

Министерство культуры Российской Федерации
Северокавказский филиал Государственного музея Востока

СЕВЕРНЫЙ КАВКАЗ: ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ

Материалы Международной
научной конференции
(9-11 октября 2015 г.)

*к 30-летию Северокавказского филиала
Государственного музея Востока*

МАЙКОП

2015

УДК 902/904:73/76:069(470.6)(082)

ББК 63.48(2)+85.12+85.14+79.1(235.7)

С 28

Редакционная коллегия:

доктор исторических наук – В.Р. Эрлих,
кандидат исторических наук – Г.Л. Годизов,
зав. научно-исследовательским отделом
Северокавказского филиала ГМВ – Ф.Х. Сулейманова

С 28 Северный Кавказ: искусство в контексте времени.
Материалы Международной научной конференции. Майкоп,
9-11 октября 2015 г. – Майкоп: Графика, 163 с.; ил. 256

ISBN 978-5-91692-299-8

В настоящем сборнике публикуются материалы Международной научной конференции «Северный Кавказ: искусство в контексте времени», посвященной 30-летию со дня основания Северокавказского филиала Государственного музея Востока. Тематика докладов отражает широкий круг проводимых исследований по искусству Северного Кавказа, охватывающих хронологический диапазон с древности по настоящее время, а также освещает проблемы современного музееведения.

Сборник предназначен археологам, историкам, искусствоведам, музейным специалистам, студентам и всем интересующимся искусством Северного Кавказа.

На обложке: А.В. Корнаев «Колесо жизни». Краснодар, 1989 г. Шамот.

ISBN 978-5-91692-299-8

© Северокавказский филиал Государственного музея
Востока, 2015

© Авторы статей, 2015

СОДЕРЖАНИЕ:



ДРЕВНЕЕ ИСКУССТВО СЕВЕРНОГО КАВКАЗА

<i>В. Р. Эрлих</i>	О некоторых стеклянных украшениях могильника Псенафа	5
<i>Н. Ю. Лимберис, И. И. Марченко.</i>	Стеклянная чаша из погребения могильника Старокорсунского городища № 2	14
<i>С. Чандрасекаран</i>	Кавказцы в древнегреческом мире – представление и реальность.....	19
<i>Л. Э. Голубев</i>	Костяные пуговицы-пронизи с геометрическим и циркульным орнаментом из погребений курганный группы «Гостагаевская – 1» XII–XIII вв.	27
<i>Е. А. Хачатурова</i>	Коллекция ювелирных украшений из драгметаллов VI в. до н.э. – III в. н.э. Краснодарского государственного музея-заповедника им. Е. Д. Фелицына. Комплектование и экспонирование.....	35
<i>А. М. Новичихин</i>	Мотив «орел, терзающий зайца» на памятниках торевтики с территории Синдики в историческом и культурном кон- тексте.....	48
<i>Г. Л. Годизов</i>	Археологический комплекс «Натухай» – новый памятник меотской культуры в Адыгее	53
<i>А. С. Кизилов</i>	Барельефная орнаментация плит дольменов – древнейшее монументальное искусство Кавказа. Анализ локализации и технологии изготовления.....	59
<i>М. И. Кудин</i>	Отражение астрономических и календарных символов в орнаменте дольменной культуры.....	66

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО В КУЛЬТУРЕ НАРОДОВ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА

<i>А. Дж. Магомедов</i>	Традиционные промыслы Дагестана в эпоху глобализации и финансовых кризисов. (Есть ли будущее у художественных промыслов Дагестана?)	73
<i>Н. В. Тертышник</i>	Декоративно-прикладное искусство Адыгеи как целостная система	77
<i>Л. А. Хуако</i>	Золотошвейное искусство народов Северного Кавказа (по материалам коллекции Северокавказского филиала Государственного музея Востока)	82
<i>А. И. Абакумова</i>	К вопросу о символике в ковровом искусстве курдов.....	89

Н. З. Кидакоева	Этнические традиции в дизайне современного костюма (на примере авторских коллекций «Новая луна» и «Доспехи Теменшу»)	93
------------------------	--	----

Н. М. Чуякова, С. М. Нехай.	Женщины – шапсуженки, участницы выставок 1913 г	98
------------------------------------	---	----

