических экспедиций сотрудников музея в Среднюю Азию и на Северный Кавказ. Результаты наших продолжающихся исследований по-прежнему демонстрируют прочные взаимосвязи и взаимовлияния культур, сложившиеся на территории евразийского

континента, вне зависимости от политических границ и этнических различий.

В пятом номере журнал WAM публикует наиболее значимые и интересные экспонаты из коллекций Музея Востока, сопроводив их комментариями специалистов: мирового уровня иранская и японская живопись XVIII–XIX веков, гениальный памятник раннемогольской миниатюры – рукопись «Бабур-наме», китайская ширма-энциклопедия и другие замечательные произведения.

Владимир Александрович Набатчиков,
генеральный директор
Государственного музея Востока,
член-корреспондент
Российской Академии художеств,
заслуженный деятель искусств
Российской Федерации

Мухаммад Али
Приём у Фатх Али шаха
1834
Фрагмент



Иранское искусство XVIII–XIX веков отличается неповторимым своеобразием и высоким уровнем мастерства. Интерес к памятникам этого периода возник несколько десятилетий назад, тогда же появились и первые публикации о масляной живописи Ирана. Собрание экспонатов времени правления Каджаров (1795–1925), несомненно, является одним из лучших среди коллекций Музея Востока.

Маджлисы и пирры

Живопись династии Каджаров

Приём гостей представлял собой сложный ритуал, где всё было подчинено строгому этикету. Пирь сопровождались пением, танцами и игрой на музыкальных инструментах.

По традиции их было четыре: флейта-най, лира, лютня, канун или тамбур. Игра и пение производили столь сильное впечатление, что, по образному выражению современников, у многих «улетала душа».

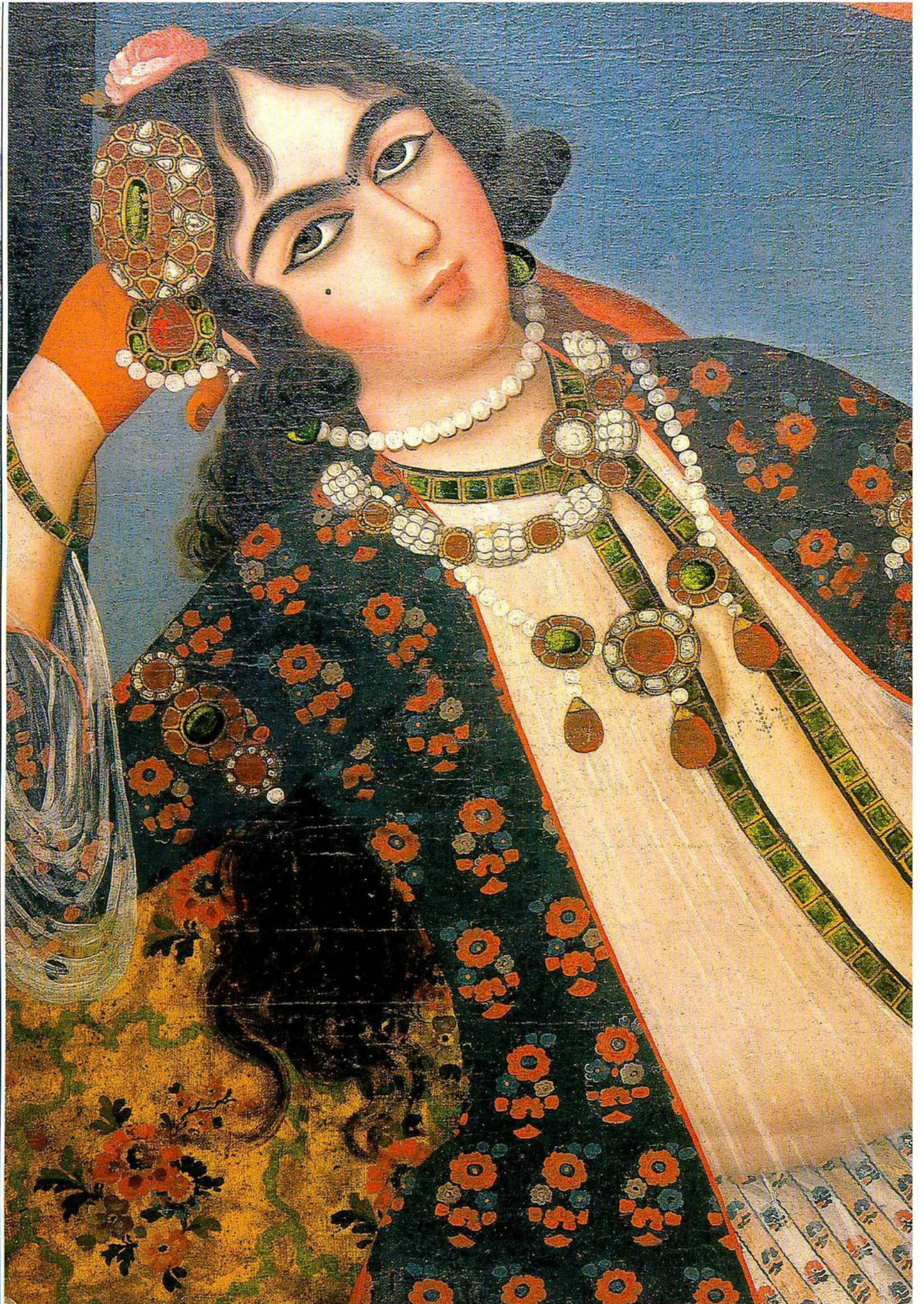
Персидская живопись XVIII–XIX веков – уникальное явление для стран Ближнего и Среднего Востока – развивалась как дворцовое искусство.

В иранском изобразительном искусстве европейское влияние проявилось ещё в XVI–XVII веках, при династии Сефевидов (1501–1722). Развитие дипломатических и торговых связей с Западом не могло не пробудить интерес к европейской культуре. Восточные мастера, копируя работы чужестранцев, начали использовать и их живописные приёмы – светотеневую моделировку формы, линейную перспективу. Постепенно обратились они и к новой технике – масляной живописи, получившей широкое распространение в 30–40-е годы XVIII столетия. Дворцы шаха и знати стали украшаться огромными композициями пышных приёмов и батальных сцен. Хорошо известны картины из дворца Чихил-сутун в Исфахане, прославляющие не только Надир-шаха Афшара (1736–1747), основателя династии Афшаридов, но и его предшественников, сефевидских шахов. В конце XVIII века, с приходом к власти династии Каджаров, наступил период политической стабильности и подъёма культурной жизни. С 1780-х годов начались значительные градостроительные работы, высекались наскальные рельефы, отражавшие мощь и величие династии. Этим же целям служила и настенная живопись огромных размеров, заполнившая интерьеры дворцов, – изображения охоты, битв, дворцовых приёмов. Такие росписи, в частности, были выполнены для второго шаха династии Фатх Али шаха (1798–1834) и украсили дворцы Ашратейн в Тегеране и Хашт-Бехешт в Исфахане. Именно в это время складывался живописный стиль, получивший название «каджарский». От мягкой светотеневой моделировки формы, характерной для предшествующего периода, происходил постепенный переход к линейности, к локальной цветовой гамме. Композиции становились статичными, рисунок – подчёркнуто декоративным. Особое внимание уделялось детальной проработке орнамента, вводилось много позолоты. Персонажи в непринуждённых позах уступили место застывшим, с вытянутыми, удлинёнными пропорциями. Предпочтение отдавалось официальным парадным портретам: чуть холодноватая цветовая гамма, орлиные носы, густо подведённые полукруглые брови, миндалевидные глаза, длинные холёные чёрные бороды, окрашенные хной ногти, руки и ступни. Поворот головы – всегда в три четверти, разво-

Неизвестный художник
Портрет красавицы, опирающейся на мутаку
Холст, масло, темпера, лак
Первая половина XIX в.
Фрагменты
(с. 12–13, 14–15) →

Ахмад
Танцовщица с кастаньетами
Холст, масло, темпера, лак
1826–1827











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 щёки фиалок, благоухают курильницы цитрусов, открыты коробочки померанцев».

рот плеч – фронтальный. Стройные фигуры в пышных одеждах на фоне открытых окон или арок, подробно выписанный интерьер, идеализированные лица шахов и их придворных – всё это создавало ощущение торжественности.

Шаха изображали сидящим на ковре или на троне, либо стоящим. Известны многочисленные портреты Фатх Али шаха в нарядных шёлковых одеждах, с атрибутами власти. В коллекции музея хранятся два парадных портрета шаха, сидящего на ковре.

Наиболее интересен портрет Фатх Али шаха, датируемый 1801–1802 годами, кисти Михр Али (известны его работы 1798–1815 гг.). Это одно из ранних произведений мастера, выполненное им за год до получения звания *наккаш-баши* – главного придворного художника.

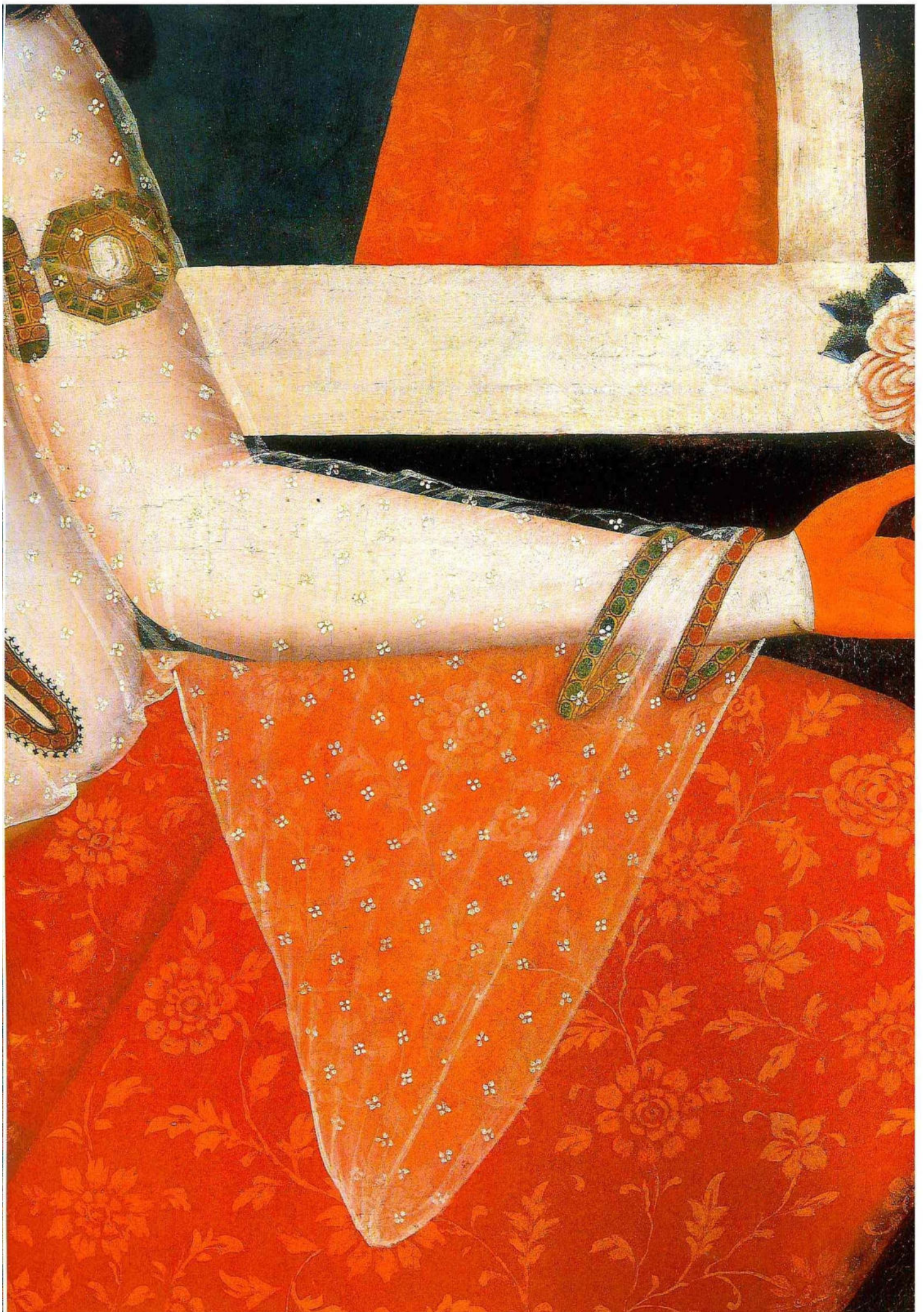
В раннекаджарский период и была создана персидская живописная школа. Самая значительная работа раннекаджарского периода – роспись зала приёмов дворца Негарестан около Тегерана – была завершена в 1812–1813 годах группой художников под руководством известного мастера Абдулла Хана. Несколько огромных композиций представляют воображаемый новогодний приём Фатх Али шаха – *маджлис*. В центральной части на троне восседает шах в окружении сыновей и придворных. В нижней части изображены иностранные послы стран, с которыми были установлены дипломатические связи. Посланники Англии, России, Франции помещены вместе с послами арабских стран и Османской Турции. Приём персидским двором иностранных послов рассматривался как символ подчинения правителей мира могуществу шаха. Всего здесь было изображено 118 персонажей, имена которых установлены. Эти росписи послужили источником для многочисленных копий меньшего размера, создававшихся с момента окончания работ по 1834 год, год смерти шаха. В собрании музея есть копия части центральной композиции – сцены дворцового приёма. Копия эта написана художником Мухаммадом Али и датирована 1834 годом.

В украшении дворцов прослеживается ещё одна тема: многочисленные изображения юных девушек, придворных музыкантов и танцовщиц. В коллекции музея находятся 13 полотен, среди них одно из ранних произведений художника Ахмада «Танцовщица с кастаньетами» (1826–1827) и несколько работ, выполненных на оборотной стороне стекла. Воспевая женскую красоту, мастер

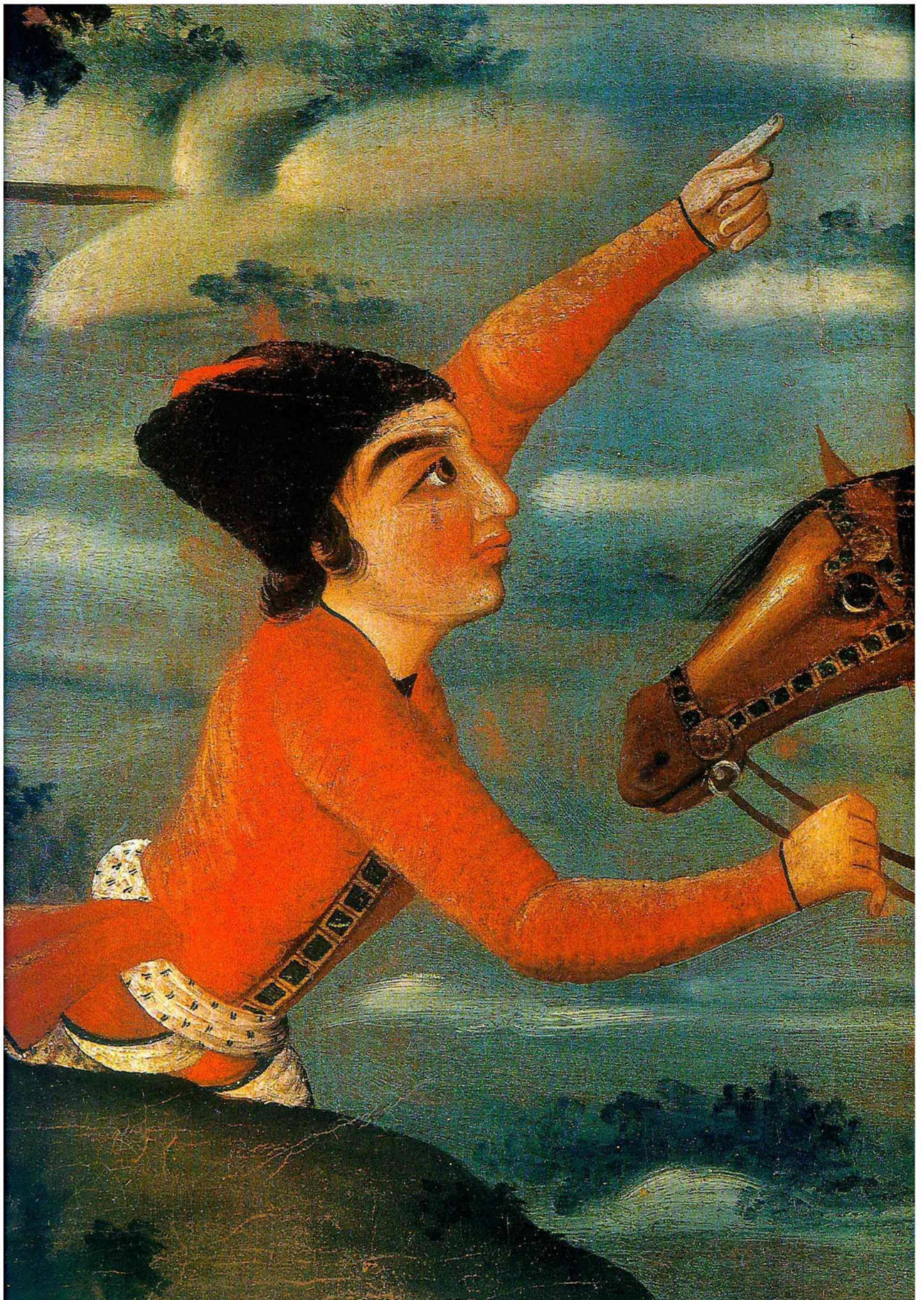
Неизвестный художник
Охота Бахрам Гура
Холст, масло, темпера, лак
Первая половина XIX в.
(с. 20–23) →

Неизвестный художник
Женщина со служанкой
Холст, масло, темпера, лак
Первая половина XIX в.
(с. 17–19)



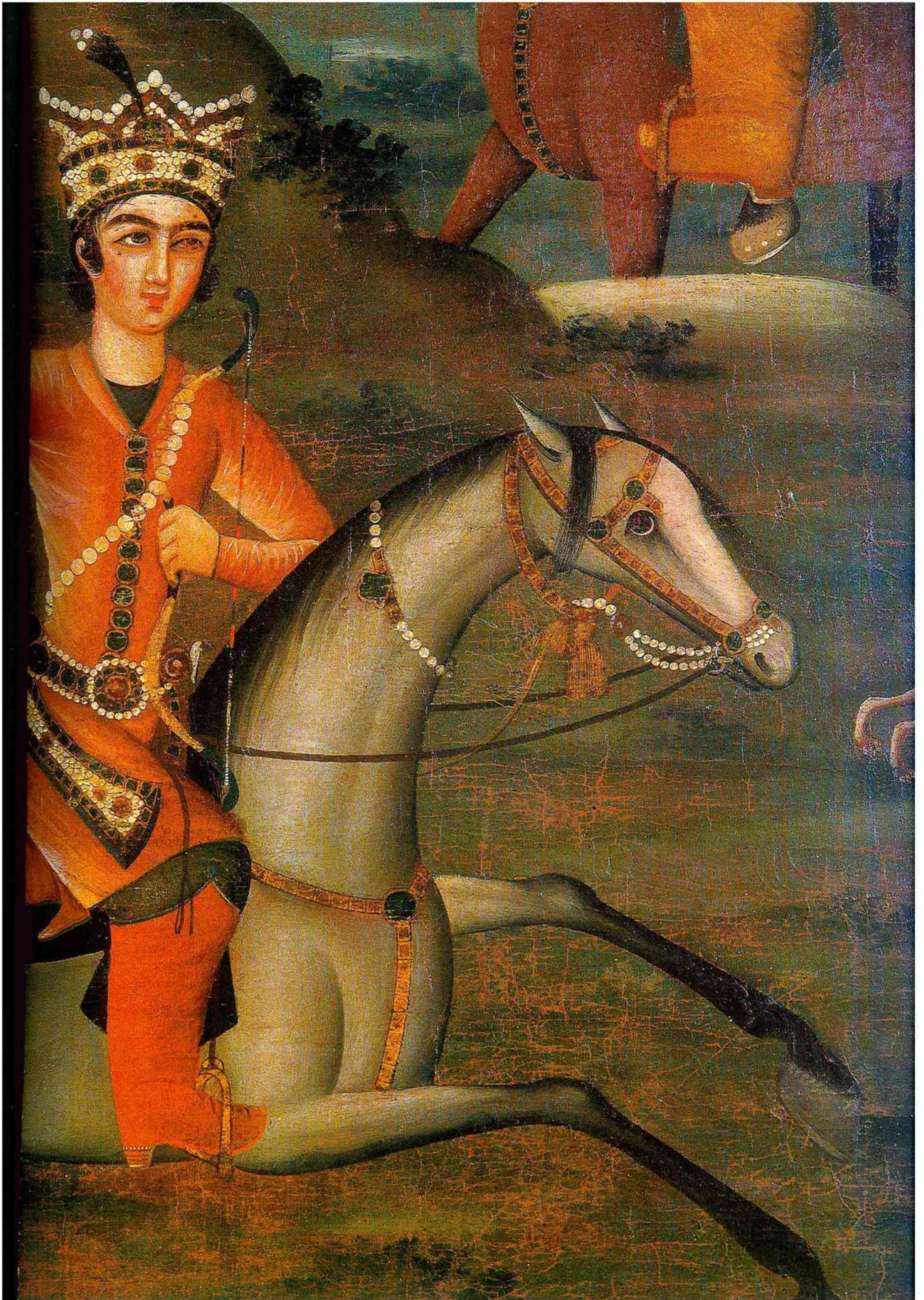












«Уже заговорили языки
лютней и поднялись
проповедники струн,
повеяли ветерки кубков, открыт базар вежества,
встал глашатай веселья, взошли звёзды сотрапезников,
распахнулось небо амбры. Клянусь моей жизнью,
когда ты придёшь, мы очутимся в райском саду вечности,
и ты будешь центральной жемчужиной
в ожерелье». (Из приглашения на пир)

создавали образы томных, луноликих красавиц в живописных нарядах. Лучшие работы относятся к началу и середине XIX века. В них заметна раннекаджарская живописная традиция, проявляющаяся в повышенной роли орнамента и цвета.

Живопись не только служила украшением стен дворцов, но и преподносилась в качестве посольских даров. В придворных мастерских создавались работы всевозможных размеров и форм. Необходимо отметить, что иранские мастера всех эпох отличались универсальностью: они творили, используя различные материалы и разнообразные техники. Одни и те же художники помимо огромных настенных композиций выполняли живописные работы маслом на холсте, дереве и стекле, а также росписи под лаком на небольших изделиях – шкатулках, пеналах для письменных принадлежностей, футлярах для зеркал, переплётках рукописей. Известно, что многие придворные поэты одновременно являлись и талантливыми живописцами.

В 1834 году в зале приёмов дворца Негарестан, где находилась знаменитая композиция дворцового приёма Фатх Али шаха, проходила коронация его внука Мухаммад шаха (1834–1848). Новый шах не уделял такого внимания искусству, как его предшественник. Единственный дворец, построенный для него в Тегеране, был разрушен вскоре после его смерти.

В период 14-летнего правления Мухаммад шаха в изобразительном искусстве происходили изменения: темы монументальных росписей оставались прежними – охота, батальные композиции, дворцовые приёмы, однако интерес к ним падает. Всё больший интерес проявлялся к западной культуре. Сохранились огромные портреты правителя и его приближённых. Эти композиции близки к европейским прототипам: крупная фигура изображается здесь на фоне удалённого пейзажа. В это время многие художники отправлялись в Европу изучать литографию и европейскую живопись. Среди них был и талантливый портретист Абу-л Хасан Гаффари, Сани ал-Мольк. К числу его ранних работ относится небольшой темперный портрет шахского визиря Хаджи Мирзы Агаси (1845).