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИКУССТВО СЕВЕРНОГО КАВКАЗА, ФОРМЫ ЕГО ГЕНЕЗИСА И ПУТИ РАЗВИТИЯ

В. П. Ватаман	«Кавказ предо мною...» (кавказские путешествия Б.М. Кустодиева)	102
А. Н. Соколова	Нартские образы в творчестве художников Адыгеи	106
Т. И. Соколинская	Евгений Цей. Традиции и новации неофициального искусства 1960-1980-х гг	114
Л. П. Гунина	Тема круга как композиционная концепция в творчестве художников Северного Кавказа (по материалам коллекции фонда «Живопись. Графика. Скульптура» Северокавказского филиала Государственного музея Востока)....	121
Ж. А. Коцева	Графические произведения А. М. Куанова в собрании Северокавказского филиала Государственного музея Востока.....	131

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ МУЗЕЕВ НА СЕВЕРНОМ КАВКАЗЕ

В. А. Гаврилов	Программирование перспективного развития музейно-культурных центров и сохранение экологии культуры и историко-культурного наследия в южном регионе России на основе генеральных планов музеефикации и комплексных архитектурно-художественных проектов	135
А. И. Джоуа	Абхазский государственный музей: история создания .	140
Ж. Х. Куек	К истории формирования фондов Северокавказского филиала Государственного музея Востока	145
Е. Е. Асеева	ART-GALLERY «IN»	150
Ф. Х. Сулейманова	Роль Северокавказского филиала Государственного музея Востока в современном социокультурном пространстве региона	152
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ		159
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ.....		162

ДРЕВНЕЕ ИСКУССТВО СЕВЕРНОГО КАВКАЗА



В. Р. Эрлих

О НЕКОТОРЫХ СТЕКЛЯННЫХ УКРАШЕНИЯХ МОГИЛЬНИКА ПСЕНАФА ¹

В 2011–2012 гг. Кавказской археологической экспедицией был исследован могильник и святилище меотской культуры эллинистического времени, которые были обнаружены в кургане 1 археологического комплекса Псенафа на окраине г. Майкопа. Лучшие находки из этого памятника демонстрировались на выставке «Древности “Долины яблонь”» и опубликованы в каталоге выставки [7]. Значительную и наиболее значимую часть материала, полученного в ходе раскопок, занимают украшения – это бусы, подвески, пронизи и амулеты, найденные как в погребальных, так и в ритуальных комплексах. Они были изготовлены из одноцветного и мозаичного полихромного стекла, сердолика, гагата, янтаря, горного хрусталя, египетского фаянса и золота. В настоящей работе мы рассмотрим некоторые группы стеклянных украшений, указывая возможные центры их производства.

Одноцветные бусы, пронизи и подвески. В могильнике содержится достаточно обычный для памятников эллинистической эпохи набор бус и пронизок. Это бусы прозрачного и глухого стекла различных цветов округлой, глобоидальной, биконической, веретенообразной формы (кат. 88, 97–99)², пронизи сердцевидной и бипирамидальной формы (кат. 82, 144, 145) (рис. 1, 1–7), подвески в виде амфорки (кат. 146, 147) (рис. 1, 8–9) и гирьки или «bag» сумочки (кат. 118) (рис. 1, 10), крупные реберчатые бусины «арбузовидной» формы. Центром производства этих бус может быть Восточное Средиземноморье и Эгеида, прежде всего Родос, где известна мастерская, существовавшая с III в. до н. э., выпускавшая весь перечисленный выше ассортимент бус. В родосской мастерской большинство этих изделий исчислялись многими сотнями и тысячами [15]. Бусы и пронизи всех перечисленных выше типов здесь обнаружены в виде, как готовых изделий, так и в виде производственного брака. Как указывает Вайнберг, здесь в огромных количествах обнаружены пронизи в виде сердца, бусы бипирамидальной и биконической формы, амфоровидные подвески [15, р. 143–145, pl. 76–78].

С большой долей вероятности с этим же регионом, мастерскими круга Родоса связано и производство двуцветных и монохромных бус. Это веретенообразные пронизки типа кат. 149 (рис. 1, 11–13), выполненные навивкой,

¹ Выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда, грант № 15-01-00002.

² Здесь и ниже мы даем указание на номера каталога «Древности долины яблонь» [7].

сочетающие два различных цвета стекла [15, 1971, p. 145, pl. 78e]. В мастерской Родоса также обнаружено и производство глазчатых бус различного размера: от маленьких – диаметром 0,7 см до больших – диаметром 4 см [15, p. 145; pl. 79 a, b].

Золотостеклянные бусы. В комплексах Псенафы II в. до н. э. – I в. н. э. обнаружено большое количество бус – «сэндвичей» с внутренним золочением (кат. 95, 100, 101, 114, 119, 135) (рис. 2, 1–5). Золочение бус возникло в птолемеевском Египте. Технология их производства была достаточно сложной. На навитую на стержень стеклянную основу накладывался лист золотой фольги, который покрывался вновь слоем прозрачного стекла [13, p. 131], иногда как в случае с бусами кат. 95 и кат. 119 (рис. 2, 4, 5) основа формовалась при помощи специальных приспособлений (формовочных щипцов) [2, с. 28]. Появление техники производства золотостеклянных бус уже было представлено в мастерской Родоса, датирующейся III в. до н. э. – началом II в. до н. э. Причем, здесь обнаружены разные стадии их производства. Это были различные бусы цилиндрической и сферической формы, сопоставимые с бусами из Псенафы кат. 100, 101. [15, p. 146, pl. 79d] (рис. 1, 1, 2).

Очевидно техника производства золотостеклянных бус совершенствовалась в течении всего эллинистического периода и более сложные пупырчатые бусы (кат. 119) (рис. 1, 4), катушковидные бусы (кат. 114, близки типу 7 по Алексеевой) (рис. 1, 3) и бусы в виде амфорок (кат. 95, тип 24 по Алексеевой) (рис. 1, 5), были сделаны позже. Е. М. Алексеева датирует эти типы золотостеклянных бус приблизительно I в. н. э. по депаспортизованным комплексам Херсонеса и Пантикапея [2, с. 31, 32; таб. 26, 33, 37, 38].

Мозаичная пронизь с золотым листом. Достаточно редкий тип представляет собой бусина-пронизка с мозаичным орнаментом, с золотой лентой (кат. 86) (рис. 3, 1). Она имеет веретенообразную форму с включением стекла зеленого, фиолетового, синего и белого цветов, а также ленту из золотой фольги. Размер бусины 2,5х1,4 см. По Е. М. Алексеевой это тип 289 полихромных бус. Исследовательницей приведены две подобные бусины. Одна из них найдена в Пантикапее, другая – в Горгииппии. Они датированы ею ориентировочно первыми веками н. э. [2, табл. 29, 25, 30]. В то же время бусина из Псенафы происходит из ритуального конского погребения (КЖ 48), датируемого II–I вв. до н. э. По своему внешнему виду и орнаменту данная бусина чрезвычайно близка миниатюрным сформованным на стержневидном сердечнике туалетным флакончикам-алабастрам, из цветного мозаичного стекла с волнистыми разводами, внутрь которого включалась и золотая лента. Три таких сосуда позднеэллинистического времени из Британского музея, предназначенные для масла или благовоний (№№ Gr. 18685-1.75; WAA 1895.6-2.1; Gr.1851.3-31.9) были опубликованы в издании «Пять тысяч лет стеклу» (рис. 3, 3). Как считают исследователи, эти алабастры производились в Восточном Средиземноморье, наиболее вероятно на Сиро-Палестинском побережье [14, p. 55–57, pl. 66]. Технология их изготовления отражена в специальном разделе [10, pp. 217–218]. На вращающийся сердечник последовательно наносились разные нити цветного стекла и золотая лента, которая

также покрывалась слоем цветного стекла. Очевидно, также была сформирована и рассматриваемая нами пронизка. С той лишь разницей, что у нее были запаяны не один, как у алабстра, а оба конца и через изделие была продета проволока для отверстия.

Крупные бусы конской узды. Могильник Псенафа интересен тем, что в нем встречено большое количество крупных глазчатых или бородавчатых бусин, служивших украшением конской уздечки. В специальной статье «Бусы – воинские амулеты III–II вв. до н. э.» Е. С. Дженеладзе и А. В. Симоненко рассмотрели распространение крупных бусин, которые участвуют в элементах конской узды в Северном Причерноморье. Это такие памятники как Чистенькое в Крыму, Глинное к. 17 и к. 51 в Приднестровье, воинский комплекс Гэвани в Румынии [4, с. 22–23, рис. 1]. Исследователями также были привлечены и комплексы из Закубанья – материалы Тенгинского и Новолабинского могильников, откуда они выводят данные комплексы с бусами, в сочетании с пластинчатыми налобниками и нагрудниками, а также удилами с крестовидными псалиями [4, с. 24–31]. Однако авторы не поднимают вопрос о происхождении этих бусин, среди которых встречаются как глазчатые бусы, так и «бородавчатые».