В 1850 году, после поездки за границу (1845–1848), Абу-л Хасан Гаффари становится придворным художником Наср ад-Дин шаха (1848–1896). В 1856 году под его руководством был закончен

Неизвестный художник
Принц с яблоком
Стекло, масло, темпера
XIX в. (с. 28) →

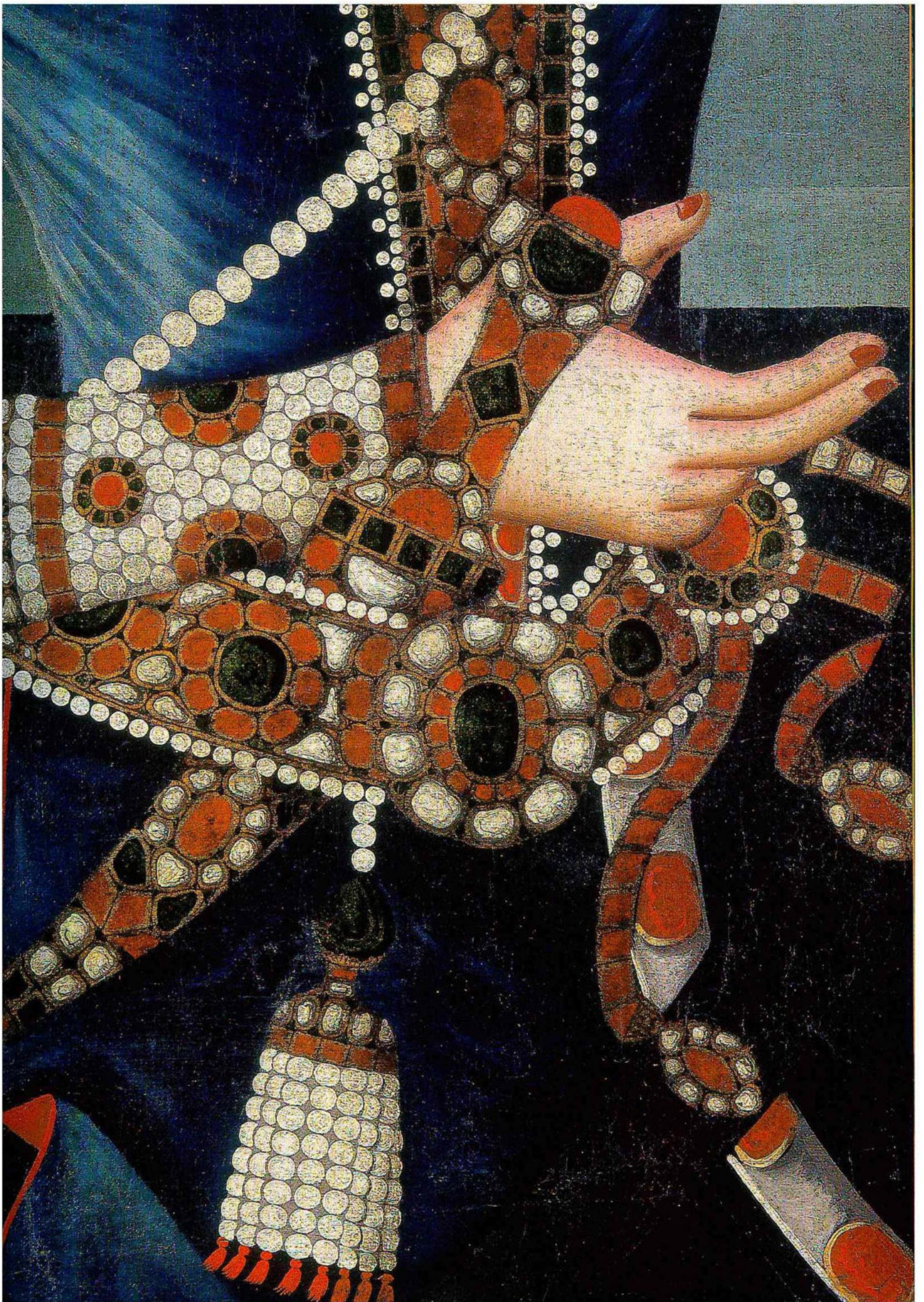
Неизвестный художник
Женщина на фоне пейзажа
Стекло, масло, темпера
XIX в. (с. 29) →

Неизвестный художник
Портрет Аббаса Мирзы
Холст, масло, темпера, лак
Начало XIX в.
(с. 25–27)

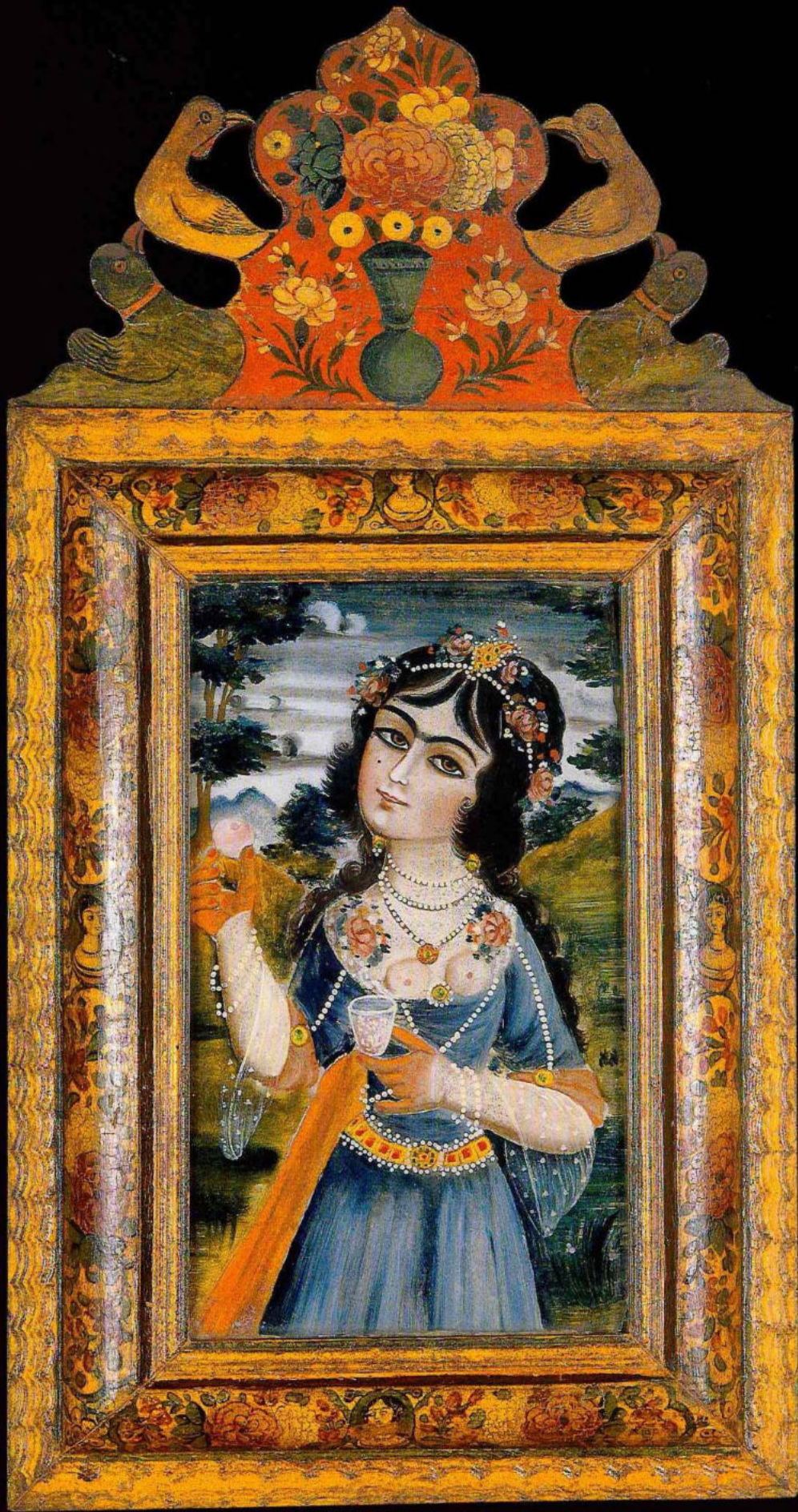
Неизвестный художник
Девушка с попугаем
Стекло, масло, темпера
XIX в. (с. 30) →



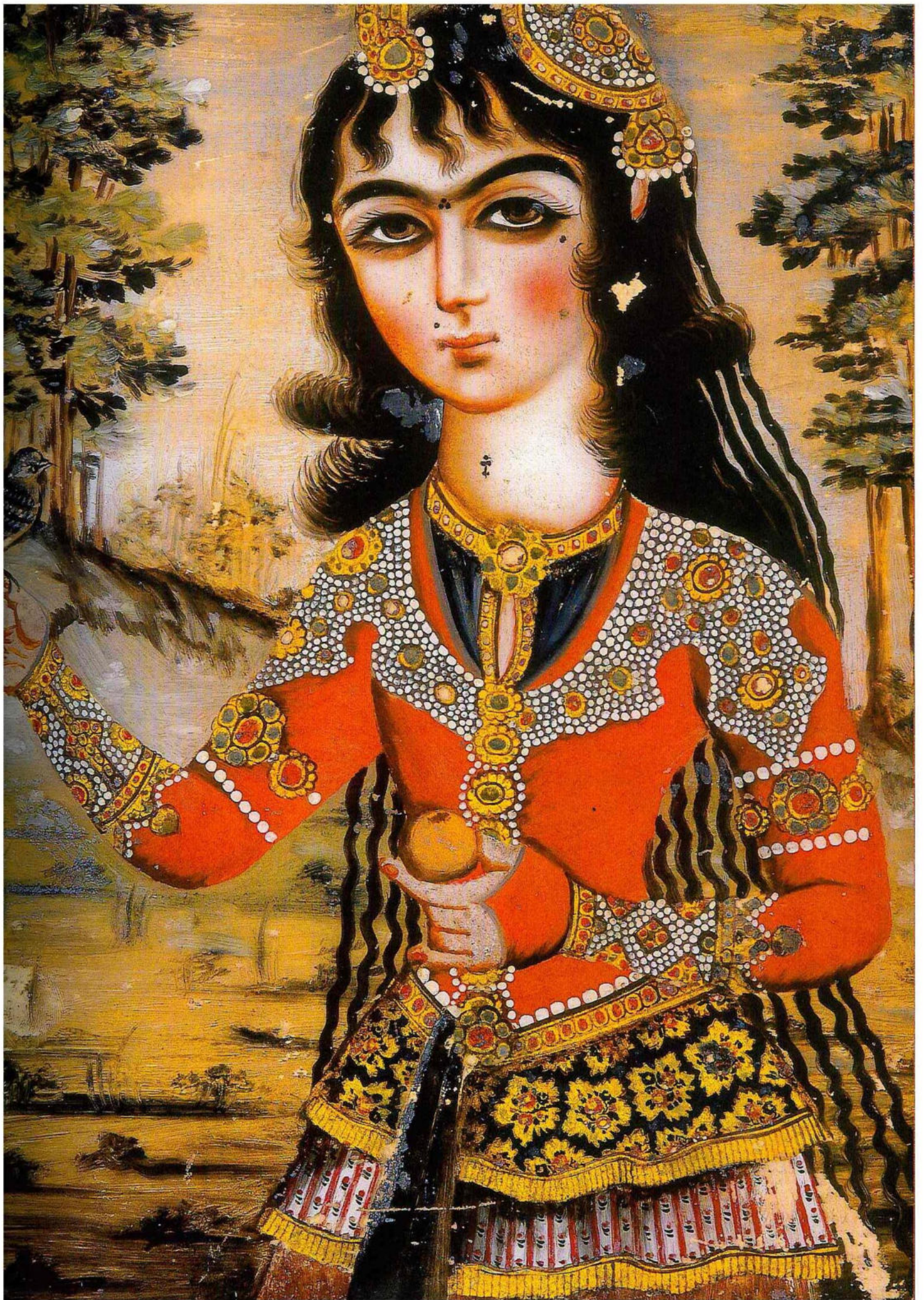












Из сиреневой тучи на зелень равнин
Целый день осыпается белый жасмин.
Наливаю подобную лилии чашу
Чистым розовым пламенем – лучшим из вин.

Омар Хайям

цикл из семи живописных композиций для дворца Низамие, работа над которым продолжалась два года. На них шах изображён с 84 принцами, его кровными сыновьями, и придворными. Это последняя монументальная работа эпохи Каджаров, которая была создана по образцу росписей дворца Негарестан.

При Наср ад-Дин шахе процесс «европеизации» общества шёл особенно бурно. Резиденции шаха украшались произведениями западных мастеров. В 1851 году открылась академия Дар ал-Фунун – аналог западных академий художеств. Придворные художники, уже прекрасно владевшие приёмами европейской живописи, писали здесь академические портреты и пейзажи. Шах увлекался фотографией, и это также нашло отражение в новом живописном стиле.

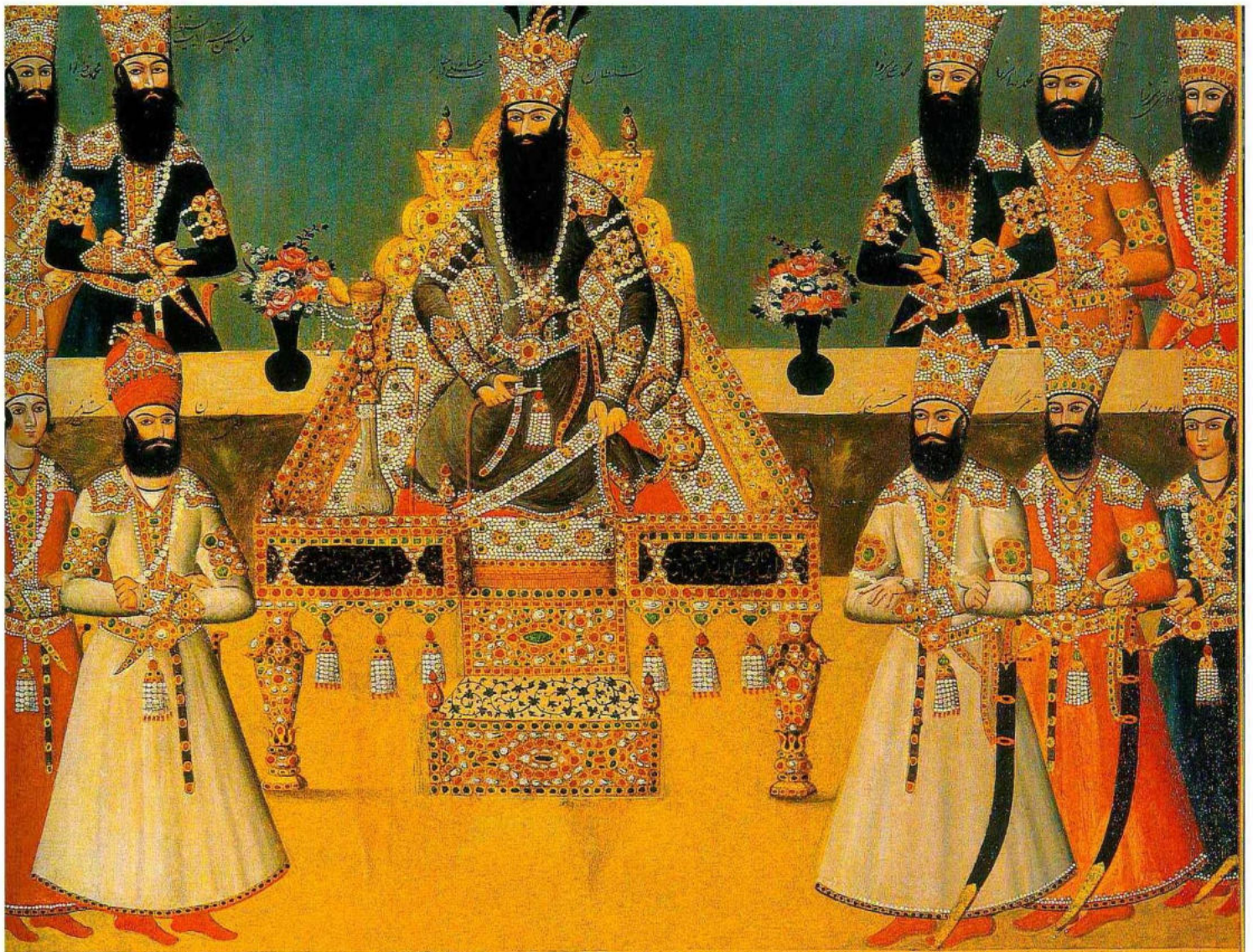
К сожалению, разрушение и перестройка старых дворцов в этот период привели к уничтожению многих памятников монументальной живописи. Так, росписи дворца Гулистан в Тегеране, подвергшегося реконструкции в 1867–1892 годах, теперь можно увидеть лишь на прекрасных акварелях середины XIX века французского художника Дж. Лоуренса (1825–1901).

Вместе с тем следует отметить, что в лучших образцах каджарского искусства новые черты, привнесённые европейской культурой, всегда органично сочетались с богатейшими национальными художественными традициям.

Наталья Сазонова

Неизвестный художник
Женщина на фоне пейзажа
Стекло, масло, темпера
Первая половина XIX в.
← (с. 31)

Мухаммад Али (1250–1834)
Приём у Фатх Али шаха
Холст, масло, темпера, лак
1834
(с. 33–35)



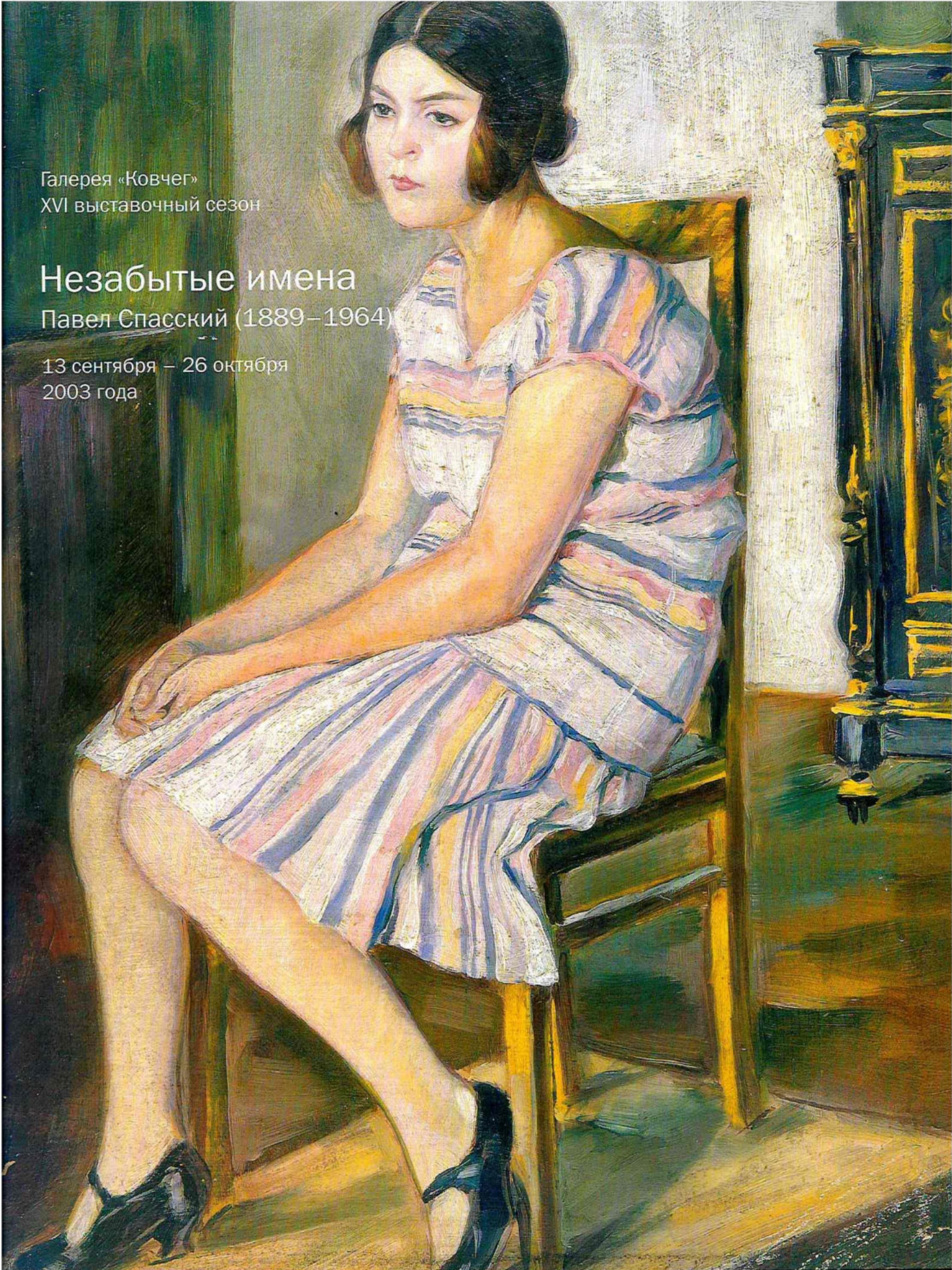




امیر خسرو

سپهسالار

سپهسالار



Галерея «Ковчег»
XVI выставочный сезон

Незабытые имена

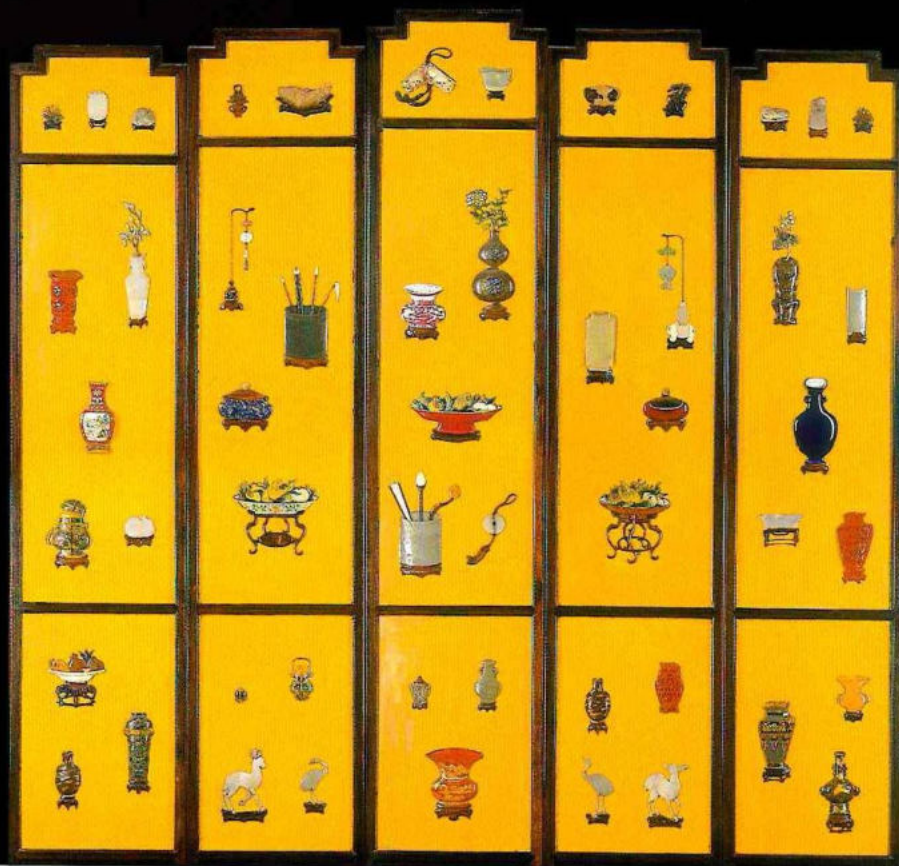
Павел Спасский (1889–1964)

13 сентября – 26 октября
2003 года

Выставка открыта по адресу: ул. Немчинова, 12
Проезд: м. «Тимирязевская»,
А. 87, 206, Т. 47, 56, 78 до остановки «Гостиница «Молодежная»

Тел.: (095) 977-00-44
Факс: (095) 977-00-88
E-mail: kovcheg-art@mtu-net.ru

Дворцовая ширма
«Сто драгоценностей»
Китай
XIX в.



Ширма как часть внутреннего убранства жилища появилась в Китае в глубокой древности, о чём свидетельствуют археологические находки – наиболее ранние из них датируются II веком до нашей эры. Изначально в китайском доме этот интерьерный объект имел совершенно уникальное назначение, выводившее его из разряда обычных предметов мебели. Прежде всего, ширма

«Сто драгоценностей»

Энциклопедия периода Цин

На службу себе мастеров я призвал.
 Назвать же из них никого не хочу.
 Я в сходстве искусен, талантом не мал.
 Эй, образы, смирно! Я вас научу!

Случайно набрёл я на это начало,
 Но что же добавить к нему соглашусь?
 Иные стараются – красок им мало,
 Не видя, где берег, где брод... Я смеюсь!

Хуан Юэ (1750–1841). «Фазы живописца»

служила для обозначения особого статуса окружающего её пространства. Именно поэтому за спиной императора, восседавшего на возвышении – будь то простое платформообразное сидение в древности или обильно украшенный массивный трон периода Цин (1644–1911), всегда стояла ширма. Об устойчивости этой функции, сохранявшейся в течение многих столетий, свидетельствует средневековая живопись, изобилующая бытовыми деталями. Пространство, ограниченное или соседствующее с ширмой, выключалось из обыденного восприятия и, вместе с действием, происходящим на её фоне, приобретало особую смысловую наполненность. Оно становилось сакральным, если на фоне ширмы сидел буддийский святой. Одухотворённый характер оно приобретало, если действующие лица занимались каллиграфией или любовались антикварными предметами. Ритуализованный смысл оно получало, если на фоне ширмы вершили дела судья или чиновник в присутственном месте, или учитель обучал учеников.

Ширма выполняла ещё одну социально-иерархическую функцию: по материалу, из которого она была сделана, и по орнаментации можно было определить статус её владельца. Так, соискатели, сдавшие экзамены на низшую ученую степень, могли пользоваться бамбуковой ширмой, чиновники более высоких рангов обладали ширмами из ткани, а для аристократии и двора предназначались образцы, украшенные живописью или драгоценными материалами.