Прежде всего, отметим, что традиция использования бус в уздечных наборах в закубанских комплексах проявила себя с еще первой половины IV в. до н. э. В кургане 5 Уляпского могильника, в снаряжении уздечки коня 21 были обнаружены четыре «бородавчатые» бусины с человеческими личинами, традиционно считающиеся финикийского производства [5, с. 93, рис. 53, 1] (рис. 7, 1). Глазчатые и монохромные бусины использовались в наборе ряда коней, обнаруженных в кургане-святилище № 2 II Тенгинского городища [6, 2011, с. 62].

Среди крупных бус, используемых в конской уздечки, встреченных в комплексах Псенафы можно выделить несколько групп:

- 1) глазчатые бусы (кат. 80, 122, 126, 129, 138) (рис. 4, 1–3);
- 2) бусы с одним рядом глазков и несколькими рядами монохромных «бородавок» (кат. 108, 121) (типы 385 и 386 полихромных бус по Е. А. Алексеевой) [2, с. 56, табл. 32, 71, 72] (рис. 4, 4, 5);
- 3) бородавчатые бусы с рядами одноцветных «бородавок», как правило, двух цветов, разделенными прямыми или волнистыми полосками (кат. 127, 128, 130, 132, 133) (рис. 5, 2–6);
- 4) бусы с двуцветными глазками-«бородавками» (кат. 85, 124, 131, 141). Близки к типу 786 по Е. М. Алексеевой [1, с. 68, табл. 15, 51–52] (рис. 6, 1–5);
- 5) крупные цилиндрические бусы с волнистым орнаментом (кат. 123) (рис. 6, 6).

Среди многочисленной продукции мастерской на Родосе обнаружены лишь бусы первой и пятой группы. «Бородавчатые» бусы (Spot-Beads) по M. Spaer [13, 2002, p. 128] (в англоязычной литературе «бородавки»-выступы также обозначаются и терминами “blobs” – капли или “prunts”) здесь не производились.

Традиционно к бусам финикийского производства исследователи относят бусы с центральным рядом глазков и двумя рядами монохромных бородавок (группа 2) (рис. 4, 4, 5). Такие бусы встречаются в каталогах ряда музеев и коллекций мира. Так, например, в коллекции Елии Боровских две такие бусины отнесены к финикийской или сиро-палестинской продукции [8, pp. 212–213, Cat. P–53, P–54]. Наиболее близки к Псенафским ряд бусин ожерелья из Ибицы (рис. 7, 2), хранящегося в Национальном археологическом музее в Мадриде и демонстрировавшегося на выставке «Финикийцы» в Венеции в 1988 г. [9, color photo. p. 489, cat. 886]. Оно датировано V–IV вв. до н. э. В ряд близких аналогий можно отнести и некоторые бусы ожерелья Сардинии из могильника Фонтана Ноа (Ольвия) [9, cat. 757].

Три подобные бусы имеются в коллекции Британского музея, одна из которых происходит из раскопок Аматауса на Кипре, происхождение двух остальных неясно. В целом эти бусы отнесены к группе «rod-formed» бус (сформованных при помощи стержня), которые суммарно датированы IV–III вв. до н. э. В эту же группу издатели включают и бусы с личинами. Учитывая находки этих бус на Родосе, на Кипре и в других местах Восточного Средиземноморья, а также в Причерноморье, издатели полагают, что было бы не совсем правильным связывать их исключительно с финикийской продукцией, либо продукцией мастерских Карфагена [11, p. 154–155, Pl. XXIX, 451–453]. Аналогичная крупная бусина имеется также в восточной коллекции музея Карлсруэ. Автор публикации – Елена Рэм датирует ее V–IV вв. до н. э. и относит к финикийской продукции [12, S.153, S 65, Abb. 332].

Таким образом, круг бусин с масками-личинами, окруженными «бородавками», а также очевидно производных от них глазчато-бородавчатых бусин группы 2 большинство исследователей относит к финикийскому, а иногда к пуническому (карфагенскому) производству.

Бусины группы 3 пока нами не встречены в каталогах зарубежных музеев. Аналогичные бусы происходят из ритуального комплекса п. 140 Тенгинского грунтового могильника, который его исследовательница относит ко второй четверти II в. до н. э. [3, с. 98, рис. 10, 7, с.104]. Кроме этого, в этом же комплексе встречена бусина, сочетающая признаки третьей и четвертой групп бус, т. е. ряды монохромных «бородавок» и центральный ряд двухцветных глазков-«бородавок» [3, с. 98, рис. 10, 1] – подгруппа 3а. Среди бус Псенафы к этой подгруппе мы можем отнести бусины из п. 70 и п. 62 (кат. 139, 125) (рис. 5, 1, 7). В своде Е. М. Алексеевой также имеется крупная бусина из Танаиса, созданная по аналогичному принципу и отнесенная автором к типу 368 многоцветных бус [2, с. 56, табл. 32, 23].

Группу бус с «бородавчатыми» выступами и подгруппу 3а мы можем рассматривать как дальнейшее развитие бус «финикийской» традиции, идущей в сторону упрощения. Мы не исключаем, что их могла производить одна из стеклодельных мастерских Малой Азии по специальному заказу закубанской элиты.

Бусины четвертой группы – «глазчато-бородавчатые» (рис. 6, 1-5), находят аналогии среди воинских бус Гэвани и Чистенького [4, с. 23, рис. 1,

1, 2, 4, 5]. В Псенафе они встречены в погребениях 70 (кат. 125) и 62 (кат. 141), суммарная дата которых II–I вв. до н. э. Центр их производства пока не ясен, однако мы не исключаем, что их могла делать все та же мастерская, поскольку встречены промежуточные формы между группами 3 и 4 – группа 3а. Решить проблему центра производства крупных закубанских бусин, используемых в конской узде, возможно, поможет химический анализ всех трех групп.

Литература

1. Алексеева Е. М. Античные бусы Северного Причерноморья. Свод археологических источников. В. 1. Г1-12. М.: Наука, 1975.
2. Алексеева Е. М. Античные бусы Северного Причерноморья. Свод археологических источников. В. 2. Г-1-12. М.: Наука, 1978.
3. Беглова Е. А. Первый ритуальный комплекс Тенгинского могильника // *Opus: Междисциплинарные исследования в археологии*. Вып.3. М.: Издательство ИА РАН, 2004.
4. Дзенеладзе О. С., Симоненко О. В. Намистини – воїнські амулети III–II ст. до н. е. // *Археологія*, № 3, 2010.
5. Лесков А. М., Беглова Е. А., Ксенофонтова И. В., Эрлих В. Р. Меоты Закубанья III–IV вв. до н. э. Некрополи у аула Уляп. Святителища и ритуальные комплексы. М.: ГМБ, 2013.
6. Эрлих В. Р. Святителища Тенгинского городища II–IV в. до н. э. М.: Наука, 2011.
7. Эрлих В. Р. (сост.). Древности «Долины яблонь». Каталог выставки. М.: ГМБ, 2014.
8. Bianchi, R. S.(ed). *Reflections on ancient glass from the Borowski Collection: Bible Lands Museum Jerusalem*. Mainz: v. Zabern, 2002.
9. *Catalog Venice, 1988. The Phoenician*, Moscati S. (ed.), Venice, 1988.
10. Gudenrath W. *Techniques of glassmaking and decoration*. In: Tait H. (ed.) *Five thousand years of glass*. London : British Museum Press, 1995
11. Harden, Donald, 1981. *Catalogue of Greek and Roman glass in the British Museum*. Vol.1. London: Published for the Trustees of the British Museum by British Museum Publications, 1981.
12. Rehm, Ellen. *Kykladen und Alter Orient: Bestandskatalog des Badischen Landesmuseums Karlsruhe*. Karlsruhe : Das Landesmuseum, 1997.
13. Spaer, Maud. *Ancient glass in the Israel Museum: beads and other small objects*. Jerusalem: The Israel Museum, 2001.
14. Tait H. (ed.) *Five thousand years of glass*. London: British Museum Press, 1995.
15. Weinberg G. D., 1971 *Glass manufacture in Hellenistic Rhodes*. In: *Арχαϊολογικόν Δελτίον*. 24,1.1969. Αθήνα, 1971.