Представленная в залах музея ширма принадлежит к последнему типу и относится к произведениям XIX века. Её деревянные створки покрыты жёлтым лаком и украшены рельефными изображениями разнообразных предметов, выполненных в технике перегородчатой эмали, с использованием красного резного лака, полудрагоценных камней, слоновой кости, фарфора и металла. Большого размера створки вмонтированы в массивное деревянное основание.

Предназначенная для парадного зала, ширма должна была выделяться яркостью, повышенной декоративностью и монументальностью даже среди множества изделий декоративно-прикладного искусства, которые по традиции размещались во дворцах. Будучи зрительной доминантой интерьера, она создавала среду, одухотворённую идеями и образами, понятными каждому китайцу. Жёлтый фон из слегка блестящего лака, отражая свет, рождает ощущение пространственной

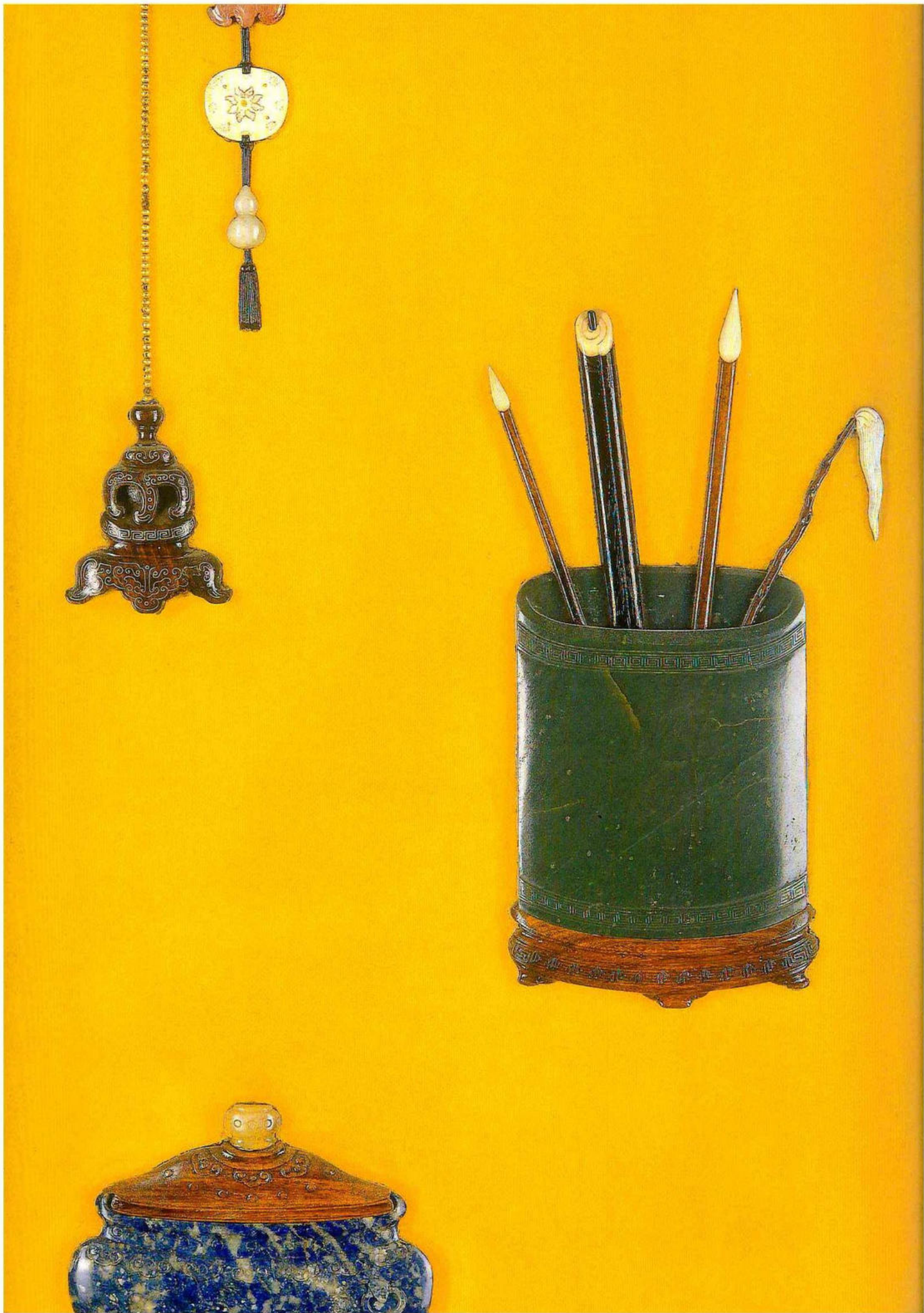
Настольное украшение с летучей мышью, нефритовым диском би и тыквой-горячкой (вверху)
 Стопка для кистей из зелёного нефрита с кистями, свитком живописи и мухоголкой (справа)
 (с. 41) →

Фарфоровая ваза (в центре)
 Сосуд из нефрита (слева)

Сосуд и ваза из нефрита (вверху)
 Сосуд красного лака с росписью золотом (внизу)
 (с. 40) →







глубины. На гладкой поверхности в ритмически уравновешенной композиции размещены рельефные изображения вещей, подобных тем, которые обычно находятся вокруг такой ширмы. Эффект подобия подчеркнут материалами, аналогичными тем, из которых изготавливались реальные предметы. Таким образом, как бы стиралась грань между реальным и условным пространством. Декор ширмы включается в круг взаимоотношений с вещами интерьера, становясь участником своего рода изоцирковой игры, в которой на равных принимают участие предметы и их изображения. С другой стороны, разрозненные, внешне не связанные друг с другом фрагменты композиции ширмы: ваза на изящном столике, стопка с принадлежностями для письма, курильница или музыкальный инструмент, – напоминают китайский каллиграфический текст, состоящий из иероглифов – самостоятельных знаков, каждый из которых обозначает слово или понятие. Однако значение иероглифа не ограничивается смысловой нагрузкой. В китайской культуре он представляет собой идеальную, законченную композицию, имеющую самостоятельную эстетическую ценность. Китайцы умеют соотносить эти знаки и выстраивать их в смысловую логическую цепочку не только при чтении текста, но и при восприятии произведения искусства. То есть, изображения на ширме можно читать как единый иероглифический текст.

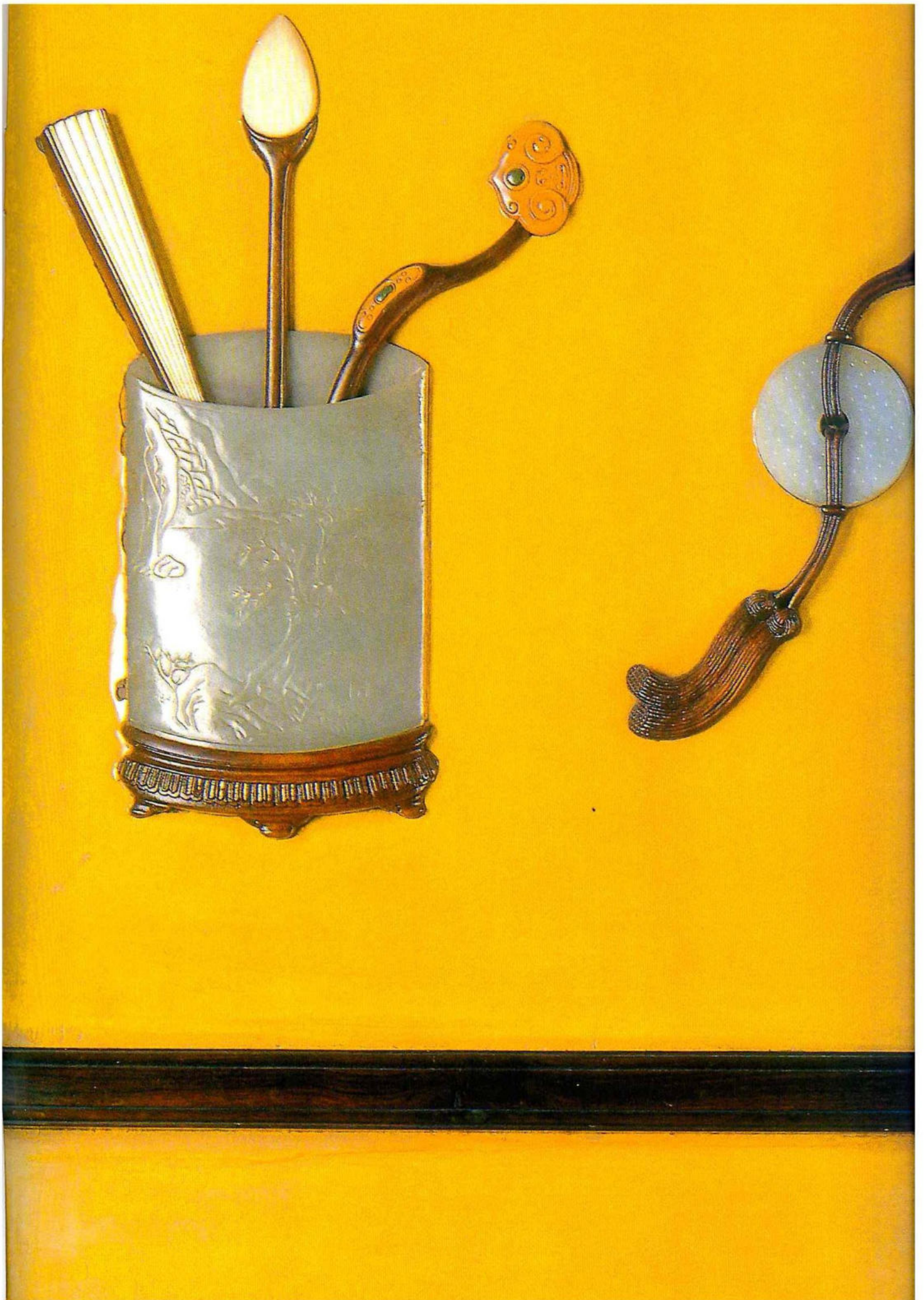
В композиции использован складывавшийся веками традиционный набор мотивов, которые служили идее выражения универсальных философских понятий, воплощая основной закон мироздания – взаимодействие двух противоположных начал *инь-ян* как основы бытия. Этот принцип выражался в форме предметов, материала, из которого они сделаны, в их цвете, узорах. Произведения искусства создавались в соответствии с гармонией *инь-ян*. К тому же, в сознании каждого китайца эти изображения имели ещё и благопожелательный смысл. На примере нашей ширмы попробуем расшифровать, о чём же от знака к знаку повествует нам китайский мастер. Жёлтый цвет фона символизирует центр, середину. Можно воспринять это как намёк на одно из самоназваний страны – Срединное государство. Жёлтый цвет ассоциируется с образом императора, Правителем Поднебесной (ещё одно название Китая), считавшегося Сыном Неба. Уравновешенность композиции, состоящей из разрозненных вещей, – олицетворение порядка в государстве. Каждый предмет или элемент декора в отдельности – указание на те явления, которые придают установленному порядку стабильность. Так, многочисленные варианты изображений вазы с цветком – символ вечной гармонии во Вселенной, рождённой творческим взаимодействием противоположных начал – тёмного женского *инь* и светлого мужского *ян*.

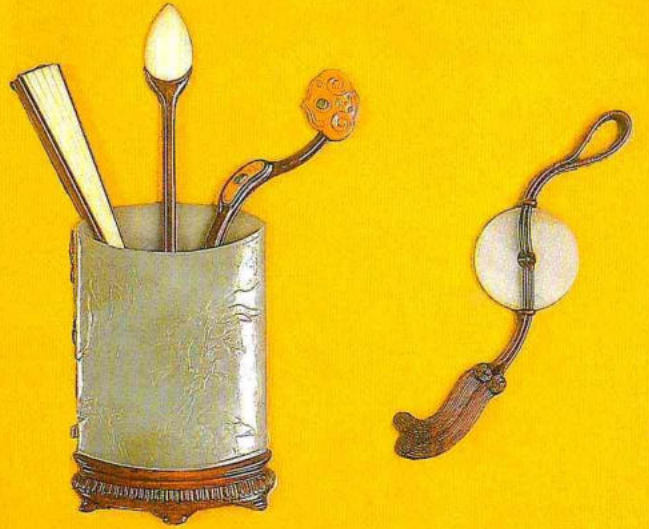
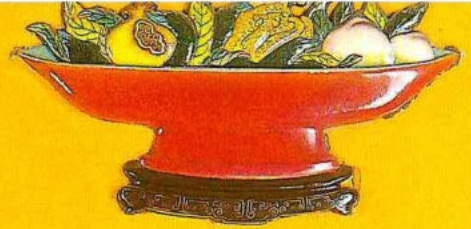
Удлиненный квадратный в сечении нефритовый сосуд *цзун* символизирует *инь*, а круглый диск *би* – *ян*. Поставленная на спину слона, являвшегося воплощением мощи, ваза, вместе с музыкальным камнем на подставке и подвеской на шнуре, обретает значение незыблемости гармонии в Поднебесной, имеющей прочную опору. Парные рыбки-подвески – символ супружеского счастья, а каменный гонг и музыкальная пластина – удачи.

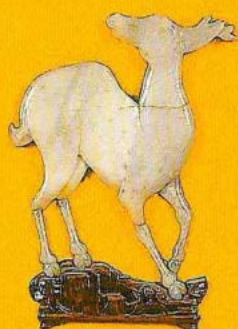
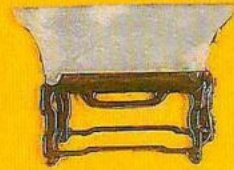
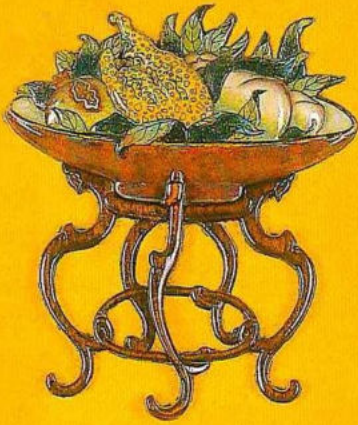
На створках ширмы несколько раз повторяется мотив: ваза для фруктов с плодами – цитрином, сердцевидным персиком и гранатом. Цитрин (в просторечии пальцевидный лимон) был символом счастья и материального благополучия рода. Он входил в число традиционных новогодних подношений, выставляемых перед алтарями божеств-хранителей дома, а его название записывалось иероглифами *фошоу*, означавшими «рука Будды». Действительно, этот экзотический плод причудливой формы с удлинёнными отростками похож на кисть руки. Поэтому благородному учёному мужу он напоминал о необходимости духовного совершенствования, а простолюдину казался жестом «стяжания денег». Персик ассоциировался с волшебным плодом, по легенде

Стопка для кистей из светлого нефрита
с кистью, веером и жезлом жуи

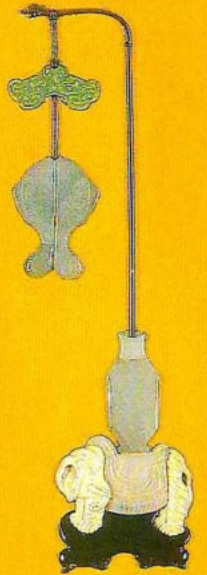
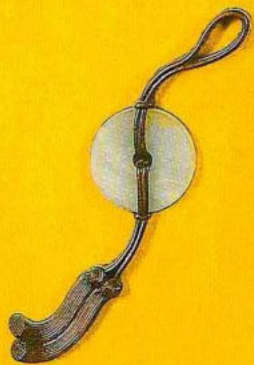
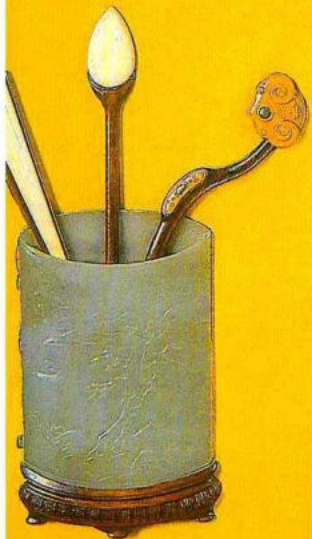
Нефритовый диск би











Мудрец, проснувшись,
вспомнил бабочку из сна...
Ах, до чего же хороша она была!
Потом задумался: – А был ли это сон,
Или сейчас я сном глубоким опьянён?
И если я проснусь, то снова стану ею,
Прекрасной бабочкой порхающей моею...

Чжуан Чжоу (около 369–286 гг. до н. э.)

созревающим один раз в тысячу лет в Небесном саду богини Сиванму (Владычицы Запада) и приносящим его обладателю долголетие. Спелый плод лопнувшего граната, благодаря большому количеству зёрен, обещал многочисленное мужское потомство, отличающееся добродетельностью и уважением к старшим. Соединённые вместе пальчатый лимон, персик и гранат называются *саньдо* – «три много»: много счастья, много лет жизни, много детей. На ширме это ёмкое пожелание повторяется несколько раз, словно многократное эхо.

Сосуды в форме тыквы-горлянки ассоциируются с идеей бесконечного продления жизни, поскольку они являются атрибутом одного из бессмертных даосских гениев – Ли Тегуая. По представлениям китайцев, в них хранится волшебный эликсир, дарующий бессмертие. Они же служат пожеланием бесконечного рождения сыновей и внуков и олицетворяют преемственность поколений. Иероглифы в медальонах на вазе, имеющей изящную форму «двойной тыквы», означают «Великое счастье», а пышный пион, поставленный в ту же вазу, – богатство и знатность.

Среди изобразительных мотивов на ширме и журавль, олицетворяющий долголетие, и дракон – символ весенней грозы, оплодотворяющей Землю, и летучая мышь – эмблема счастья. Таким образом, в одном интерьерном объекте собраны все главные пожелания, необходимые для благополучия человека.

Кульг грамотности в Китае вызвал к жизни композиции, использующие изображения атрибутов стола учёного. По китайской традиции учёный – это человек, занимающийся поэзией, живописью, каллиграфией, а также знающий древнюю классическую литературу и философию. Только обладая талантом и комплексом вышеперечисленных знаний, соискатель мог получить должность государственного чиновника. Поэтому подставки для кистей, сами кисти, связки книг становились пожеланием успешной сдачи экзаменов, достижения высоких чинов и материального благополучия. Поскольку тернистый путь восхождения по служебной лестнице, называемый «проходом через Врата Дракона», ассоциировался с карпом, плывущим против течения и преодолевающим пороги, композиция «мальчик на рыбе» считалась амулетом для удачной и стремительной карьеры.

Сосуд красного резного лака. Антикварный предмет (слева)

Ваза из нефрита с веткой «цветка, приветствующего весну» (справа)
(с. 51) →

Цин из нефрита (вверху слева)
Сосуд из нефрита (вверху справа)

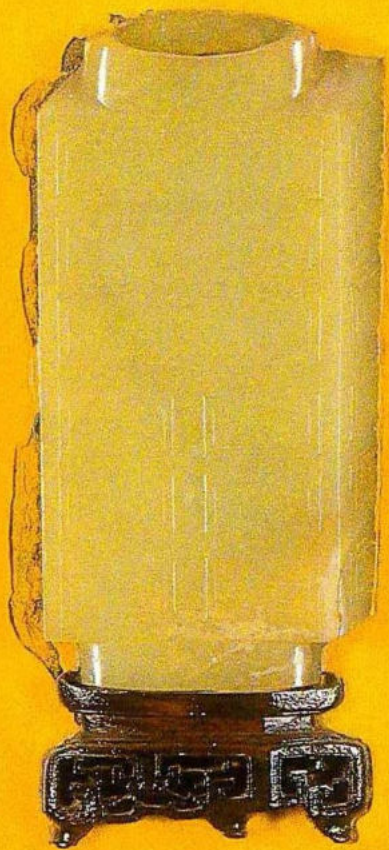
Фарфоровая ваза с изображением дракона (слева)
Ваза в форме тыквы-горлянки с иероглифами «Великое счастье» и с пионом (справа)
(с. 50) →











Изображения древних сосудов – напоминание о любви образованных китайцев к антикварным предметам – «древним игрушкам»: как будто бы бесполезным, но в то же время «вобравшим в себя непостижимую глубину вещей». Умение получать наслаждение от их созерцания – признак тончайшего ценителя искусства, благородного учёного мужа.

С конца XVII века суда Ост-Индской компании ввозили в Европу большое количество художественных изделий из Китая. Они были настолько своеобразны, что воспринимались просто как экзотические вещицы из чудесной незнакомой страны. Среди массы очаровательных безделиц ширмы привлекли европейцев своей красотой и необычностью назначения. Их створки стали использовать для украшения стен «китайских комнат» в европейских особняках и загородных дворцах. В дальнейшем ширма постепенно стала привычным предметом мебели в жилище простых горожан, где ей отводилась роль перегородки.

Признавая функциональную и эстетическую роль ширмы, возможно, нелишне вспомнить, сколь существенным было философское значение этого предмета в Китае. В экспозиции Государственного музея Востока ширма выступает зримым воплощением многозначной энциклопедичности китайской культуры.

Лидия Шмотикова

СИМВОЛЫ И АТРИБУТЫ КИТАЙСКОЙ ФИЛОСОФИИ

Веер – атрибут даосского бессмертного Чжунли Цюаня

Дракон – повелитель дождя, воплощение мужской сущности начала *ян*, сливающейся со стихией *инь* – символ единения Неба и Земли

Жезл *жуи* (буквально «как пожелаете») – символ исполнения желаний

Журавль – символ долголетия

Лазурит – «камень, навевающий мысли о древнем». Любование красотой лазурита, его естественным рисунком – одно из излюбленных занятий китайских эстетов. Украшения из лазурита надевал император при совершении ритуальных действий на алтаре Неба.

Летучая мышь – символ счастья

Лошадь – символ скорости и упорства (животное из двенадцатилетнего цикла)

Мухогонка – атрибут даосского бессмертного Люй Дунбиня

Нефрит – излюбленный камень китайцев; считался воплощением «крайнего *ян*» среди минералов; символ истинно добродетельного человека

Нефритовый диск *би* – символ Неба

Обезьяна – дарует людям здоровье и защиту (животное из двенадцатилетнего цикла)

Олень – символ счастья

Предметы красного цвета – предохраняют человека от пагубных влияний

Рыбы – символ семейного счастья, достатка, многодетности

Слон – символ мощи и мудрости

Сосуд *цзин* – символ Земли

Стопка из нефрита – атрибут стола учёного

Тыква-горянка – атрибут даосского бессмертного Ли Тегуая

Фарфоровая ваза – символ мира и спокойствия

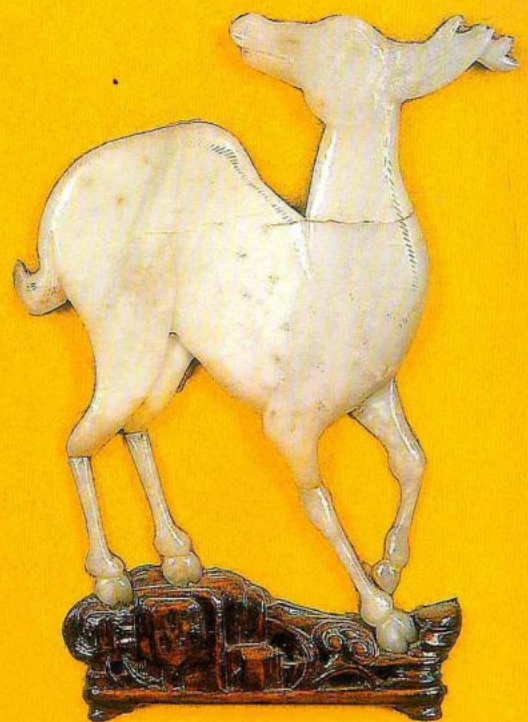
«Цветок, приветствующий весну» – разновидность магнолии, символа женской красоты и привлекательности


Цин – музыкальный инструмент – символ счастья

Ваза из металла (слева)
Ваза из нефрита (справа)
← (с. 52)

Сосуд *цзун*. Антикварный предмет (слева)
Композиция «Ваза на спине слона» (справа)
← (с. 53)

Бронзовая ваза. Антикварный предмет (слева)
Ваза красного резного лака (справа)
Журавль и олень из камня





XV
РОССИЙСКИЙ
АНТИКВАРНЫЙ
САЛОН

При поддержке и содействии

Министерства культуры Российской Федерации

Пятнадцатый **Российский Антикварный Салон**

25 октября – 2 ноября 2003

Москва, Центральный Дом художника, Крымский Вал 10

Организатор: Компания «ЭКСПО-ПАРК Выставочные проекты»

119049, Москва, Крымский Вал, 10, офис 165

Тел./факс: (095) 238 4500/4516

E-mail: mailbox@expopark.ru

www.expopark.ru

Главный информационный спонсор:



Информационная поддержка:



ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ
EXPO-PARK

Бегство мятежного эмира
Хасан Якуба с места охоты
в Самарканд
Фрагмент



Среди этнокультурных зон особое место занимают пограничные пространства, своего рода «перекрёстки» на путях встречи древних цивилизаций. К ним можно отнести территории Северо-Западной Индии, Афганистана и Пакистана, где была основана могущественная империя Бабуридов – потомков Чингис-хана и Тимура, вошедших в историю под именем Великих Моголов.

« Б а б у р - н а м е »

Р а н н е м о г о л ь с к а я м и н и а т ю р а

Основатель этой династии ферганский правитель Захиреддин Мухаммад Бабур (1483–1530) написал удивительную книгу, объединившую в себе исторические и биографические записки, этнографические и географические наблюдения. Этот труд, названный одним из его комментаторов «великолепным памятником прозы на староузбекском языке и своеобразным человеческим документом», – «Бабур-наме» – «Записки Бабура», составленные им после покорения Северной Индии, видимо, между 1527 и 1530 годами.

Разумеется, книга Бабура не была первым описанием северо-индийских областей – достаточно назвать уникальный труд Бируни, созданный ещё в первой половине XI века, или «Хождение за три моря» тверского купца Афанасия Никитина в 1471–1474 годах. Однако при всей наблюдательности Афанасия Никитина, при всей исследовательской культуре и эрудиции Абу Рейхана Бируни, они были сторонними наблюдателями. Их труды – неоценимый источник для историков, но они не находят себе места в индийской культуре. Отлична книга Бабура и от панегирического описания Гийасаддином Али похода Тимура в Индию.

Историку, культурологу, лингвисту, искусствоведу или географу – каждому открываются свои грани содержания и формы этой удивительной книги. Можно говорить о достоинствах литературного стиля «Бабур-наме», о хронологии и географии завоеваний, о несметном количестве исторических имён и действий, об экономике Хорасана или Хиндустана в начале XVI столетия, наконец, о тонкостях этикета и сложности родственно-династических отношений – всему этому есть место в энциклопедическом труде Бабура. Однако при таком утилитарном подходе к тексту мы, несомненно, утратим главное – этический смысл всего повествования, его назначение и весь его тон и строй, определённый незаурядной личностью его создателя.

«Бабур-наме» – это книга для потомков; книга памяти об оставивших этот мир; книга о себе, своих ошибках, пристрастиях и поисках пути; книга, написанная воином и странником, эрудитом и поэтом, но главное – правителем, деятельным и ответственным, сопрягающим свою судьбу с жизнью государства и подданных. Бабур поразительно честен в описании своих проступков, внимателен к вопросам чести. Заботясь о почитании старших и уважении к себе, он просто и достойно рассказывает о подвигах – своих и чужих, о вынужденной жестокости, о нуждах подданных и об устройении государства.

Воспоминания начинаются с 899 года хиджры (1493–1494), продолжаясь без перерыва до 908 г. х. (1503–1504) – это история жизни Бабура на родине, в Фергане. Новый период его жизни, со времени овладения Кабулом в 910 г. х., отражается в другой главе «Бабур-наме» и продолжается до 913 г. х. (1507–1508); затем описаны 925–926 гг. х. (1519–1520), после которых в тексте опять лакуны до похода на Хиндустан в 932 г. х. (1525–1526).

«Во имя Аллаха милостивого и милосердного!

В месяце рамазане года восемьсот девяносто девятого я стал государем области Ферганы на двенадцатом году жизни. Фергана – область в пятом климате, находится на границе возделанных земель. На востоке от неё Кашгар, на западе – Самарканд, на юге – горы Бадахшанской границы...» – так с царственной простотой и величием начинается книга Бабура.

Завершив описание Ферганы, занявшее почти девять страниц, Бабур заключает: «Доходами с области Ферганы можно, если соблюдать справедливость, содержать три – четыре тысячи человек». И только после этого мы узнаём о правлении его отца и его безвременной гибели. «Уже было упомянуто, что укрепление Ахси стояло на высоком яру. Постройки находились на краю обрыва.

Вступление Бабура во дворец султана Ибрахима
в Агре после взятия города
Фрагмент



У меня постоянно была на душе забота о воздержании, и совершение недозволенного покрывало моё сердце пылью. Очистившись от прошлых прегрешений, я закаялся пить вино. Золотые жбаны и кубки и все принадлежности пира велел я принести и сломал. Бросив пить вино, успокоил я сердце. Эти сломанные золотые и серебряные жбаны были розданы достойным того и нищим.

В том году в понедельник четвёртого числа месяца рамазана Омар Шейх мирза вместе с голубями и голубятней полетел в овраг и умер. Прожил он тридцать девять лет». Затем идёт биография-некролог Омар Шейха, включающая разделы «Рождение и происхождение», «Наружность и качества», «Свойства нрава и обычаи», «Битвы и сражения», «Владения», «Его потомство», «Его жёны и наложницы», «Эмиры Омар Шейх мирзы». По завершении этого своеобразного поминального обряда Бабур продолжает повествование – до кончины следующего значительного лица, где вновь повторяется та же схема. В результате история его жизни обретает ясную структуру, центром каждого из звеньев которой становится судьба человека, а фоном для неё – насыщенное точными и яркими деталями описание местности, её географии и истории, обычаев населения, хозяйства и плодов земли.

Подобно тому как на перекрёстках аллей и арыков встречаются водоёмы с фонтанами или беседки для размышлений и празднеств, так и на прямой линии повествования расставлены свои макамы-стоянки. Это рассуждения о причинах событий, воспоминания о победах, описания встреч с поэтами и воинами и постоянно, в той или иной форме, – наставление о должном или описание и оценка своих ошибок. Ибо у книги Бабура есть адресат. Не абстрактный читатель (исследователь!) из будущего, а его потомки – наследники его дел и продолжатели его свершений. Прежде всего, его дети, в особенности старший, Хумаюн, любовь к которому, отцовская забота и тревога прорываются сквозь сдержанный тон письма, черновик которого Бабур сохранил и включил затем в «Записки». Отец пеняет ему за долгое молчание – от него год не приходило писем из Бадахшана, поздравляет с рождением сына, даёт советы по управлению и поведению с приближёнными и родственниками. И здесь же – такое глубоко личное желание видеть сына совершенным во всём! «Из внимания к тому, что я говорил, ты писал мне письма, но ты не перечитывал их, ибо, если бы ты вздумал их прочитать, ты бы, наверное, изменил свой почерк. <...> Почерк твой, хоть и с трудом, всё-таки читается, но смысл не вполне можно понять из-за неясных слов. <...> Впредь пиши проще, ясным и чистым слогом: и тебе меньше будет труда, и тому, кто читает».

Деревья Индии
(с. 62) →

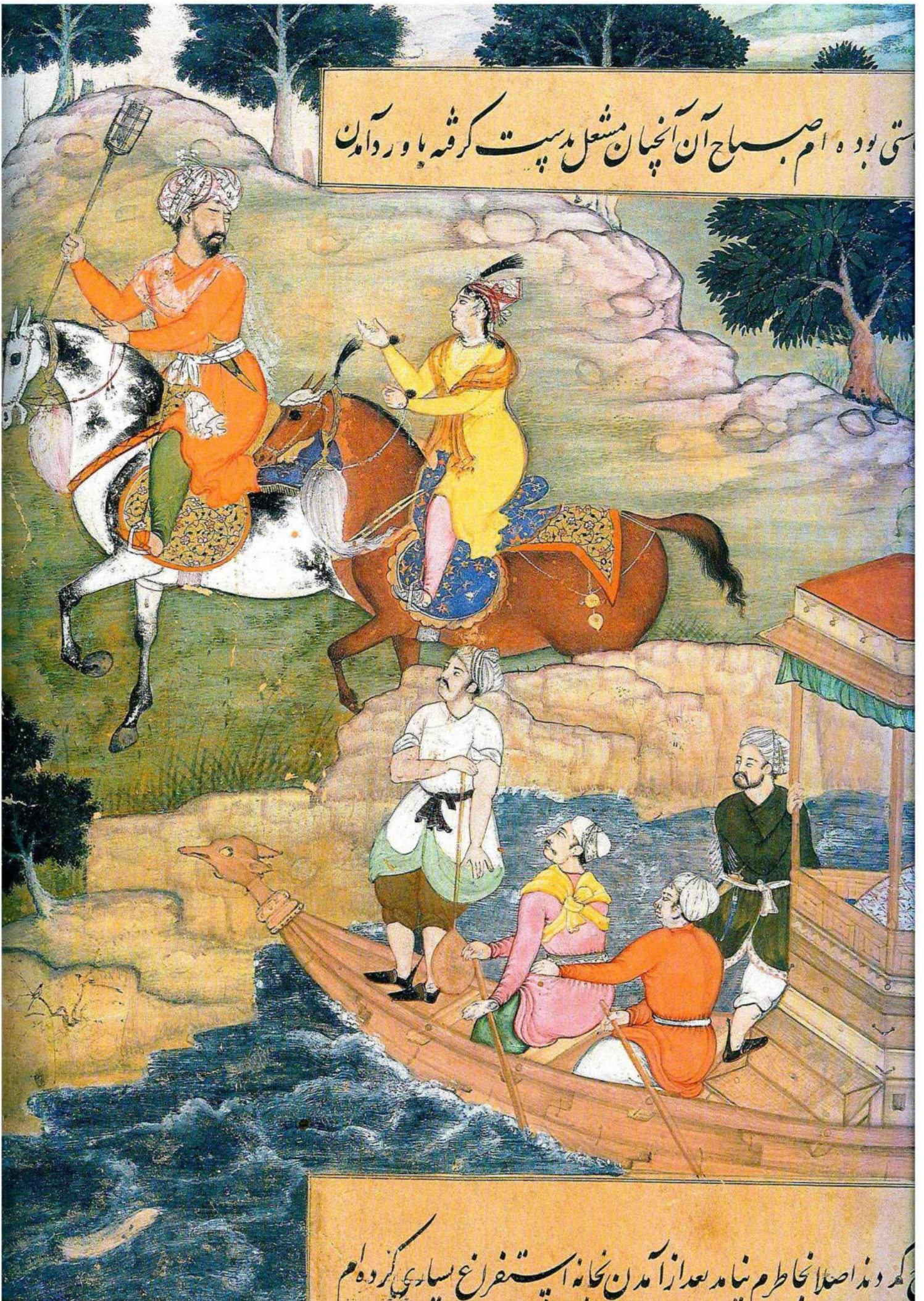
Бабур в своём саду в Исталифе под Кабулом
наблюдает за выравниванием русла арыка
(с. 63) →

Церемония освящения знамени
перед выступлением в поход деда Бабура –
монгольского хана
(с. 64) →

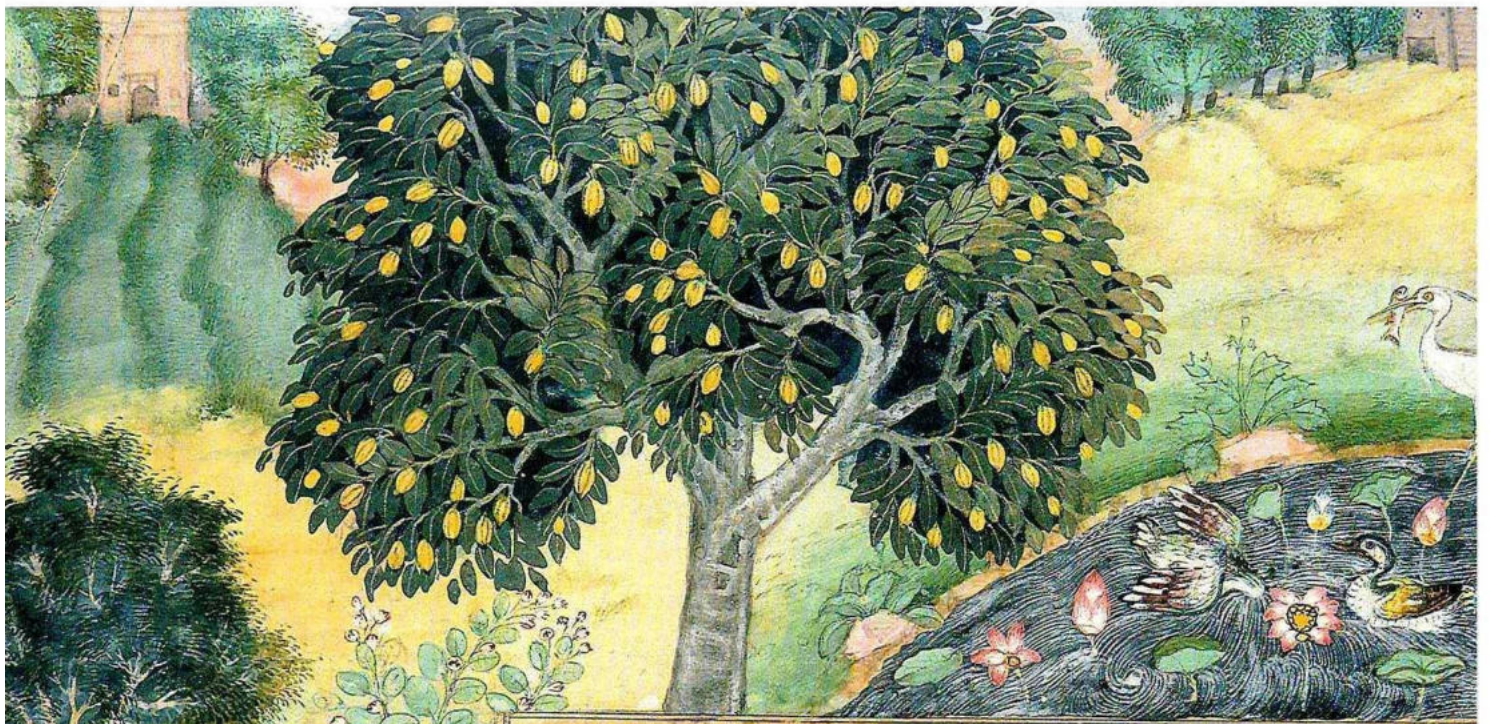
Возвращение Бабура в лагерь
после ночного пира в лодке на реке

Птицы Индии
(с. 65–67) →

ستی بوده ام بسلاح آن انجمن مشعل بدست گرفته باوردان



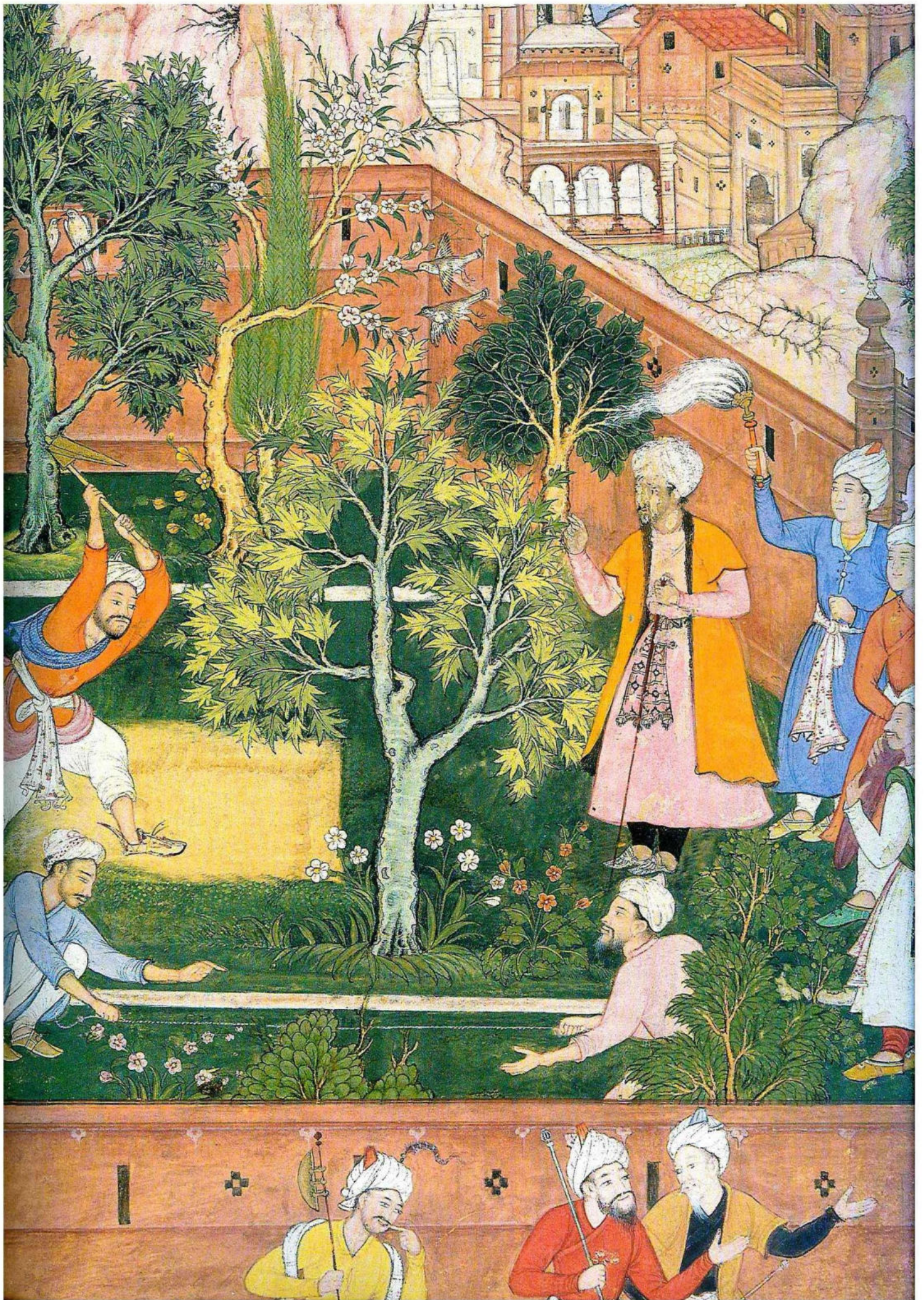
که دند اصلاً بخاطر م نیامد بعد از آمدن نجانه استفرغ بسیاری کرده ام



ست باشد در ز دچته می شود این هم دانه نذار و خام اگر کبند بسیار
ت خوب که بیز در ششی او خوش می شود نسبت خالی از لطافتی شست



لر که هل است این غنپ بد بیات و بد مزه موه ایست بعینه شکنبه کویفید است
با درون او را پیرون کرده باشد مزه او شیرین دل آشوب است در درون





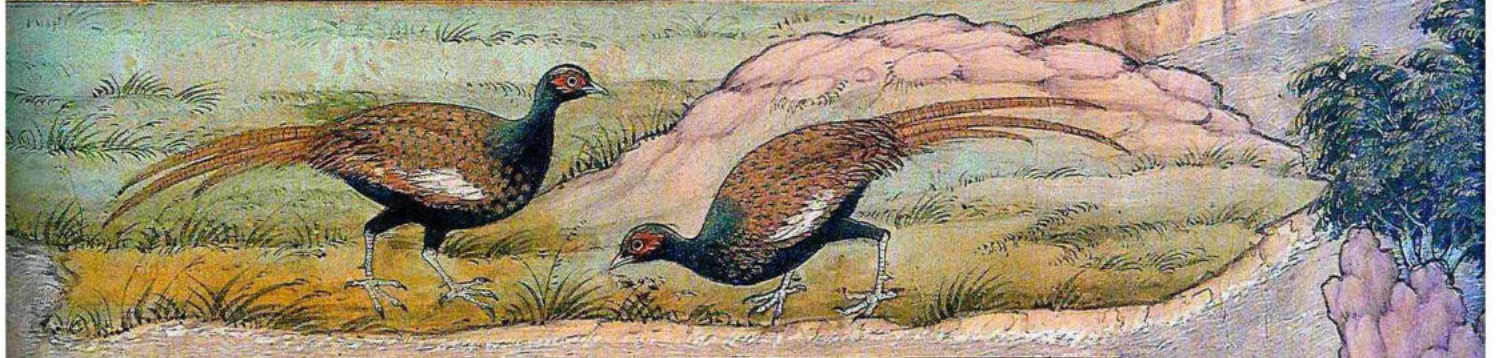
یک منول سبک پست کا و یک کر باس سفید درازی را بستند در دست
خود گرفتند ایستاده است دیگر سه پارچه سفید درازی را با میان از قطنس توغ بسته

و از آن تن و لایتهای شود و از لایتهای از بلندتر نمی شود و دیگر بل کجاست کلانی او برابر گبک می بوده



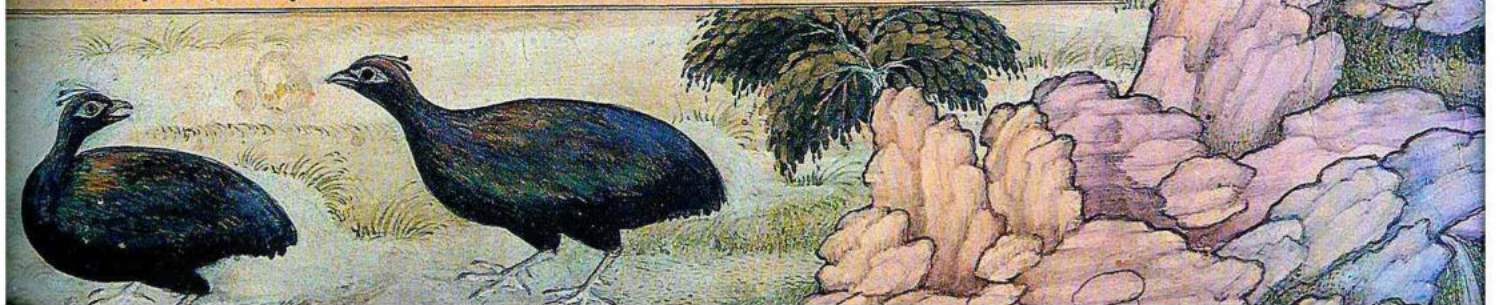
باز مرغ خاکلی است رگش هم بزنگ مایگان است ایشانی او تا پنجه ششک سرخ است پن کارد در کوه


میشود و دیگر مرغ صحرایی است در میان مرغ خاکلی آن مرغ فوق نیست که این مرغ صحرایی



و خاویز سپرد و دیگر مثل مرغ خاکلی سرزنگ می شود این مرغ در کوستان بجزر و کوستان آن

پایان ترمی شود از بجزر بلند تر میشود و دیگر چلبی است در حه مثل ابل کجاست ابل کجاست از این سرزنگ





سند و پستان است یک بودند است که بولایتهای مایر و داز بودند کلا نتر
برست یک بودند دیگر است که از بو نهایی که بان ولایتهای مایر و دگوماه برست
بال او و دم او پسرخ زنگ ترست این بودند مثل چرخیل خیل می پرویک
بیکر است که از بو نهایی که بان ولایت میرو و خور بر است همیشه او سیاه
ت یک بودند دیگر است این بودند بجان کم کم میرو و بودند نخورد است
نذکی کلا نتر باشد در کمال قور اوتی می گویند دیگر خیل است کلا نی او