Рис. 1. Могильник Псенафа. 1–10 – бусы, пронизи и подвески одноцветного стекла.
11–13 – пронизи двуцветного стекла



Рис. 2. Могильник Псенафа. Золотостеклянные бусы и пронизи

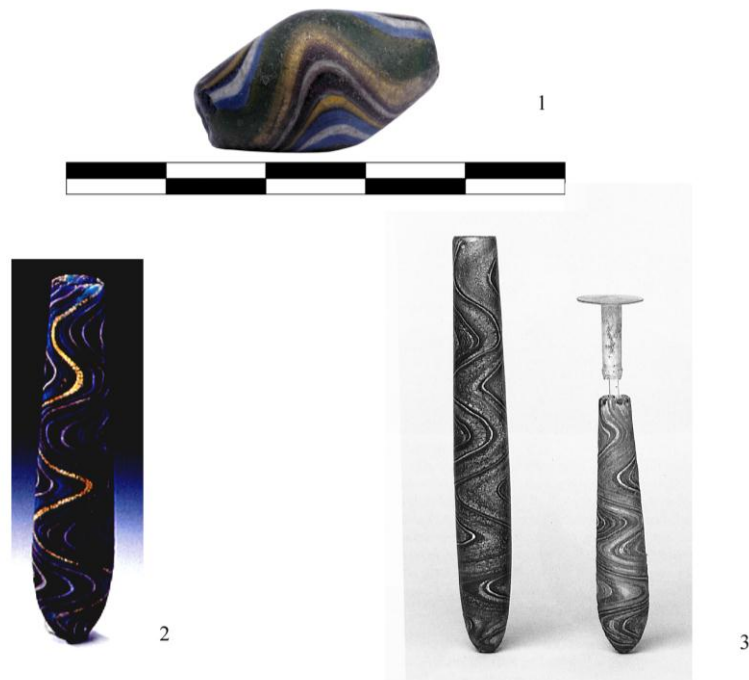


Рис. 3. 1 – Могильник Псенафа. Пронизь многоцветного стекла с золотой лентой из ритуального комплекса «КЖ-46». 2 – алабастр из многоцветного стекла с золотой лентой из Лувра (MNE 94); 3 – алабастры из многоцветного стекла с золотой лентой из Британского музея (Gr. 18685-1.75; WAA 1895.6-2.1), I в. до н. э.



Рис. 4. Могильник Псенафа. 1–3 – крупные глазчатые бусы (группа 1); 4, 5 – крупные «бородавчатые» бусы с глазками (группа 2)

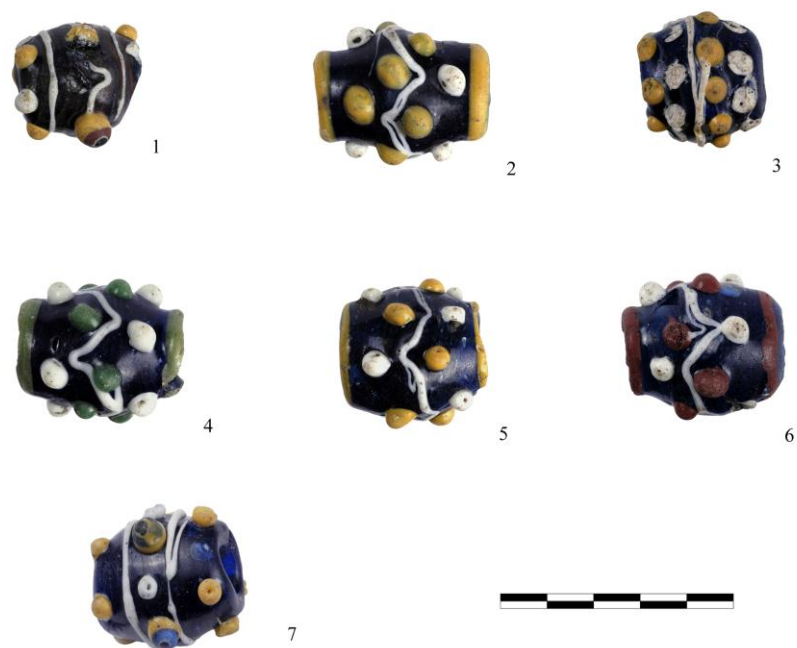


Рис. 5. Могильник Псенафа. 1, 7 – крупные «бородавчатые» бусы с рядом глазков-«бородавок» (группа 3а); 2–6 – крупные «бородавчатые» бусы (группа 3)



Рис. 6. Могильник Псенафа. 1–5 – крупные «глазчато-бородавчатые» бусы (группа 4); 6 – крупная бусина с волнистым орнаментом (группа 5)



1



2

Рис. 7. 1 – «Финикийские» бусы с личинами из кургана 5 Уляпского могильника.
2 – ожерелье с о. Ибица (Национальный археологический музей, Мадрид)

СТЕКЛЯННАЯ ЧАША ИЗ ПОГРЕБЕНИЯ МОГИЛЬНИКА СТАРОКОРСУНСКОГО ГОРОДИЩА № 2 ¹

В 2013 г. в западной части могильника Старокорсунского городища № 2² было исследовано погребение 652з (по сплошной нумерации), в котором была найдена уникальная для Прикубанья стеклянная чаша. Это погребение было ограблено в древности, но сохранился очень ценный инвентарь, среди которого, кроме стеклянной чаши присутствуют три амфоры, чернолаковые парфюмерный сосуд редчайшего типа, арибаллический лекиф с пальметтой, оставленной в цвете глины, красноглиняный лекиф и меотская лепная и сероглиняная керамика.

Особый интерес представляет стеклянная чаша из бесцветного стекла с округлым дном и плавно отогнутым венчиком, изготовленная методом прессования (рис. 1). Донце гладкое, дисковидное, с двумя рельефными концентрическими окружностями, от которых отходят 16 узких лепестков с треугольными окончаниями. Выше лепестков – узкая бороздка и узор в виде зигзага, над ним – две горизонтальные бороздки. Придонная часть орнамента оттиснута в форме, бороздки, окончания листьев и зигзаг проточены. Размеры: высота – 6,4 см, диаметр устья – 11,6 см.

Стеклянные чаши с лепестковым орнаментом из бесцветного стекла (иногда с разными оттенками), подобные найденной в погребении 652з, обычно называют «ахеменидскими», хотя их происхождение остается дискуссионным. Образцами для них служили металлические изделия, найденные не только на территории ахеменидского Ирана, но и далеко за его границами [2, с. 209–211, рис. 1, 2, 16]. Стеклянные чаши этого типа были собраны и подробно проанализированы А. Салдерном. Чаши с резным орнаментом вошли в позднюю группу IV – первой половины III в. до н. э. [10, р. 41–42, fig. 11, 16, 27–29; 11. 1963, р. 7–14, pl. I, 1, 2]. А. Салдерн, А. Оливер и М. Викерс [9; 14] с большей или меньшей долей вероятности локализуют мастерские по изготовлению чаш с резным декором в пределах государства Ахеменидов (Западная Персия, Месопотамия, Сирия, Египет), географические рамки которо-

¹ Работа выполнена в рамках проекта РГНФ № 13-01-00089: «Торговые связи меотов Прикубанья с античным миром (по материалам древнегреческой чернолаковой и тарной керамики)».

² Могильник Старокорсунского городища № 2 находится в 25 км к востоку от Краснодара, на северном берегу водохранилища (правый берег р. Кубани) и является одним из наиболее исследованных памятников меотской культуры. Он окружает городище с напольной стороны, и защищен рвами и валами. С 1987 г. раскопки могильника регулярно ведет Краснодарская археологическая экспедиция КубГУ. Здесь открыто более 1000 погребений, материал которых является эталонным для меотской культуры VI в. до н. э. – первой половины III в. н. э. и в полной мере отражает весь период ее существования на правобережье Кубани. Немало комплексов эллинистического времени содержат античные импорты, дающие надежные хронологические привязки для выделения хронологических групп и узкой датировки погребений (Лимберис, Марченко, 2005).

го не были постоянными. Л. К. Галанина, в связи с находками из Курджипского кургана, уточнила список и время бытования подобных сосудов, уделив особое внимание их происхождению [1, с. 37–42]. Тщательный анализ не позволил ей безоговорочно решить вопрос о центрах производства чаш с лепестками, поэтому регионом их происхождения она считала Переднюю Азию «без каких-либо уточнений» [1, с. 42].

Несколько чаш поздней группы были детально проанализированы А. Оливером в связи с публикацией фиалы из Музея искусств Метрополитена. Эта чаша изготовлена из тонкого стеклянного диска, который путем нагревания был помещен в форму. Частично рельефный орнамент оттиснут в форме, а затем была нанесена резьба абразивным инструментом [9, p. 10, fig. 1, 2]. По пропорциям, профилю и форме лепестков метрополитенской чаше очень близка фиала из Курджипского кургана, отличающаяся вогнутым дном (омфалом) и тремя бороздками. Эта чаша, реконструированная из нескольких фрагментов, до находки в Старокорсунской, была единственной на Северном Кавказе. Очень важно, что она происходит из хорошо документированного меотского памятника, расположенного в Закубанье. Основное погребение этого кургана, в котором были найдены фрагменты от двух одинаковых резных фиал, относится к последней четверти IV в. до н. э. Сами сосуды Л. К. Галанина предположительно датировала более ранним временем – серединой IV в. до н. э. [1, с. 27–32, рис. 2, 3, 2-10; 2, с. 54, 55, кат. 9–11].