بوده باشد غالباً تو خدایق سند و ستانست گوشت او بسیار لذت دار است

با وجود این مالمسی که شش خود است و باور ریسے توان لرز

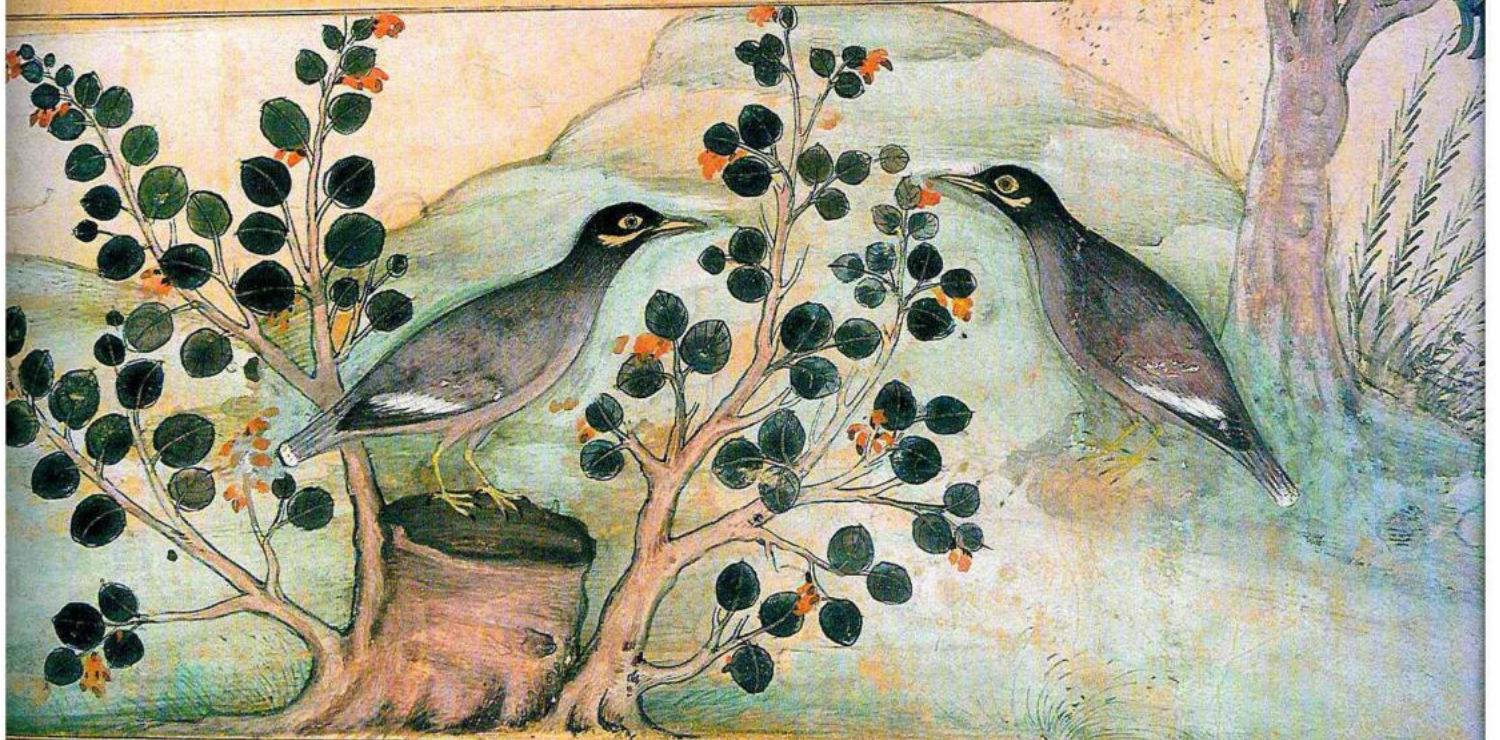
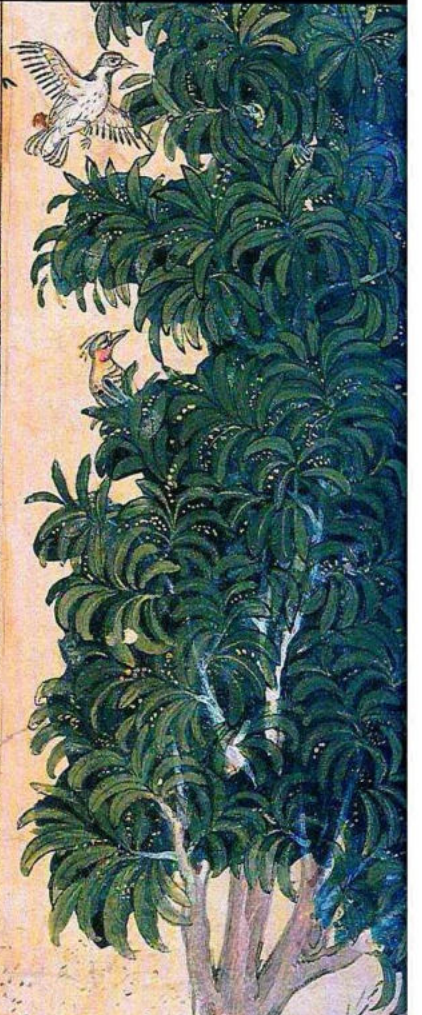
نوع طوطی دیگر می شود خوش رنگ پرنج زنگهای دیگر هم دارد

مشخص در خاطر نماید و در از اجنبت مشروح نوشته نشد بسیار خوش

طوطی اسپت سخن گوی هم می کرده اند عیش انیت که شکسته چنی را

مسکبند مثل آن بسیار ناهوش و نیز آوازی دارد و یک

شمارک است این در لغات بسیار است از آن پایان تر در



سند و پستانات بسیار می شود این هم چینی در طوطی و یک نوعی است

Пять страниц наставлений и конкретных советов, подкреплённых стихами Низами, забота о мире между братьями, наследником Хумаюном и Камраном, тактичный упрёк – почему всё это попало в мемуары, так же как сметы доходов или точные расчёты планировки дорог от Агры до Кабула, с башнями и караулами через каждые девять курухов и устройством яма на шесть лошадей? Зачем много лет спустя Бабур вспоминает, как не мог от застенчивости разрезать гуся в гостях у гератского родственника Бади аз-Замана, как не решался там же вкушать впервые вина, и как потом многократно пировал со своими приближёнными? Не для того ли, чтобы передать максимум жизненного опыта наследникам?

В записях 1529 года сказано: «Ходжа-и Калан, внук Ходжи Яхьи, просил переписать ему «Записки», которые я писал. Я приказал переписать «Записки» и послал список Ходжа-и Калану». Это послание ушло из лагеря на берегу Ганга. Привыкший к военным походам, Бабур и в странствиях живёт так же полноценно, как и во дворце: в одном из походов он изобретает «почерк Бабури» и тут же посылает образец друзьям; в другом устраивает состязание по борьбе между своими нукерами; он пишет стихи или цитирует строки Навои и Низами; переходя через приглянувшийся ручей, приказывает тут же разбить сад, а на перевале Аби Бурдан вспоминает стихи Саади о Джамшиде и поручает выбить их на камне: «В этой горной стране есть обычай вырезать на камне стихи и всякие другие надписи».

В незаурядной личности Бабура правитель и писатель удивительным образом уживаются с вечным учеником, ненасытно любознательным, изучающим незнакомый мир то с восторгом, то с нескрываемым отвращением. Впрочем, столь же деятельный, сколь и любопытный, он тут же стремится исправить недочёты иной культуры или самой природы. Ностальгия по Самарканду с его роскошными садами и арыками заставляет его повсюду прокладывать каналы, разбивать сады и цветники. Вместе с тем он изучает обычаи своих новых подданных, узнаёт их системы счёта времени и расстояний, сравнивая с уже известными данными собственной культуры. Поразительна осведомлённость Бабура в столь разных областях как поэзия, музыка, садоводство, астрономия. Описывая Самарканд и его окрестности, он упоминает знаменитую обсерваторию великого астронома, внука Тимура Гургана – Улутбека, чьё имя было хорошо известно и в Европе с XVII века.

«К югу от медресе [Улут бек мирза] построил мечеть, её называют «Резною мечетью». <...> Другая высокая постройка Улут бек мирзы – обсерватория у подножья холма Кухак, где находится инструмент для составления звёздных таблиц. <...> Улут бек мирза написал в этой обсерватории «Гургановы таблицы», которыми теперь пользуются во всем мире».

Удивительны наблюдения Бабура флоры и фауны Индии, которые он описывает точно и кратко, подмечая существенные детали глазом натуралиста и охотника. Эти описания составили целый атлас, включённый в его энциклопедический труд.

Книга осталась незаконченной. Последние записи относятся к 935 году хиджры (1529). Сохранилось предание о тяжёлой болезни Хумаюна, и врачи не надеялись на его выздоровление. Бабур обратился к священнослужителям, которые ответили, что спасти сына можно лишь отдав самое дорогое сокровище трона, то есть, понял Бабур, алмаз – первый военный трофей Хумаюна. Бабур предложил больше – свою жизнь в обмен на жизнь сына. Был совершён обряд: отец с молитвой три раза обошёл ложе больного сына, – и Хумаюн стал быстро поправляться. Через два дня, 26 декабря 1530 года, Бабур скончался.

Бегство мятежного эмира Хасан Якуба с места охоты в Самарканд (с. 70) →

Состязание Бабура и двух его военачальников в быстроте езды при отступлении Бабура из Самарканда (с. 71) →

Антилопы. К описанию Бабуром флоры и фауны Индии (с. 72) →

Охота Бабура в долине Каттаваза под Кабулом

Бой двух чёрных козлов «калахара». К описанию Бабуром флоры и фауны Индии (с. 73) →

Крокодил и тапир в воде среди рыб (с. 74) →

Охота на аллигатора (с. 75) →





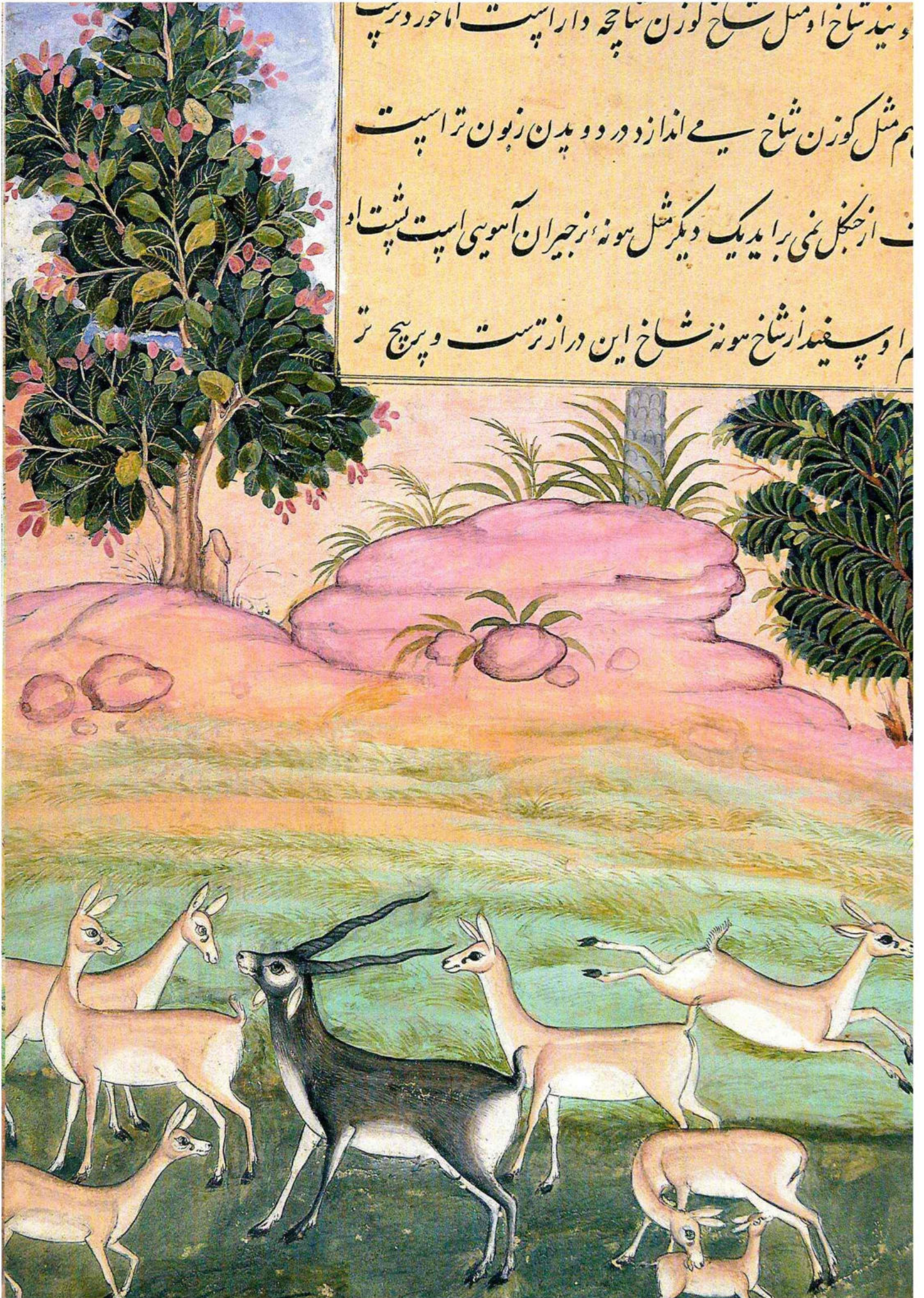


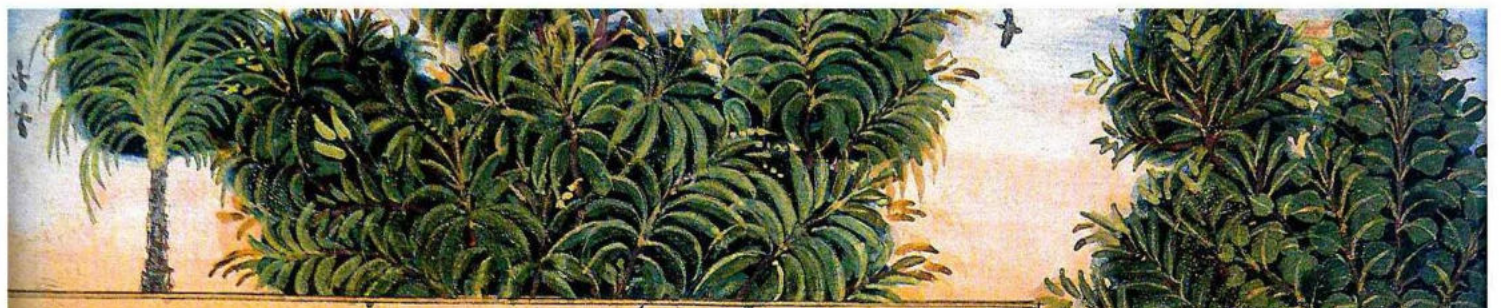
و نید شاخ او مثل شاخ کوزن ساچمه دار است اما خوردنیست

هم مثل کوزن شاخ می اندازد در دو پدین زبون تراست

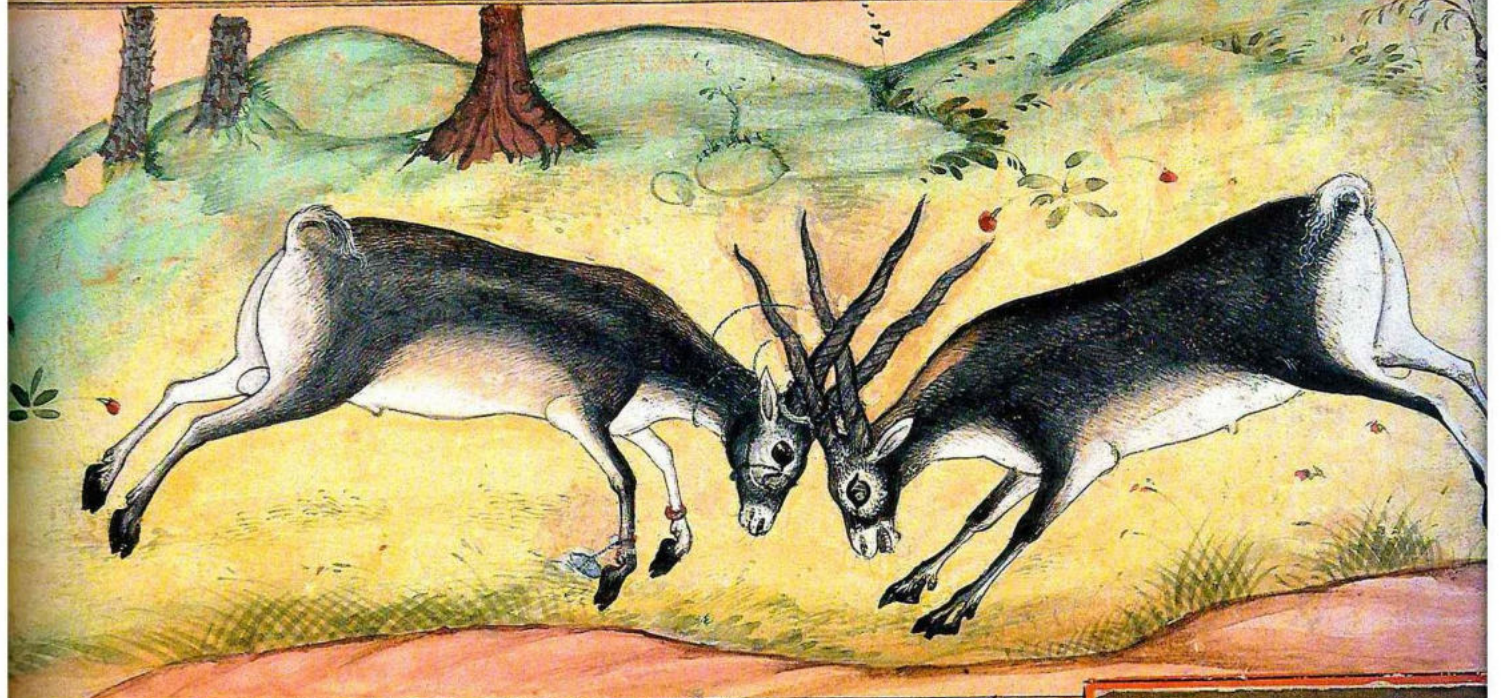
ن از جمل غمی بر اید یک دیگر مثل سونه ز جیران آسویی است شیتاد

م او پیغدا شاخ سونه شاخ این دراز ترست و پیچ تر

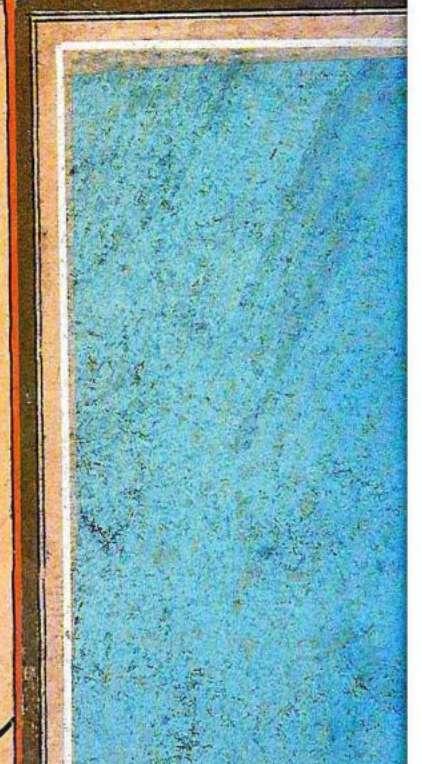




سند و پستانیان کلره می گویند در اصل کلاسن بوده یعنی آ
 سیا تخفیف کرده کلره کشته اند ماده او سفید است همین ک

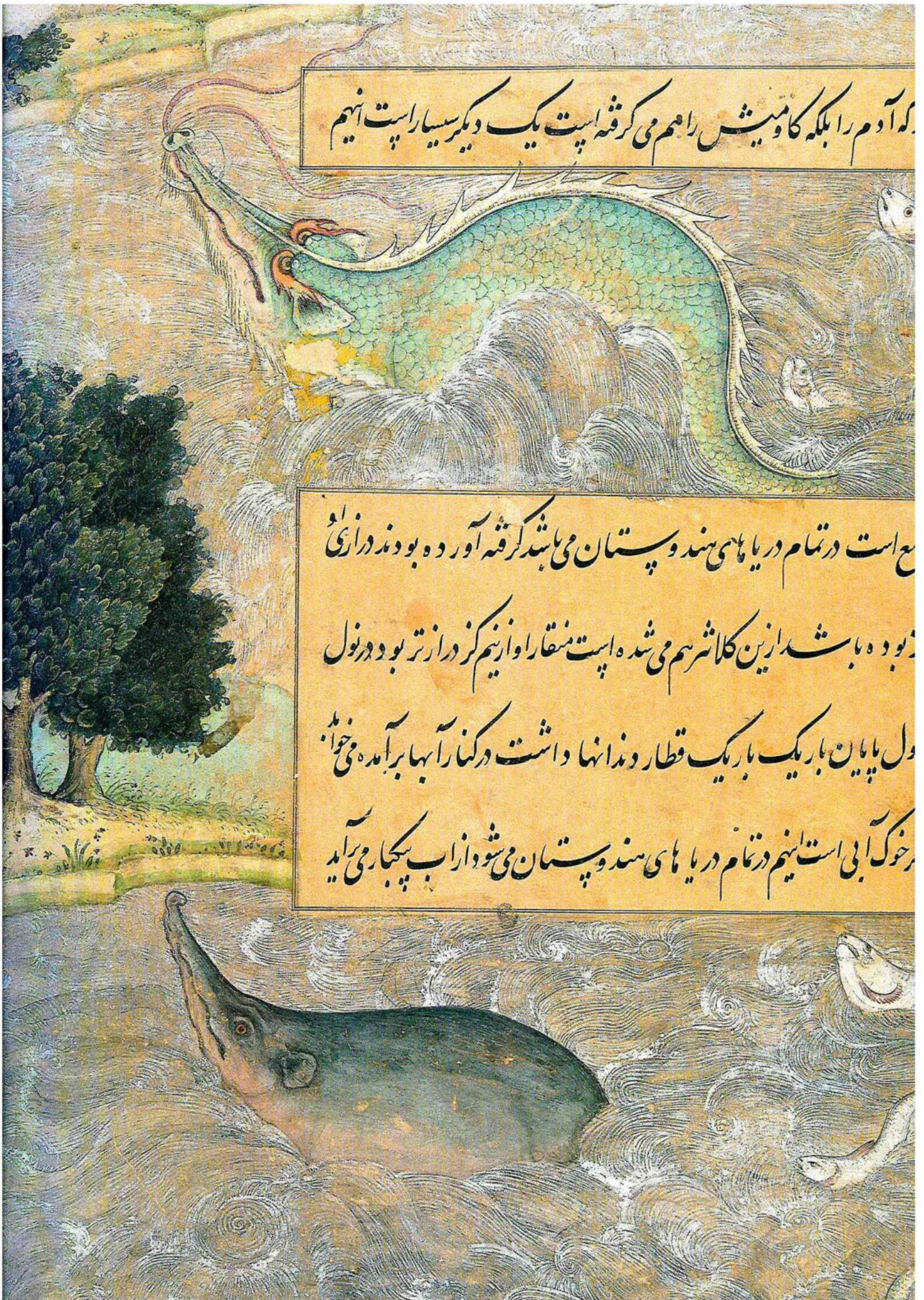


آسو می گویند در شاخ این حلقه دامی را مضبوط می سازند در پای او از کوه
 کلاتر نسکی را اویران می بندند یعنی بعد از جدا شدن از آسو بر فسن راه
 مانع شود بعد از آن کلره صحرا سی را دیده و مقابله او پرس میدهند این آ
 بنجک بسیار حریص است فی الحمله خجک می آید شاخ خجک کرده و کوه



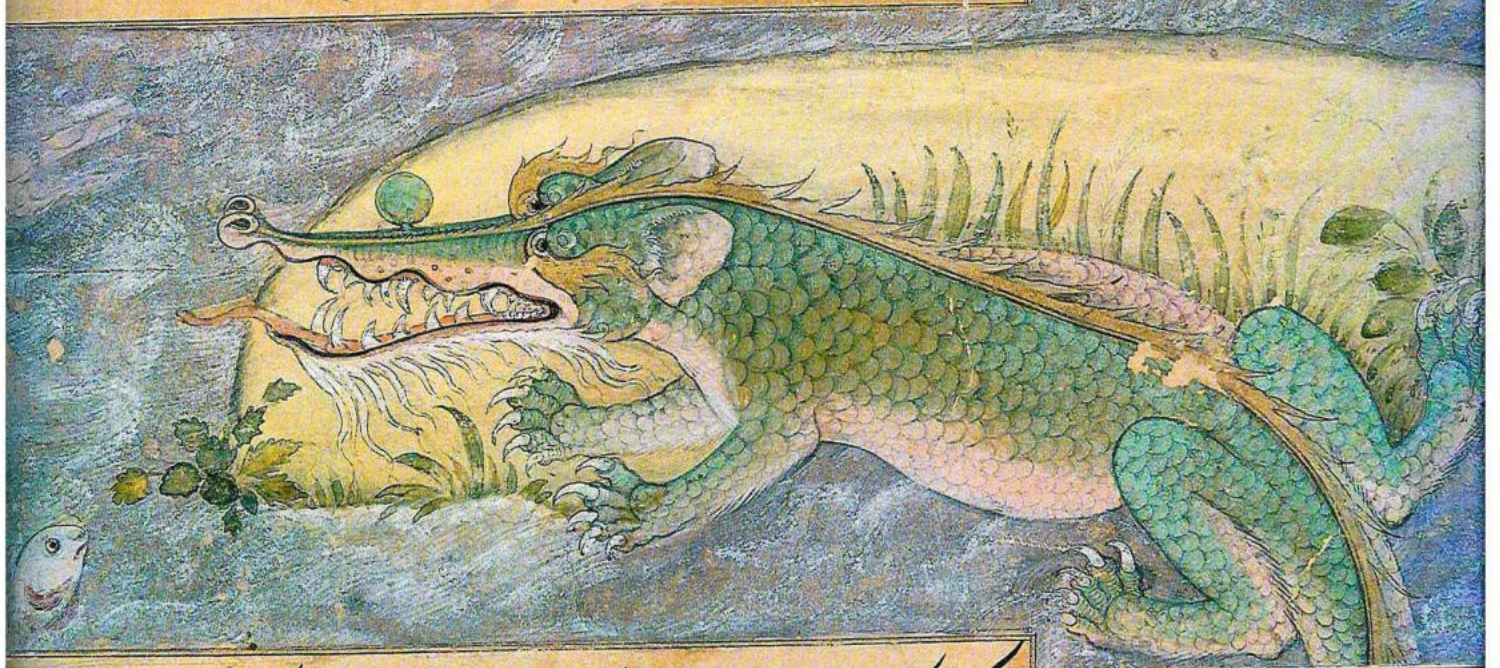
که آدم را بلکه کاویش را هم می‌گرفته است یک دیگر بسیار است اینهم

مع است در تمام دریاها می‌سند و پستان می‌باشد گرفته آورده بودند در این
ز بوده باشد ازین کلاشرم می‌شده است منقار او ازینم کردار تر بود در نول
ول پایان بار یک بار یک قطار دندانها داشت در کنار آنها برآمده می‌خواست
رخوک آبی است اینهم در تمام دریاها می‌سند و پستان می‌شود از آب پیکار می‌رآید





سراونود و نمود و باز در آب فرومی رود و او نمایان می ماند نولی اینهم مثل
بسیار دراز است و همان طور قطار رندگانها دارد و دیگر سر و تنه او مثل ماسی است و
بازی کردن در میان آب مشک طوری نماید جوکهای آبی که در دریای سپر و
در وقت بازی کردن در پست از آب می برانند اینهم مثل ماسی از آب سرگز سپرون
کین دیگر گریال است این کلان نمی شده است در دریای سپر و

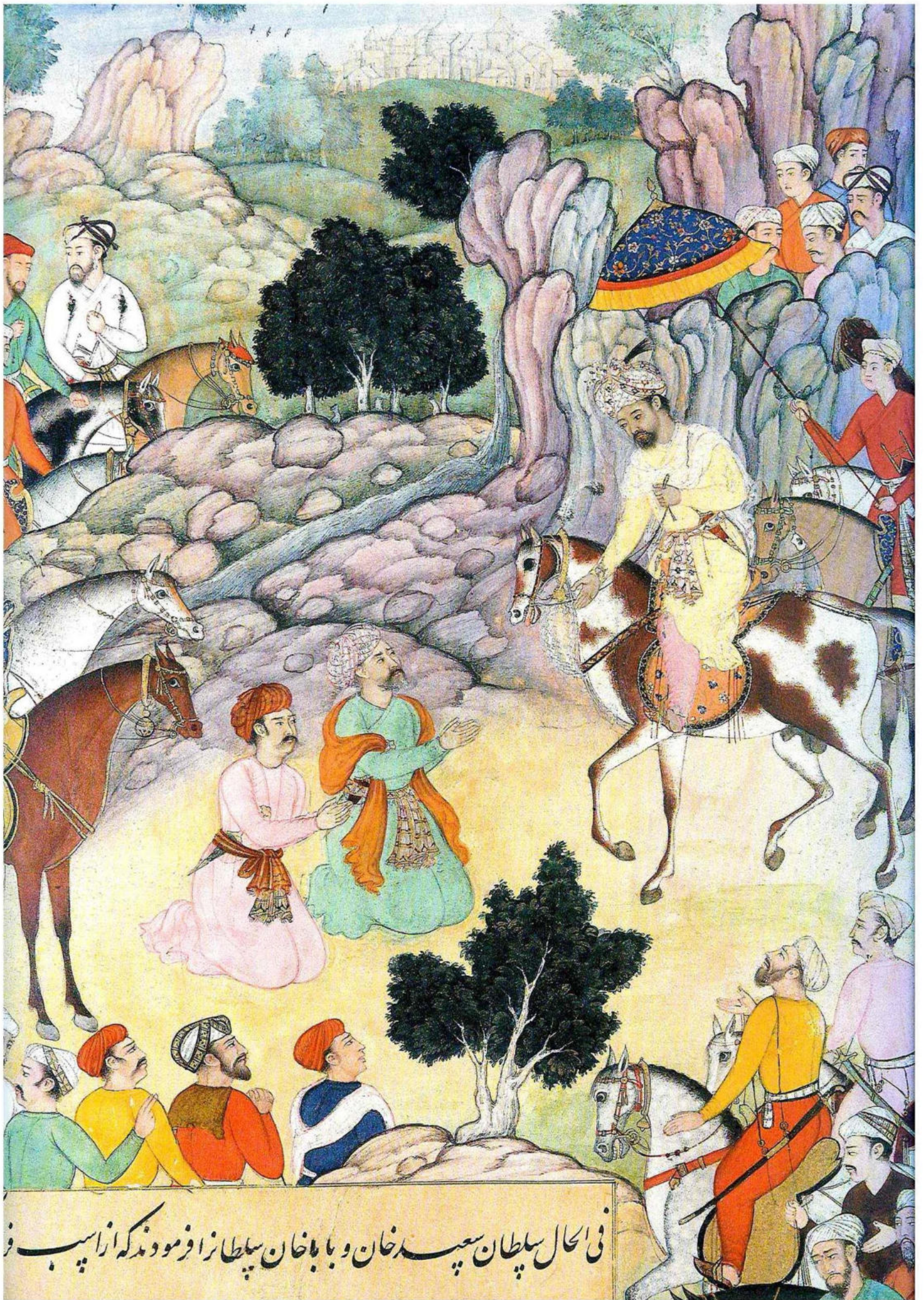


МЫ остановились в одном из садов Истаргача, полном прекрасных плодов. Там устроили пирушку. Утром мы сели на коней и поехали в сад Баг-и Падишахи, что ниже Истаргача. Одна молодая яблоня пожелтела и была очень красива. На каждой её ветви ещё оставалось по пять, по шесть листиков в ряд; если бы художники и очень старались, они не могли бы этого нарисовать.

В 1589 году Абд ур-Рахим Хан, наместник Мульгана при внуке Бабура Акбаре перевёл книгу Бабура с его родного джагатайского языка на персидский. Падишах Акбар, продолживший дело своего деда в укреплении и развитии государства, с особым вниманием относился к собственной родословной и духовному наследию предков. Целые артели каллиграфов, живописцев и иллюминаторов в kitabханах Фатехпур-Сикри и Агры переписывали и иллюстрировали хроники, мемуары и эпические сказания, связанные с именами Тимуридов и Чингизидов, и легенды народов завоеванных ими земель наряду с оригинальной персидской поэзией и трактатами. Естественно, что сразу же после перевода «Бабур-наме» на официальный язык империи фарси, она была подробно иллюстрирована лучшими мастерами двора Акбара. В настоящее время известно около 500 листов из тринадцати списков «Бабур-наме», рассеянных по многим музеям и частным коллекциям, подписанных более чем сорока художниками.

Историю могольской миниатюры принято начинать с приезда в Индию двух художников из Шираза – Мир Саида Али Табризи и Абд ас-Самада, приглашённых Хумаюном после завоевания им в 1545 году Кабула. Персидские мастера прибыли около 1548 года. Эти художники, возглавившие мастерские Хумаюна, а затем Акбара, принесли с собой высочайшую культуру письма, включающую подготовку бумаги, тщательно грунтованной и лощёной, составление красителей и качество кистей, тончайшие из которых изготавливались из одного волоса. Вместе с этим в молодое могольское искусство пришли и многие технические приёмы – изначальная пропись грунтованного листа мокрой кистью, затем повторение этого рисунка красной или чёрной краской, и, наконец, исполнение его в цвете. Окончательную отделку миниатюры выполнял иллюминатор, наносивший на рисунок позолоту в виде растворённого порошка или листочков фольги, которые иногда вновь покрывались тонким орнаментом. Порядок работы над манускриптом определял первенство каллиграфа, ибо высшим искусством в странах ислама почиталось Слово, – он оставлял пустые места в тексте для миниатюры, он же выбирал и готовил бумагу. Слово определяло и содержание, и внутренний строй персидской

Двоюродные братья Бабура
чингизиды Султан Саид-хан и Баба-хан-султан
приветствуют его при встрече



فی الحال سلطان سعید خان و بابا باخان سپاه نزار فرمودند که از اسپ نزار

миниатюры. Неизменно присутствовавшие в ней строки поэтического текста перекликались своей вязью с тончайшими линейными контурами живописного листа, а иллюминатор объединял их общим золотым орнаментом, способным поспорить с вязью виртуозностью линий и завитков, – ведь он писал золотой сад горнего мира. Текст, над которым работал художник, предлагал устойчивые, давно известные сюжеты – мастер вступал в диалог-соствязание и с великими поэтами прославленных преданий, и одновременно с теми, кто уже иллюстрировал их прежде. Изобретательность в интерпретации сюжета вписывались в рамки нежесткого, но определённого канона. Могольская миниатюра с первых своих шагов, принимая уроки наставников, в корне изменила своё содержание. Ибо в диалоге «мастер – заказчик», всегда существенном в искусстве средневековья, заказчик определял главное, а если он обладал эрудицией Хумаюна, государственным гением Акбара, гедонистическим эстетизмом и образованностью Джахангира, то его право на это безусловно – и плодотворно.

Мы не ошибёмся, если скажем, что в этом ряду образ самого Бабура и оставленного им текста сыграли далеко не последнюю роль. Искренность и простота выражения, обилие разнообразных сведений и мотивов, увлекательность всего повествования обусловили особый подход художников к иллюстрациям. Это в полной мере доказывает и московская коллекция из 69 листов с миниатюрами, в том числе 12 листов с двухсторонней живописью.

Первым попытавшимся соотнести сюжеты миниатюр с текстом «Бабур-наме» был Пётр Иванович Щукин. Среди книг его библиотеки, «растворившейся» некогда в собраниях Исторического музея, находился и экземпляр мемуаров Бабура в переводе на французский. На полях обоих томов остались лёгкие следы карандаша, кое-что деликатно подчёркнуто в тексте. В 1908 году несколько миниатюр из этой рукописи он опубликовал в альманахе «Золотое руно».

Полностью коллекция была опубликована Семёном Ивановичем Тюляевым отдельным изданием только в 1960 году. В приложении к альбому-каталогу дан выполненный Петром Ивановичем Петровым перевод на русский язык фрагментов персидского текста, встречающихся на изобразительном поле и оборотной стороне миниатюр. Работа Петрова позволила дать точную атрибуцию всех сюжетов и найти их место в структуре некогда существовавшей книги.

Несоответствие возраста Бабура на изображениях с реальными фактами его биографии – вопрос сложный. Условием, допускавшим подобную «неточность», было представление о монархе как об идеальной личности и гаранте мирового порядка. Как воплощение инсан-и-камил – Совершенного Человека – он мог быть изображён в «оптимальном» возрасте, то есть в расцвете сил. (Необходимо отметить, что в тронных сценах лондонского списка юный Бабур изображён соответственно своему возрасту, хотя и без выраженных индивидуальных черт).

Однако неточность эта относится не только к возрасту, но и к чертам лица Бабура. В нашей серии он представлен тремя основными типами: юноши; больного или старого человека – то с измождённым, то с одутловатым лицом; но чаще – зрелого мужа со спокойными, мягкими чертами слегка удлинённого лица. Однако сходство, сопоставимое с абсолютной узнаваемостью всех портретов Акбара, Джахангира, Шах-Джехана или Аурангзеба, не просматривается. Это и не удивительно: с момента смерти Бабура до времени создания иллюстраций к его «Запискам» прошло шестьдесят лет. Не случайно на некоторых из миниатюр нашей серии он очень похож на Хумаюна: с острым, почти гротескным рисунком раскосых глаз и тонкого носа на узком скуластом лице. Всё же преобладающим остаётся тот тип лица, который изображён на упомянутой С. И. Тюляевым миниатюре с эпизодом 1494 года: узкое спокойное лицо, обрамлённое бородкой.

Сражение конницы Бабура с отрядами Тамбала
у крепости Бишхаран
(с. 80) →

Взятие крепости Чандири
(с. 81) →

Нападение узбеков на посланцев
с дарами от изменника Шах-Мансура
(с. 82) →

Посещение Бабуrom источника в Сункаре

Одна из стычек под стенами Самарканда
во время осады Бабуrom города
(с. 83) →



در قلعه او مردم مثل آمده در آمده بودند از امرای ایلیغار بای علی در پیش پیکار
با برادران خود در دروازه شجران رفتن خوبها چایقو لاش کرد






که سمره او بود و نزدیک لخت پرت کردند









این دانه از خرمازم ترکوشتی دارو این را میخوردند خیلی حسیده است از جهت
بعضی بدبستها و دهن روغن مالیده می خوردند و اندام در شاخ درخت می شود
می شود سم در پنخ درخت می شود کویا از درخت کپسار را او بخته او بخت

یک دیگر به بل است کمانی او پر اریب بود و باش در بوش مدیت غیب است

Хиндустан лежит в первом, втором и третьем климате; в четвёртый климат эта страна не входит. В сравнении с нашими землями это иной мир. Горы, реки, леса, степи, города, области, животные, растения, язык, дожди и ветры – всё там не так, как у нас. Стоит лишь перейти реку Синд, как земля и вода, и деревья, и камни, и люди, и пути, и обычаи – всё становится другим.

Похожие изображения встречаются и в лондонском списке. Возможно, пропись этого портрета была доверена одному или нескольким специалистам – обычно имена их указывались в рукописях наряду с именами других художников мастерских Акбара.

Наличие этого образа позволяет предположить существование некоего портретного прототипа, возможно, созданного при жизни Бабура – в Герате или Кабуле. Вполне возможно, что именно там и были созданы утраченные исходные портрет или набросок. Во всяком случае, этот портрет, как и идеальный образ Бабура-садовода или Бабура-правителя в немногочисленных тронных сценах разных списков, может рассматриваться как портрет-интерпретация, пластическая метафора.

Если рассматривать лица на миниатюрах «Бабур-наме» при большом увеличении, видна виртуозная работа. Мазок толщиной в один волос котёнка лепит форму почти импрессионистически, более того, фон становится пластически активным – вокруг светлых ликом сгущаются тени, смягчая переход от объёма к глубине, наполняя воздухом оживающее пространство.

Ранняя могольская живопись отличается праздничной декоративностью. Батальные, охотничьи и подобные им сцены составлены из групп пеших и конных персонажей в оранжевых, жёлтых, розовых, иногда – синих, зелёных или коричневых одеждах. Вместе с выразительными силуэтами разномастных коней они образуют ритмичные композиции на фоне светло-зелёного холмистого пейзажа, изредка перебиваемого сиреневатыми скалистыми «горками» или темно-зелёными кронами деревьев. Обычная для персидской живописи деталь пейзажа – скала-кулиса, эффектно уравнивающая асимметричную композицию, в раннемогольской живописи уходит на задний план, сокращается в размерах как намёк на условную перспективу. Часто на заднем плане, то есть у верхнего поля листа под узкой полоской неба, этот гористый фон дополнен изображением удалённого города.

Нам представляется, что появление исторических хроник в эпоху Акбара вместе с отмеченным исследователями влиянием европейской живописи сыграло существенную роль в формировании пейзажа в могольской миниатюре именно благодаря тексту «Бабур-наме». Ни в одном другом со-

Выступление сына Бабура Хумаюн-мирзы
в поход против Хамид-хана
← (с. 84)

Дерево

Дерево. Фрагмент
← (с. 85)

رس می شود و خوب رس میشود سرت او بسیار خوش مزه و خوش طعم می شود

کلانی ترنج برابر خربوزه خردی باشد پوست او نامموار و پوست و بلند است سر

و باریک و بول دار میشود رنگ ترنج از رنگ نارنج رز و ترمی شود درخت او

درخت تنه داری میشود خور و ترمی شود و بوته بوته می شود برگ او از برگ نارنج

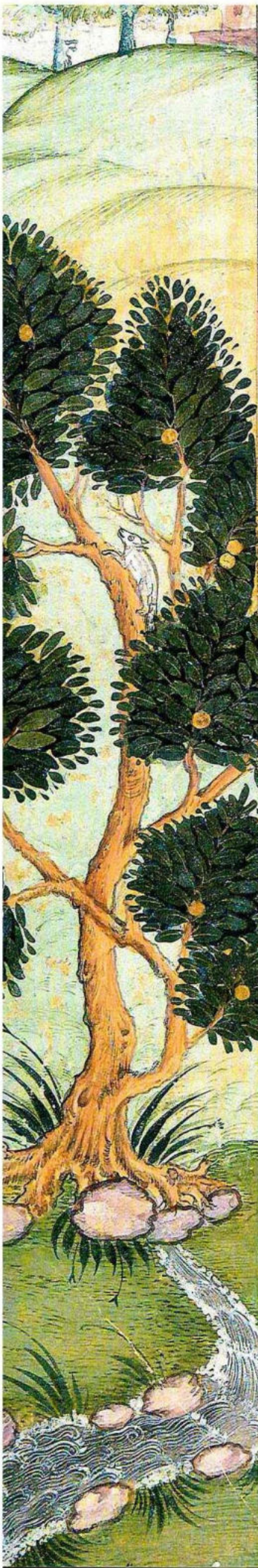
کلان تر میشود دیگر از میوه های مشابه نارنج پنجم آه است رنگ او و وضع مثل ترنج است

غایتش پوست این هموار است و ناممواری ندارد در ترنج خربوزه خورد تر است

درخت او کلان می شود برابر درخت رز و الو می شود برگ او به برگ نارنج می ماند

خوب ترشی دارد و سترش خوب لذت دارد و خوش طعم می شود این مثل لیمو مقوی معده

است مثل نارنج مضعف نیست دیگر از میوه های مشابه نارنج لیموی کلان است که در سند و پستان



чинении нет таких пространных описаний жизни под открытым небом, проведённой в боях, походах или в садах. Жизнь в седле заставляет иначе воспринимать пространство, как бы увеличивая рост и шире открывая горизонт. И несмотря на сохранение традиционных принципов в построении листа с вертикально расположенными планами, пейзаж «Бабур-наме» обретает новые измерения, наполняется внутренним движением и воздухом. Цельность этого мироощущения с максимальной полнотой выражена в серии миниатюр московской коллекции. Самым ярким подтверждением тому служит изображение флоры и фауны Хиндустана, занимающее до трети от общего числа иллюстраций, как в московском, так и в лондонском собраниях. Ещё более выразительно другое соотношение – число «тронных» сцен и «пейзажных» композиций. Так, из 69 миниатюр в собрании Музея Востока только восемь могут быть причислены к «тронным» композициям, при этом две из них совмещены с изображением сада. Остальные миниатюры с изображением батальных сцен, охоты, пира, исторических и дипломатических эпизодов, а также 28 иллюстраций к атласу животных и растений представляют собой пейзажные композиции. Такое внимание к пейзажу в миниатюре эпохи Акбара объясняется не только содержанием литературного текста, но и упоением освоения новой художественной формы – открывшимися возможностями, подсказанными автором «Бабур-наме» – мудрецом и новатором, художником и воином, вечным странником в удивительном саду жизни.

Цитаты в статье даны по изданию: «Бабур-наме», 1958, Ташкент, переведённому на русский язык Михаилом Александровичем Салье.

Ирина Шептунова

Кёсай Кавенабэ
Бог грома Райдэн
Фрагмент



Женская красота ценилась во все времена и у всех народов, хотя трактовки её были различны. Однако женские образы, запечатлённые талантливыми мастерами резца и кисти, – неповторимы, неизменно обаятельны и пленительны, независимо от места и времени их создания. Что касается совсем уж далёких и экзотических образов загадочных японских красавиц, представляющих

Н и к у х и ц у у к и ё

Японские красавицы эпохи Эдо

Есть в этом мире
Один цветок, –
Не видим он,
Но блекнет без следа, –
Цветок любви!

Оно-но Комати (IX в.)

перед нами в живописи и гравюре, они тоже не оставляют нас равнодушными, поскольку с первого, даже самого неискушённого, взгляда производят впечатление. За необычными для европейского глаза сюжетами, цветовыми и линейными ритмами японского изобразительного искусства стоит уникальная художественная культура с многовековым опытом самобытного осмысления жизни людей и окружающего мира. Любая попытка более близкого ознакомления с ней требует дополнительных исторических знаний.

Женщины в японском обществе никогда не были равны с мужчинами, но их роль в жизни и культуре, особенно в отдельные периоды, была весьма значительной. Если в эпоху Хэйан (IX–XII вв.) идеал женской красоты, вкуса, образованности воплощали придворные дамы, то спустя несколько столетий, в период Эдо (1603–1868), когда на первый план выступила культура городских слоёв населения, воплощением его стали обитательницы «весёлых кварталов» – *дзёро* (в европейской терминологии – «куртизанки, гетеры»).

В XVII–XVIII веках «весёлые кварталы» стали особыми центрами городской жизни. Мужчин привлекали сюда не только обитательницы увеселительных заведений. Атмосфера раскованности, беззаботности, ощущение собственной значимости – одним это компенсировало социальное бесправие, так как сословие горожан стояло в ранжире феодальной государственной системы даже ниже крестьян; другим давало возможность отстраниться от проблем и тягот жизни. Но, безусловно, главными действующими лицами этого призрачно-праздничного мира являлись всё-таки *дзёро*.

Известность некоторых *дзёро* не уступала популярности знаменитых актёров театра Кабуки. Портреты тех и других пользовались большим спросом у горожан. Наряду с *дзёро* в центре внимания были и хорошенькие девушки из чайных домиков, модных магазинов, которые тоже часто становились моделями для художников. Так вскоре сформировался особый жанр – *бидзинга* (картины красавиц). Слово «бидзин» обозначается двумя иероглифами – «би» (красивый, приятный) и «дзин» (человек). Показательно, что понятие «красавица» обозначено иероглифом «человек», а не «женщина». То есть «прекрасный человек» подразумевает нечто большее, чем просто привле-

Утагава Тоёхару
Триптих «Времена года» (с. 92) →
«Снег». Фрагмент (с. 93) →
«Кукушка». Фрагменты (с. 94, 95) →

Миягава Тёсюн
Красавица на скамейке (с. 96) →
Фрагмент (с. 97) →

«Цветы». Фрагмент триптиха «Времена года»

Окумура Масанобу
Красавица у москитной сетки
(с. 99 слева) →
Фрагмент (с. 98) →

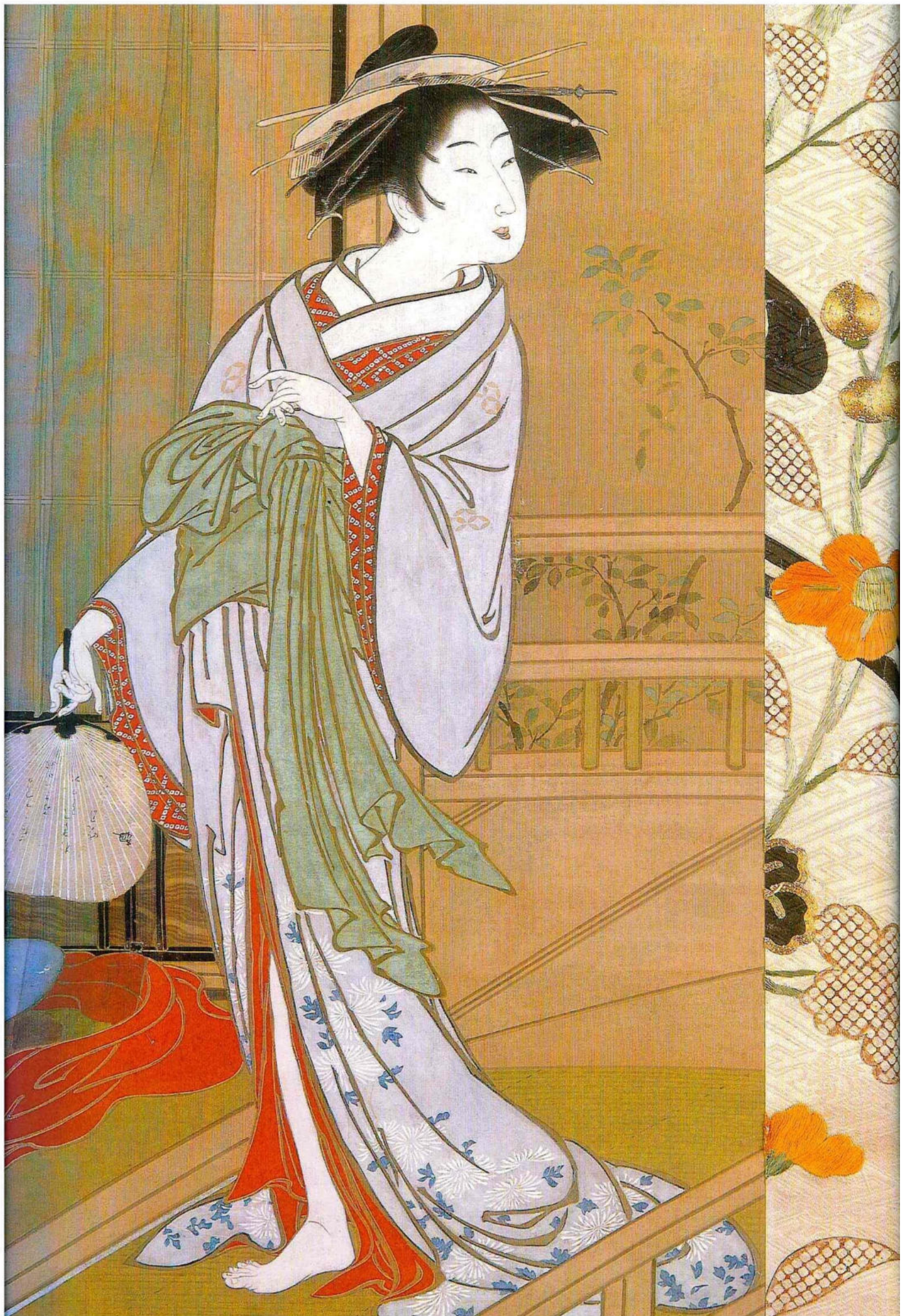
Утамаро Китагава
У реки Акутагава (с. 99 справа) →

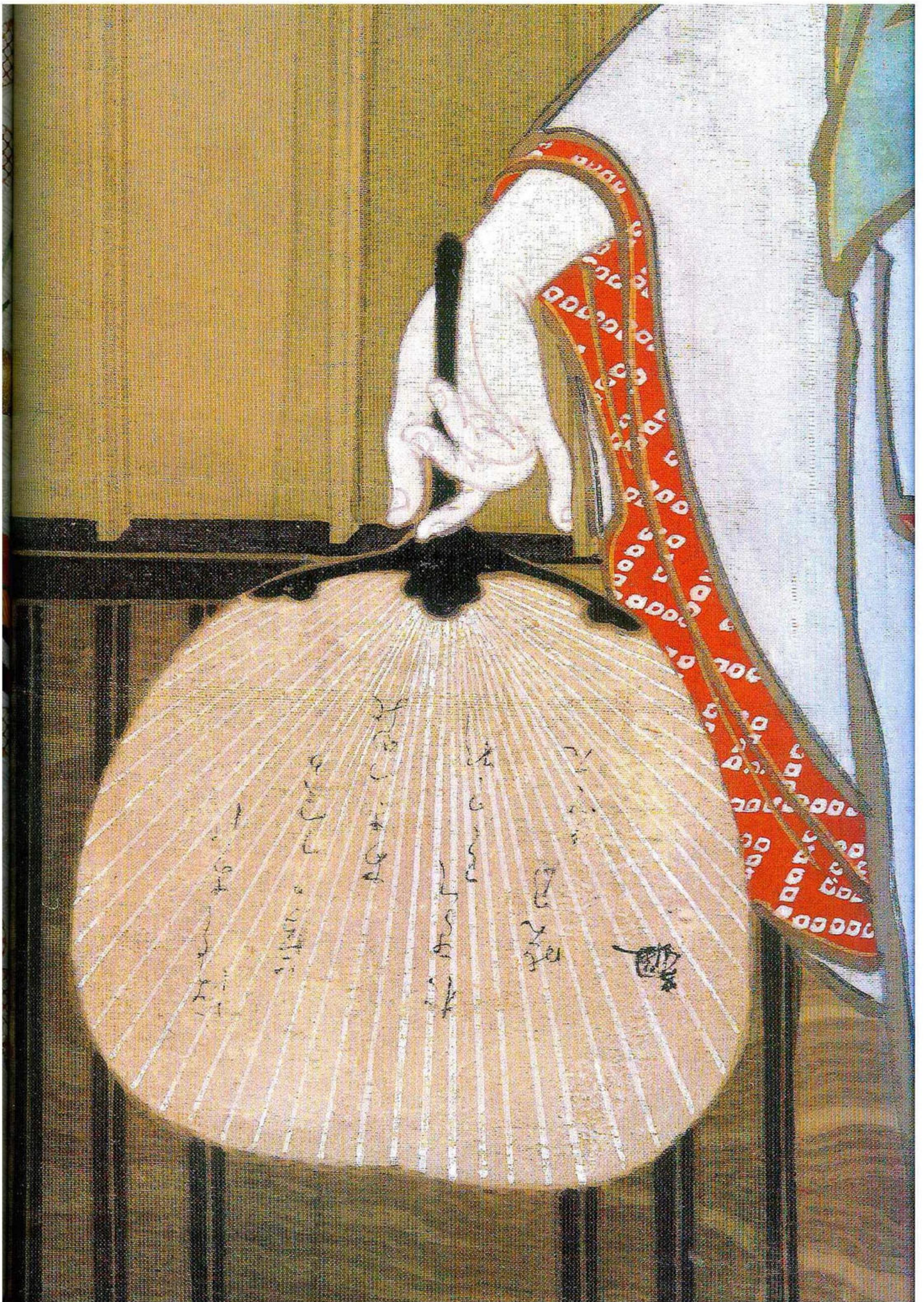


歌川
豊春
画











日下繪師川世全圖







кательную женскую внешность. Действительно, практически на всём протяжении японской истории в представление о женской красоте включались помимо эталонных внешних данных и другие качества – изящные манеры, умение одеваться, писать стихи.

Бидзинга создавали художники нового жанрового направления в живописи, получившего название *укиё-э* (картины повседневной жизни).

Термин «укиё» первоначально был связан с буддийской философией и понимался как «суежный мир», «горестный мир». С XVII века возникло и другое его толкование – «мир изменчивый», свидетельствующее об ином мировосприятии. Человек ценит мимолётность жизни и «живёт мгновением, весело покачиваясь на волнах неведомого, как тыква на воде». Неотъемлемой частью «мира укиё» являлись красавицы из «весёлых кварталов».

Многие дзёро были не только красивыми, но и образованными, умными, а некоторые – и очень талантливыми. В их стихах и песнях, так же как и у хэйанских придворных дам, на первом месте – любовь и личные переживания.

Ушёл, ушёл мой милый,
И сердце защемило.
Блестит в ночи луна.
Бесстрастна, холодна.
Ах, только б, верен слову,
Пришёл он завтра снова...
Душа тревогою полна –
Как холодна луна!

Из поэзии «весёлых кварталов»,
перевод А. Долина

Дзёро диктовали моду на одежду, причёски, украшения, веера и даже манеру поведения. В произведениях знаменитого писателя Ихара Сайкаку (1642–1693) можно встретить ряд подобных примеров. Так, в «Истории любовных походов одинокой женщины» описываются первые шаги молоденькой прислужницы в мире дзёро: «Но я сразу стала законодательницей мод, как настоящая прославленная гетера. Затмив своими выдумками столичных щеголих, я выщипала брови на лбу и густо навела две черты чёрной тушью. Сделала высокую причёску, не подложив обычно деревянного валика, и связывала волосы узкой лентой так искусно, что её совсем не было видно. Носила с несравненной грацией три кимоно, одно поверх другого. Босоногая, я скользила плывущей походкой...» (перевод В. Марковой).

Даже изображая конкретных персонажей, художники не стремились к передаче их индивидуальных черт. Они создавали поэтически-возвышенные женские образы, отстранённые от обыденности реальной жизни и соответствующие идеальному представлению о прекрасной женщине. Подобные работы отличались яркой цветовой гаммой, их эффектная декоративность очень импонировала вкусам горожан.

Живописные произведения выполнялись на шёлке или бумаге цветными красками и тушью. Наиболее распространённой формой был вертикальный свиток – *какэмоно*, в котором живопись дополнялась специально подобранным обрамлением, обычно из ткани.

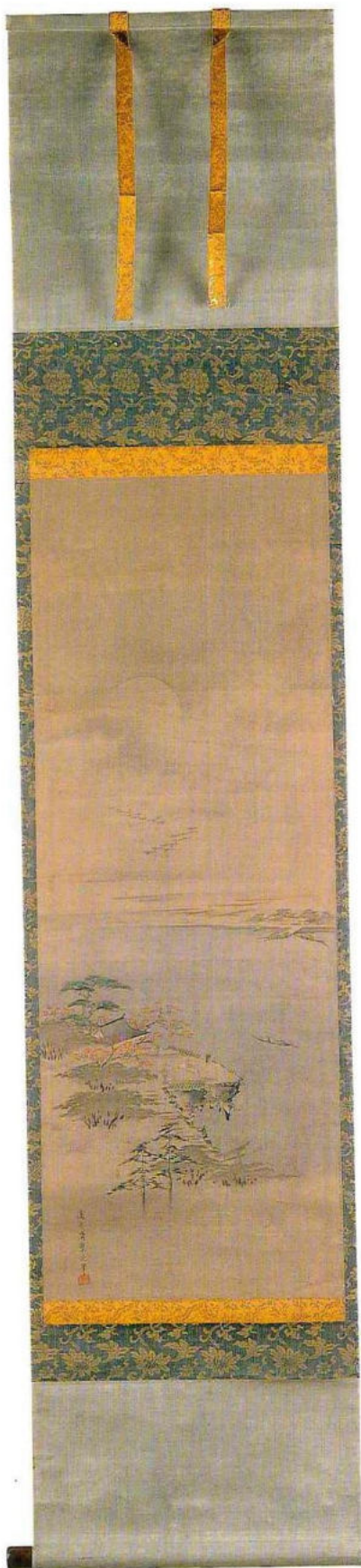
Эйси Тёбунсай
Триптих «Снег. Цветы. Луна»
(с. 103) →
«Цветы» – красавица под сакурой
Фрагмент (с. 102) →
«Луна» – осенний мотив
Фрагмент (с. 104) →
«Снег» – зимний мотив
Фрагмент (с. 105) →

Утамаро Китагава
У реки Акутагава
Фрагмент

Эйси Тёбунсай
Игра в волан (с. 106) →
Фрагмент (с. 107) →









馬文齋崇文筆









うき

うき

うき

うき

Такие свитки ценились весьма дорого и оттого доступны были лишь состоятельным людям. Наряду с профессиональными мастерами в жанре укиё-э работало много простонародных художников-горожан – *мати-эси*. Обычно они копировали произведения известных живописцев и не подписывали свои работы. Творения эти стоили дешевле, но и они не могли удовлетворить спрос на жанровые картины. Это стало возможным только с развитием ксилографии – гравюры на дереве. Становление гравюры началось с первой половины XVIII века. Поначалу она только заимствовала темы и художественные приёмы у живописи, но со временем тематика её значительно расширилась. А вскоре были выработаны свойственные только гравюре выразительные средства. Часть художников укиё работала только в гравюре, многие создавали и графические листы, и живописные произведения. Лишь немногие посвятили себя исключительно *никухицу*, то есть живописи.

Коллекция живописи укиё в собрании Государственного музея Востока небольшая – всего 22 свитка-какэмоно. Она весьма ценна, поскольку большая часть произведений принадлежит выдающимся мастерам этого направления. Каждый свиток – своеобразное окно в мир укиё.

Автор самого раннего памятника коллекции – «Красавицы Камбун» – неизвестен. Подобные женские образы, заимствованные из более ранней живописи на ширмах, типичны для периода Камбун (1661–1673): красавицы в богато орнаментированных кимоно, с характерной причёской, перевязанной лентой, на пустом фоне. Это было начало укиё-э, и потому пластика моделей ещё скованная. Сдержанность исполнения и простоватость образа, тем не менее, не лишают персонаж наивного обаяния, а сочетание узоров кимоно и нейтрального фона создаёт декоративную выразительность.

Следующий этап развития *никухицу* укиё представлен двумя свитками школы Андо Кайгэцудо (первая треть XVIII в.), выполненными учениками мастера. Это «Красавица в кимоно с пейзажным рисунком» Досина Кайгэцудо (работал ок. 1700–1716) и «Красавица с гребнем» Досю Кайгэцудо (работал ок. 1715).

Куртизанки высшего ранга, как правило, легко узнаваемы благодаря пышному дорогому костюму, величавой осанке, сложной причёске. Подтверждением этому как нельзя лучше служат произведения школы Кайгэцудо с их активной декоративностью. Кимоно играют здесь основополагающую роль – в их изображения художники зачастую вкладывали скрытый эротический подтекст (красные полы, материал, подчёркивающий изгиб фигуры, иногда рисунок на ткани и т. д.). Работы школы Кайгэцудо, с их блестящим колоритом, похожи на великолепные афиши, прекрасно отражающие дух культуры укиё.

Творчество Андо Кайгэцудо оказало значительное влияние на другого известного представителя укиё-э – Тёсюна Миягава (1689–1753). Этот мастер работал только в *никухицу* и создавал только бидзинга. В собрании музея находятся два его свитка, очень разных, как по размеру – один очень большой, другой невероятно узкий, – так и по манере исполнения. «Красавица у сливы» – ранняя вещь, о чём свидетельствует и причёска женщины, и сдержанная живописная техника. «Красавица на скамейке» – напротив, зрелый образец бидзинга. Художник передал грустную задумчивость молодой девушки – личные переживания редко встречаются в укиё-э.

Считается, что утверждению бидзинга как самостоятельного жанра во многом способствовало творчество Масанобу Окумура (1686–1764). Его свиток «Красавица у полога», бесспорно, принадлежит к числу шедевров *никухицу* укиё. Изображение отдыхающей у москитной сетки дзёро в роскошном кимоно и двух служанок с клеткой для сверчков отличается особенной изысканностью.

Утагава Тоёхиро
Красавица, моющая руки
(с. 111 справа) →
Фрагмент (с. 110) →

Круг Хокусая
После чтения книги
(с. 112–113) →

Кацукава Сюнсё
Ойран под сакурой
Фрагмент

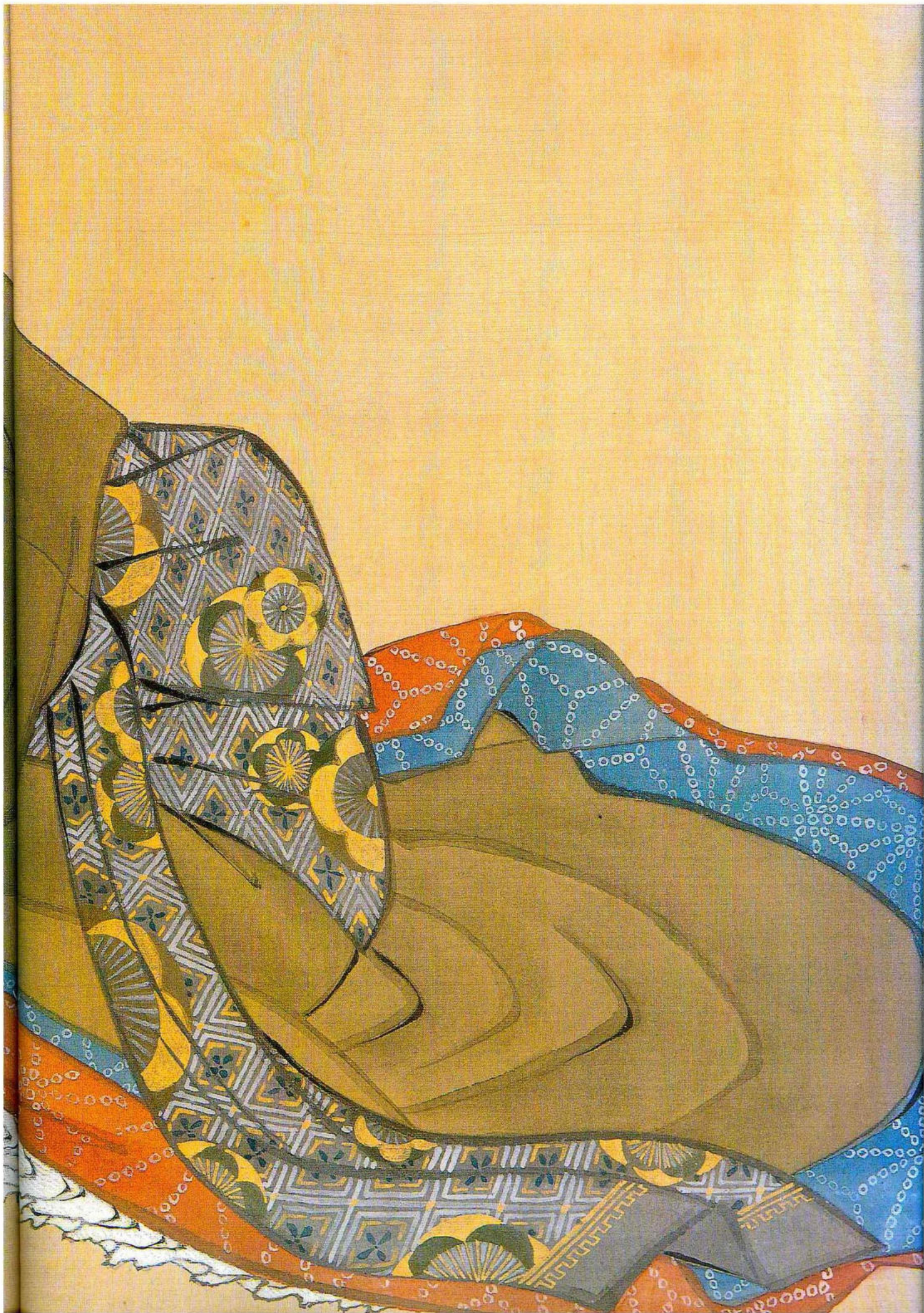
Кацукава Сюнсё
Ойран под сакурой
(с. 111 слева) →



















Украшением собрания являются и произведения известного художника Тёбунсая Эйси (1756–1829) – «Игра в волан» и триптих «Снег. Луна. Цветы». Они демонстрируют превосходную утончённость живописи и поэтичность образов.

Мастера школы Утагава (направление в ксилографии XIX в.) представлены именами главы школы – Утагава Тоёхару (1765–1834) и одного из его учеников Утагава Тоёхиро (1773–1828). Триптих Тоёхару, так же как у Тёбунсая Эйси, называется «Снег. Луна. Цветы». Он даёт возможность оценить блистательное мастерство художника, его талант колориста.

«Снег, луна, цветы, олицетворяющие красоту сменяющих друг друга четырёх времён года, по японской традиции олицетворяют красоту вообще: красоту гор, рек, трав, деревьев, бесконечных явлений природы, в том числе и человеческих чувств», – так обозначил эту популярную в японской культуре тему классик современной литературы Ясунари Кавабата.

В произведениях художников укиё-э традиционные «сезонные» образы приобретают «привкус» городской культуры. Особенно тесно они переплетаются с реалиями «весёлых кварталов», где существовала традиция образного сравнения женщин и цветов.

Особое место в коллекции занимают свитки Кацукава Сюнсё (1726–1792) «Таю под цветами сакуры» и Утамаро Китагава (1754–1806) «У реки Акутагава». Эти произведения – вершина живописи укиё. Оба мастера выполнили не просто замечательные произведения живописи. Они сумели раздвинуть привычные рамки жанра и создали ёмкие образы с элементами психологизма, необычного для укиё-э.

Таю – высший ранг дзёро. На свитке Сюнсё мы видим парадный портрет, передающий неординарность изображённой женщины. Художник выбрал трудный анфасный ракурс, очень редко встречающийся в укиё-э (японские художники не были знакомы с анатомическим строением человеческого тела). Немногословность образа сочетается с поразительной смысловой и композиционной точностью всех деталей и нюансов.

Свиток Утамаро – подлинное украшение коллекции. Он выходит далеко за рамки бидзинга. Живописных работ великого мастера сохранилось не так уж много – около 30. Свиток из собрания Музея Востока, созданный художником в последние годы жизни, отличается высоким мастерством исполнения. Сюжет навеян одной из глав классического романа «Исэ-моногатари» (X в.), действие в которой происходит на берегу реки Акутагава.

Некий кавалер с дамой своего сердца под покровом ночи бежали из дворца. В глухом месте у реки Акутагава их застигла страшная гроза. Кавалер спрятал даму в лачуге на берегу, оставшись караулить у дверей. Лачуга оказалась обиталищем демонов, которые сразу же поглотили его возлюбленную, чего из-за раскатов грома он не услышал. Утром, не обнаружив дамы, кавалер пришёл в отчаяние. И вспоминая, как ещё накануне возлюбленная спрашивала у него: «Что это?», указывая на росинки в траве, сложил стихотворение.

Живопись Утамаро очень красива. Точно выстроенная композиция сочетается здесь с великолепной колористической динамикой. Удивительно то, что художник, не разрушая сдержанной условности, присущей традиционной живописи, изобразительными средствами тонко передал драматическую ситуацию.

Изображение обладает редкой смысловой многослойностью. Первый слой даёт внешнюю информацию – мужчина и женщина на берегу потока. В данном случае прямого следования литературному источнику нет: герои вполне безмятежны. В живописно-изысканных костюмах эпохи Хэйан они напоминают персонажей с театральных подмостков. При более пристальном взгляде отстра-

Кайгэцудо Досин
Стоящая красавица
← (с. 114) Фрагмент

Неизвестный художник
Красавица периода Камбун
Фрагмент

Кайгэцудо Досю
Красавица с гребнем
← (с. 116 слева)
← (с. 115) Фрагмент

Миядзаки Юдзэн
Красавица
← (с. 116 справа)
← (с. 117) Фрагмент



нённость образов наполняется особым смыслом и эмоциональным звучанием.

Кавалер предстаёт в придворном костюме, но босиком. Эта деталь указывает на необычность и даже экстремальность ситуации. Герой крепко стоит на ногах, его фигура «дышит» жизненной энергией. В то же время героиня, виднеющаяся из-за его спины, воспринимается не просто слабой нежной женщиной, но существом, уже не принадлежащим земному миру. От фигуры с наклонённой головой и безвольно лежащей на плече кавалера рукой веет безысходной печалью – дама навсегда прощается с любимым. Цветы сакуры традиционно олицетворяли как женскую красоту, молодость, так и бренность человеческой жизни. Утамаро объединил эти символы, подчеркнув последнее, – цветы на берегу потока кажутся облетевшими с рукава дамы, символизируя её расставание с жизнью.

Зная о драматических событиях последнего десятилетия жизни Утамаро – смерти его издателя и друга Цутая Дзюдзабуро, творческом кризисе и, наконец, тюремном заключении, – нетрудно представить себе угнетённое состояние художника. Свиток можно назвать личным реквиемом Утамаро: в нём мастер, используя классический литературный сюжет, выразил своё мироощущение.

Миядзаки Юдзэн (?–1758) не был художником укиё-э. Он расписывал кимоно, и разработанный им стиль росписи методом резервации получил его имя – *юдзэн-дзомэ*. Именно этим методом и выполнен им свиток «Стоящая красавица».

Лучшие достижения нукухицу укиё позволяют обозначить её как оригинальное художественно-выразительное и чрезвычайно привлекательное явление, отразившее характерные черты эстетики японской городской культуры XVII–XVIII веков.

Галина Шишкина

Шут Семар –
кукла театра
ваянг голек
Западная Ява
Середина XX в.



Яванский поэт Мпу Канвой, творивший в начале XI века, передаёт в стихах чувства зрителей, присутствовавших на представлении театра кукол:

И кто-то плачет, глядя на ваянгов,
не в силах совладать с печалью, хотя
Прекрасно знает, что на сцене всего лишь
кожаные куклы страдания изображают.

Ожившие тени предков
Театральные представления Индонезии

Ваянг – слово, хорошо известное каждому индонезийцу, поскольку связано с важнейшими ценностями традиционной культуры народов Малайского архипелага. Оно имеет много значений: прежде всего – кукла, плоская или объёмная, но это также и театр, и спектакль, и театральная пьеса.

Ваянг входит в названия всех видов театральных представлений, существующих на островах Ява и Бали в Индонезии и в Малайзии: *ваянг пурво* (или *кулит*) – теневой театр, *ваянг голек* – театр объёмных кукол, *ваянг топенг* – театр актёров в масках, *ваянг клитик* – представления плоских деревянных марионеток. Для яванцев это слово имеет ещё и другой смысл – «тень, дух, призрак», что отражает саму суть театра теней и, кроме того, связано с его происхождением.

Большинство учёных полагают, что представления ваянгов восходят к древним анимистическим обрядам вызова духов предков. Изображающие предков куклы или их тени, появившиеся на экране, говорили голосом жреца-кукловода, отвечая на самые насущные для людей вопросы. Основной целью магического ритуала было обеспечить плодородие полям, удачную охоту, торговлю, а в целом – процветание общины. Эти функции сохранились за кукольными представлениями и позднее, когда они из чисто ритуального действия превратились в настоящие спектакли, обрели сюжетную канву, построенную главным образом по мотивам знаменитых индийских эпосов и яванских сказаний.

Одно из самых ранних упоминаний о ваянге содержится в надписи 907 года на каменной плите, найденной на Центральной Яве, где говорится о кукольном представлении, устроенном в честь богов. В период Маджапахит (конец XIII – начало XVI в.) происходит окончательное сложение разного рода театральных форм, с незначительными изменениями дошедших до наших дней. Все их объединяет и общий репертуар, и стилистика образов персонажей, и своеобразная жизненная философия, отличающая духовную жизнь индонезийского народа.

Наиболее яркое воплощение мировоззренческие установки нашли в представлениях теневого театра ваянг пурво. Согласно древним верованиям яванцев, Вселенная построена по дуалистическому принципу, в ней верхний мир противопоставляется нижнему, небо – земле, горы – водам, боги – демонам, мужское начало – женскому и так далее. Наложившиеся на эти представления индуистско-буддийские концепции, пришедшие на острова Малайского архипелага в первые века нашей эры, добавили в космографию мира центральную ось – священную гору Сумеру, объединяющую все сферы мироздания. Именно поэтому важнейшим атрибутом ваянг пурво является символизирующая Мировую гору композиция *гунунган* в виде пирамидальной фигуры с изображением Древа жизни. А белый экран, по которому скользят ажурные тени кукол, воспринимается как космическое пространство, где происходит извечная борьба между богами и демонами, добром и злом.

Спектакли ваянг пурво наделяются магико-охранительной функцией и обычно приурочиваются к важным событиям в жизни человека или общины: рождение, обрезание, свадьба, сбор урожая, Новый год.

Считается, что это зрелище отводит несчастье, предотвращает козни зловредных духов и дарует благословение всем присутствующим. Представление начинается вечером и длится всю ночь, а порой и несколько ночей. Во дворе или на веранде дома натягивается белое полотнище, перед которым устанавливаются лампа и банановый ствол, куда втыкаются куклы ваянги. Главный распорядитель спектакля – кукловод *даланг* – и манипулирует куклами, и говорит за них на фоне

Злой дух Буга Чакил – кукла театра ваянг пурво
Остров Ява. Конец XIX – начало XX в.
Кожа буйвола, рог буйвола, резьба,
роспись клеевыми красками
Высота 50 см



Гигант Клоно отличается внешним проявлением физической силы.

Его маска изображает полнокровное, красное лицо, углы рта опущены. Актёр движется с импульсивной энергией, широко размахивая руками, часто прибегает к угрожающему жесту рук – протягивает их в направлении врага, вытягивая при этом пальцы. Это магический жест в традиционном искусстве яванцев.

музыкального сопровождения оркестра *гамелан**. Особенностью теневого театра является то, что зрители могут рассаживаться по обе стороны экрана, причём нередко мужчины сидят за далангом, а женщины – с другой стороны сцены.

Магическим ореолом окружён процесс создания ваянгов. Перед началом работы мастера совершают очистительные обряды, делают подношения богам. Плоские фигуры вырезают из буйволиной кожи, покрывают тонкой ажурной резьбой, вставляют в расщеплённый стержень из рога и снабжают тонкими, прикреплёнными к подвижным рукам палочками для манипуляции куклой. Ваянги делятся на две крупные группы: положительные и отрицательные персонажи. Первая включает в себя богов, благородных героев и воинов, принцев и их возлюбленных, ко второй относятся злодеи, демоны, вредоносные духи, великаны. Для передачи их облика в искусстве ваянг перво сложился определённый изобразительный канон. Образы положительных героев соответствуют типу *алу* (изящный, тонкий) и легко узнаются по вытянутым силуэтам фигур, изломам длинных рук, характерному профилю головы с прямой линией лба и длинного носа и узким петлеобразным глазам. Их волосы уложены в сложную причёску и увенчаны высокими головными уборами. Представители противоположного клана относятся к типу *касар* (грубый) и отличаются приземистой фигурой, выпученными круглыми глазами, толстым мясистым носом и оскаленным ртом, а сложенные в фаллических жестах пальцы рук подчёркивают вульгарность образа. Яркая окраска ваянгов также имеет символический подтекст, соответствуя физическим и духовным качествам героев. Золотой цвет является знаком благородного происхождения и высокого положения, тёмно-синий, зелёный и чёрный указывают на божественную сущность, красный ассоциируется с состоянием гнева и ярости. В среднем в спектакле было задействовано 60–70 марионеток, но большие придворные наборы кукол включали до 400 персонажей.

* Национальный оркестр *гамелан* состоит в основном из ударных инструментов, среди которых ведущие партии исполняют ксилофон и гонги. Нежное мелодичное звучание оркестра прекрасно соответствует волшебному духу фантастических представлений ваянг пурво.















Коллекция кожаных кукол Государственного музея Востока даёт прекрасное представление о наиболее характерных типах ваянгов. Большинство из них являются персонажами пьес *лаконов*, основанных на сюжетах знаменитых эпосов «Рамаяна» и «Махабхарата». В царственном облике выступает принц Рама – у него чёрное лицо и тело золотого цвета, на голове высокая корона *макута* с украшением *гаруда мунгур* в виде маски священной птицы Гаруды на затылке. Знаками высокого происхождения служат священный шнур *кшатрия* на обнажённой груди, жилет *праба* с декоративными крыльями за спиной и царская юбка *додот боконган*. Фигура Деви Ситы, супруги Рамы, гораздо меньше по размеру, как и другие женские благородные персонажи. Тело и лицо куклы позолочены, голова скромно опущена, длинные локоны чёрных волос спускаются до плеч из-под макуты, шарф прикрывает грудь, а юбка изящными складками облегает ноги. В ином иконографическом ключе решены образы отрицательных персонажей. Кукла Батари Дурга, выполненная мастером Р. М. Саджидом (редкий среди ваянгов подписной образец), представляет богиню зла, темноты и разрушения. Золотого цвета кожа указывает на её благородное происхождение. Ведь, согласно мифическому преданию, она когда-то была супругой бога Шивы, но за строптивый характер он её проклял, и Дурга превратилась в демоницу-людоедку. Поэтому её изображают с оскаленной пастью, красными глазами и буйной гривой чёрных волос. Эти же черты типа *касар* присущи и фигуре бога смерти Батара Кала, спутницей которого стала Дурга. Ваянг *пурво* можно назвать квинтэссенцией индонезийской культуры. Он оказал влияние не только на другие виды театральных представлений, но и на сложение эстетических идеалов в целом. В театре объёмных кукол ваянг *голек* действуют те же герои, царит тот же культ изысканной утончённости, так же сражаются положительные и отрицательные персонажи. И лишь отсутствие теней снимает тот мистический налёт потусторонности, что присущ ваянг *пурво*. Деревянные куклы *голеки* расписываются красками и одеваются в костюмы из хлопчатобумажной и бархатной ткани. У них подвижные руки и голова, укреплённая на длинном деревянном штыре, за который кукловод держит марионетку.

В репертуар этого театра, помимо пьес по индуистским сказаниям, вошли произведения, взятые из мусульманской малайской литературы, например, о подвигах дяди Мухаммеда Амира Хамзы или любовно-авантюрные рассказы о похождениях принца Панджи. Ваянг *голек* особенно популярен на Западной Яве, откуда и происходят многие куклы собрания Музея Востока. Одевание марионетки отважного воина Гатот Кача, представителя клана Пандавов – благородных героев «Махабхараты», состоит из длинной юбки с традиционными узорами и жилета *праба* с крыльями за спиной. Волосы уложены полумесяцем (так называемый «пучок Пандавов») и имеют сзади украшение в виде стилизованной головы мифического орла. Иконография этого образа включает признаки, говорящие о необузданном, вспыльчивом характере героя: клювообразный нос, миндалевидные глаза с крупным зрачком, голубой цвет лица. Практически так же выглядит его противник из клана Кауравов, грозный воин, но на его тёмную сущность указывает красное лицо, клыки и выбивающиеся из причёски локоны чёрных волос.

Особый интерес представляет датируемая XIX веком кукла мирового змея Антабога, изображение которого редко встречается в наборах *голеков*. Этот образ связан с мифической историей творения мира: из вод мирового океана он поднимает на своём свёрнутом в кольца теле бога Вишну, одного из создателей Вселенной; тысячеглавый змей поддерживает землю и властвует в царстве *нагов*. Кукла Антабога отличается большими размерами, голубое тело покрыто чешуйками, имитирующими змеиную кожу, узкая оскаленная пасть сильно вытянута вперёд. Необычным

Гатот Кача – кукла театра ваянг *голек*
Остров Ява. Середина XX в.
Дерево, х/б батик, тесьма, резьба, роспись
Высота 76 см
← (с. 129)

Обезьяна Хануман – кукла театра ваянг *голек*
Западная Ява. Середина XX в.
Дерево, х/б батик, тесьма, резьба, роспись
Высота 34 см
← (с. 130)

Персонаж из клана Кауравов –
кукла театра ваянг *голек*
Западная Ява. XIX в.
Дерево, х/б батик, сукно, блёстки, тесьма,
резьба, роспись. Высота 66 см

Змей Антабога – кукла театра ваянг *голек*
Западная Ява. XIX в.
Дерево, х/б батик, бархат, тесьма, стеклярус,
резьба, роспись. Высота 93,5 см
← (с. 131)



А теперь познай, что
такое мир, пойми,
какова в нём жизнь,
и тогда увидишь, что сия юдоль... слагается
из многообразия вещей, и красок многоразличных,
и диковин прекраснейших без числа.

Бухари аль-Джаухари. «Корона царей». Начало XVII в.

обликом выделяется и марионетка шута Семара. Он возглавляет группу *панакаванов* – слуг главных героев. У него чёрное приземистое тело с большим отвисшим животом, белое лицо с огромными «жабьими» губами, приплюснутым носом, шишкой на лбу и маленькими глазками. Под гротескной внешностью Семара скрывается, согласно преданию, древнее божество, спустившееся на землю, чтобы помогать предкам яванских правителей. Комический персонаж говорит на местном диалекте, отпускает непристойные шутки, иногда показывает фаллические жесты. Вместе с тем его клоунада и ловкие трюки имеют вполне благородную цель – высмеять негодяев и выручить своих хозяев из трудной ситуации. Кроме того, Семар владеет искусством магии, с помощью которой он изгоняет злобных демонов и духов. В многозначных образах панакаванов отражается народный характер с присущим ему грубоватым юмором и верой в чудеса. Возникновение танцевально-драматического представления *ваянг топенг* связано с древними мистериями в честь богов и духов предков. В период распространения ислама (XIV–XVI вв.) складываются характерные особенности этого театра, создателем которого, по распространённой на севере Явы легенде, считается один из девяти святых *вали* – мусульманских проповедников. В спектаклях участвуют актёры в масках или полумасках, и руководит всем действием *даланг* – рассказчик, певец и дирижёр традиционного оркестра *гамелан*. Любопытно то, что сами актёры обычно не говорят, так как придерживают маску зубами за кожаный язычок, прикрепленный к ней изнутри. Маски делают из лёгкого дерева и ярко расписывают. Цветовая символика в *топенге* играет такую же важную роль, как и во всех видах *ваянговых* представлений. Так, по белому цвету лица, улыбающемуся рту с мелкими позолоченными зубами и узким, в виде рисового зерна, глазам зрители сразу же узнают любимого героя *Панджи*. Он и его возлюбленная *Чандра Кирана* (Лунное Сияние) почитаются как прародители яванского народа. В течение нескольких часов на сцене разыгрываются увлекательные истории о похищении героев ужасными демонами, сражениях с чудовищами и великанами, любовных перипетиях и волшебных превращениях, наконец, об их счастливом воссоединении. Повествование не просто занимательно, оно носит назидательный характер, а образ принца *Панджи* является мерилom этико-нравственного поведения людей

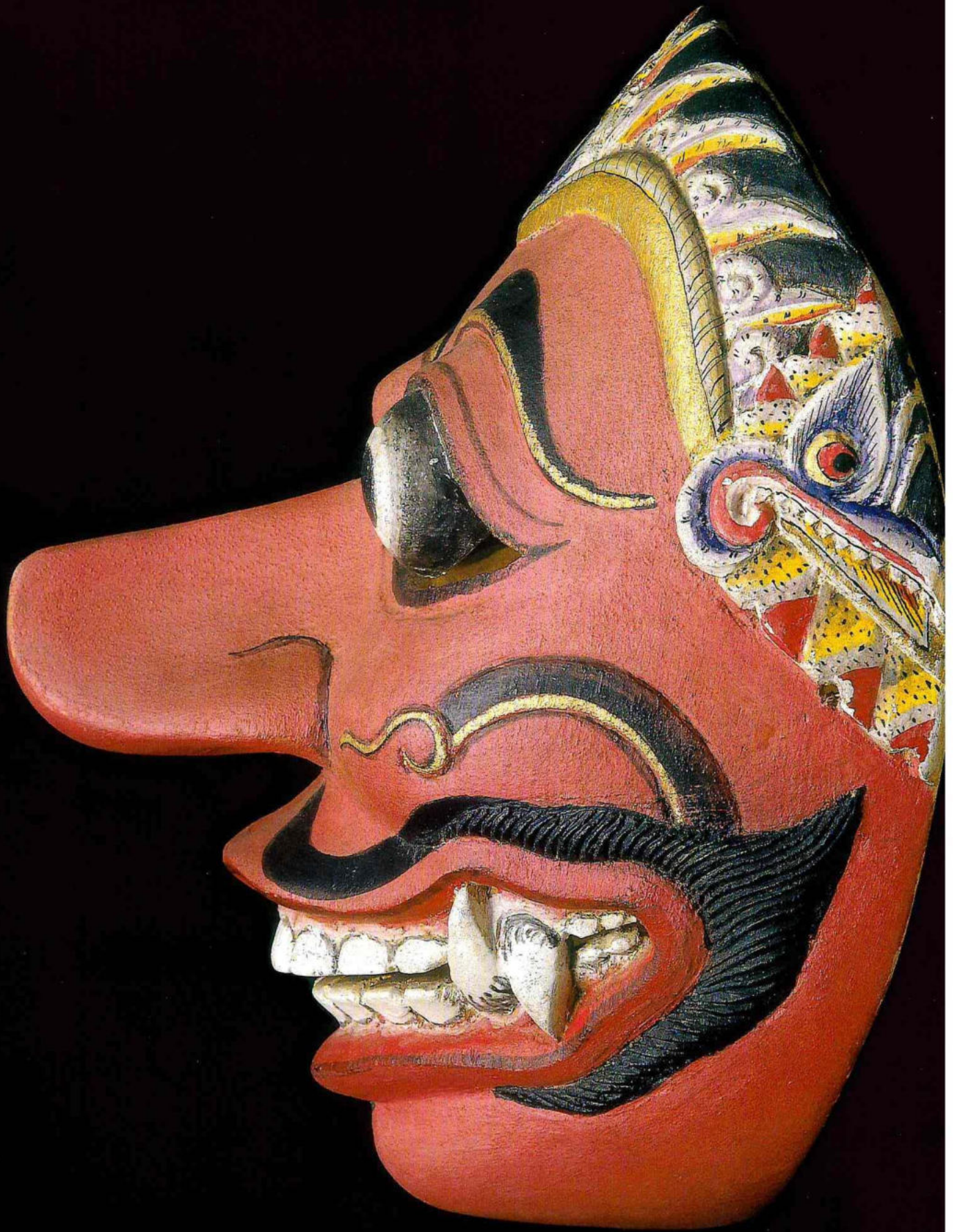
Демон Деново – маска театра *ваянг топенг*
Индонезия, Центральная Ява. Середина XX в.
Дерево, резьба, роспись. 19,5×15,3 см
(с. 136) →

Шут Семар – кукла театра *ваянг голек*
Западная Ява. Середина XX в.
Дерево, х/б батик, конский волос, резьба, роспись
Высота 69,2 см

Принц Панджи – маска театра *ваянг топенг*
Остров Ява. Середина XX в.
Дерево, резьба, роспись. 18×15 см
(с. 137) →

Гаруда – маска театра *ваянг топенг*
Центральная Ява. 1960–1970-е
Дерево, резьба, роспись. 14×23,5×23,7 см
(с. 138 вверху) →



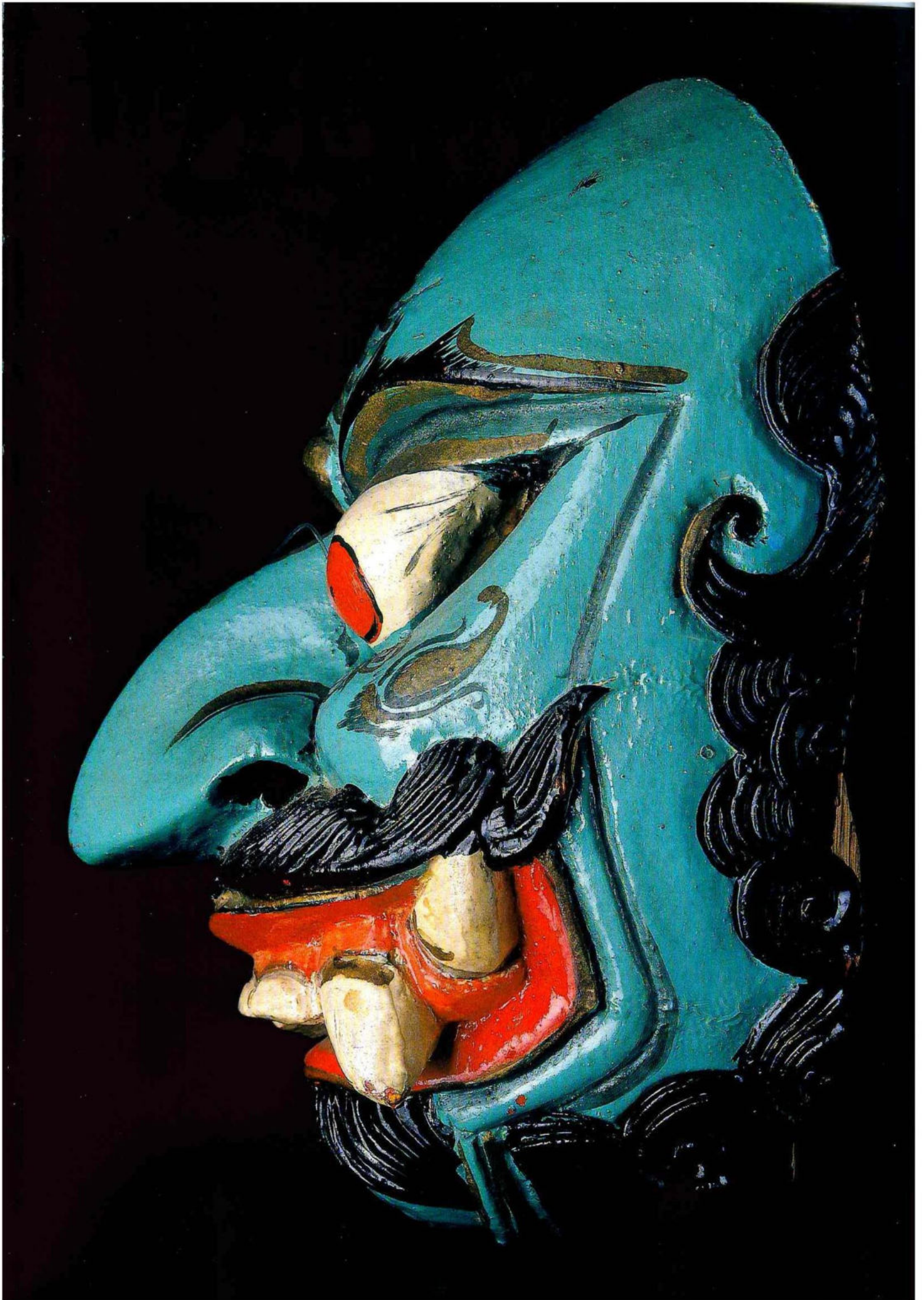












благородного происхождения. Он высоко образован, уравновешен, мягок и нежен, способен ценить прекрасное во всех его проявлениях. В то же время он обладает значительной силой, сражается со злом и тёмными силами, воплощением которых выступают демоны *раксасы*. Маски демонических персонажей необычайно экспрессивны. Гротескно искажено окрашенное в красный цвет – знак агрессивности – лицо злого духа Бута Чакил с резко выступающей вперёд челюстью и огромными клыками. Грубость и вульгарность натуры демона Деново подчёркивают круглые выпученные красно-чёрные глаза, торчащий нос и шишковидный выступ на лбу. Характер и поведение героев, одетых в длинные юбки *камны*, в танцевальной пантомиме ваянг топенг передаётся также при помощи выразительной пластики жестов, поз и движений.

На острове Бали одним из наиболее впечатляющих зрелищ является мистерия «Баронг», проводимая обычно во дворе храма как очистительный ритуал в дни Нового года или во время различных бедствий. Её главные персонажи – ведьма Рангда и «белый колдун» Баронг, роли которых исполняют мужчины. Костюм Рангды включает в себя бело-чёрное полосатое одеяние, перчатки с длинными когтями и большую маску с гривой распущенных волос и свисающим красным языком, украшенным зеркальными нашивками. Считается, что зеркальца нейтрализуют поток отрицательной энергии, исходящей от повелительницы демонов. Сила её чрезвычайно велика, от одного взгляда и жеста Рангды сражающиеся с ней актёры-воины впадают в транс, направляя кинжалы *крисы* себе в грудь. Вступающий в схватку Баронг побеждает и изгоняет ведьму – ведь уничтожить её невозможно, так как она олицетворяет Зло – одно из вечных начал Вселенной. На представлении мистерии, как правило, присутствуют все жители селения, остро переживая все коллизии происходящего (иногда даже погружаясь в гипнотическое состояние транса), приобщаясь таким образом к магической силе ритуала.

Наталья Гожева,
Галина Сорокина

Демон Калика – маска мистерии «Баронг»
Остров Бали. XIX в.
Дерево, мех, резьба, роспись. 19×25,5 см
← (с. 138 внизу)

Ведьма Рангда – маска мистерии «Баронг»
Остров Бали. Середина XX в.
Дерево, х/б ткань, конский волос, зеркальные нашивки, резьба, роспись. Маска: 22×34 см
Общая длина с волосами 134 см
← (с. 139)

Злой дух Бута Чакил – маска театра ваянг топенг
Остров Ява. XIX в.
Дерево, резьба, роспись. 19,5×14,5 см
← (с. 140)

Демон – маска театра ваянг топенг
Остров Ява. Середина XX в.
Дерево, резьба, роспись. 19×14,7 см
← (с. 141)

WAM

ПОДПИСКА

Искусство принадлежит **WAM!**



103006, Москва, ул. Малая Дмитровка, 24/2, 10 эт., офис 14. Телефоны: (095) 200 4501, 913 6295. Факс: 913 6296

ПОДПИСНОЙ КУПОН

Уважаемые читатели!
Вы можете оформить подписку
на журнал WAM

Для этого нужно:

1. Перечислить деньги по квитанции на наш расчётный счёт через Сбербанк.
2. Заполнить подписной купон.
3. Отправить купон и копию квитанции об оплате по адресу:
103006, Москва, ул. Малая Дмитровка, 24/2, 10 эт., офис 14.

Вы начнёте получать журнал с момента поступления денег на расчётный счёт редакции.
Журнал WAM выходит 6 раз в год.
Подписная стоимость одного номера 900 р. 00 к.

Отметьте в таблице знаком «X» нужные вам номера журнала.

Оформляя подписку на шесть номеров, отметьте в купоне семь – седьмой номер получите в подарок.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

ФИО _____


Индекс _____

Адрес _____

Телефон _____



Кассир	ПБОЮЛ Мещеряков Арсений Владимирович		
	<small>получатель платежа</small>		
	Расчетный счет № <u>4080281060000000136</u>		
	АКБ «Хованский» г. Пушкино, Моск. обл., БИК 044599780		
	<small>наименование банка</small>		
	Корреспондентский счет № <u>30101810700000000780</u>		
	Идентификационный № <u>ИНН 771002484754</u>		
	<small>фамилия, и. о., адрес плательщика</small>		
	Вид платежа	Дата	Сумма
	Подписка на журнал WAM		
Плательщик			
Квитанция Кассир	ПБОЮЛ Мещеряков Арсений Владимирович		
	<small>получатель платежа</small>		
	Расчетный счет № <u>4080281060000000136</u>		
	АКБ «Хованский» г. Пушкино, Моск. обл., БИК 044599780		
	<small>наименование банка</small>		
	Корреспондентский счет № <u>30101810700000000780</u>		
	Идентификационный № <u>ИНН 771002484754</u>		
	<small>фамилия, и. о., адрес плательщика</small>		
	Вид платежа	Дата	Сумма
	Подписка на журнал WAM		
Плательщик			

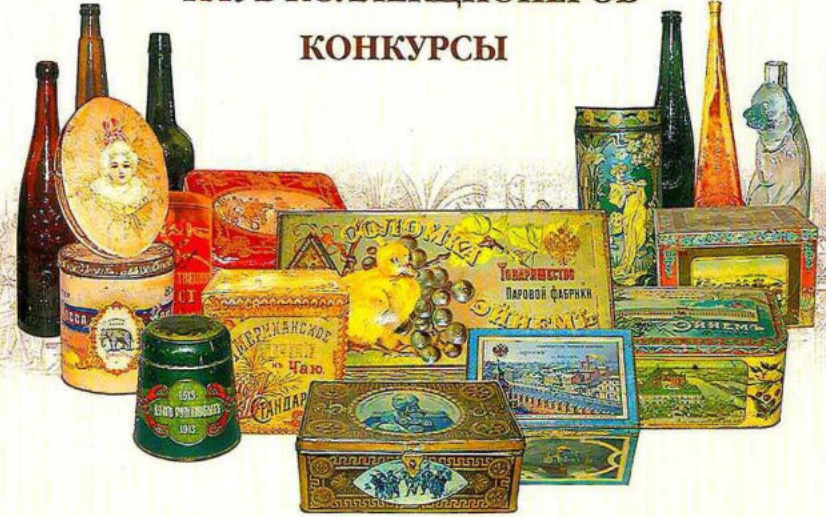


МУЗЕЙ УПАКОВКИ


ИСТОРИЯ • КУЛЬТУРА • ДИЗАЙН

**ЖИЗНЬ УПАКОВКИ
УПАКОВКА В ЖИЗНИ**

ЭКСКУРСИИ • ВЫСТАВКИ
КЛУБ КОЛЛЕКЦИОНЕРОВ
КОНКУРСЫ



МОСКВА, НОВАЯ ПЛОЩАДЬ, 3/4
ПОЛИТЕХНИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ, ПОДЪЕЗД 12
Проезд: метро "Лубянка", "Китай-город"


 Культурно-просветительский
центр дизайна
 упаковки

(095) 923 48 82



Информация о BMW

www.bmw.ru



С удовольствием
за рулем

Это BMW.
Что могут сказать слова
Очень взволнован.