Несмотря на схожесть профиля, старокорсунский сосуд отличается от метрополитенского и курджипского по пропорциям – он глубокий. Кроме пропорций (что, на наш взгляд, немаловажно), отметим прежде всего двухуровневую орнаментацию с разделяющей бороздкой, выше которой изображен зигзаг (новый элемент в орнаментации подобных сосудов), а также гладкое дисковидное дно без розетки или омфала.

Среди известных нам по литературе глубоких круглодонных чаш с лепестковым орнаментом и бороздками имеются сосуды, аналогичные по форме и пропорциям старокорсунскому. Все они происходят с территории Греции и для их названия исследователи используют различные термины. Среди посвятительных даров в храм Асклепия присутствует чаша *kymbion*. Рисунок этого сосуда не опубликован, но приводится изображение такого же сосуда из Македонии, найденного при раскопках кургана у деревни *Aineia (Aeneia)* в гробнице, датирующейся около 350–325 гг. до н. э. [13, p. 25, 31–32, fig. 11]. Из других памятников Македонии (*Argilos, Pydna, Karytsa, Veroea*) известно несколько глубоких чаш этого типа с омфалом (*calyx*) или гладким диском на дне (*skyphos*), которые были особенно популярны здесь с третьей четверти до конца IV в. до н. э. Важно отметить, что в орнаментации чаш из Македонии (изображении лепестков) отмечают скорее египетское, чем персидское влияние. А насчет формы замечено, что она появилась в анатолийском регионе раньше, чем в самой Персии. Похожие сосуды с Родоса датируются второй – третьей четвертями IV в. до н. э. [7, p. 11–12, 16, fig. 1, 2].

Большая удача, что этот уникальный не только для Прикубанья, но и для всего северокавказского региона сосуд был найден в контексте с другими

импортами, которые дают возможность датировать комплекс с точностью до четверти века. Кроме чернолаковой керамики, в погребении присутствовали две амфоры Книда чередникового варианта I–D второй – третьей четвертей IV в. до н. э., а также амфора Пепарета солохинского варианта I–A первой половины IV в. до н. э. [5, с. 104, 110, 97–100]. Совокупная датировка амфор и чернолаковых сосудов позволяет ограничить дату погребения второй четвертью IV в. до н. э. Л. К. Галанина, удревяняя датировку стеклянных фиал из Курджипса, по сравнению с общей датой погребения, предполагала их возможное запаздывание. В нашем случае датировка чаши укладывается в хронологические рамки погребения и оснований для ее удревянения по отношению к остальному комплексу импортных вещей нет.

Стеклянные сосуды для Прикубанья в этот период являются редчайшей категорией импорта, вероятно, в первую очередь в силу своей хрупкости и дороговизны (кроме Курджипса и Старокорсунской, два фрагмента какого-то стеклянного сосуда «с рельефным расчлененным пояском» известны только в могильнике Лебеди III¹). Имело значение и расстояние, так как непосредственные контакты местного населения с центрами, производившими подобные изделия, можно предполагать с большой натяжкой. Такие предметы, прежде чем попасть к меотам, должны были пройти через несколько промежуточных торговых пунктов, где по большей части и оседали. Тем не менее, налаженные с древности связи с ахеменидским Ираном давали возможность попадать изделиям этого типа на Северный Кавказ по торговым путям через Закавказье. Об этом говорят находки из Алгети и Сарки (*Sairkhe*) в Грузии [8]. Л. К. Галанина на основании находок курджипской и алгетской фиал, справедливо полагала, что эти сосуды были доставлены из Передней Азии, минуя греческие колонии, так как подобные находки там отсутствуют. Курджипский курган был самой северной точкой ареала их распространения [1, с. 43]. Теперь – это Старокорсунское городище № 2.

По нашему мнению, немаловажным является то обстоятельство, что стеклянные чаши, аналогичные старокорсунской, в большом количестве известны в памятниках Македонии, где они, очевидно, пользовались особой популярностью. Поэтому нельзя исключить покупку старокорсунской чаши именно в этом регионе. Вместе с продукцией в амфорной таре и дорогой чернолаковой посудой через одну из греческих колоний Северного Причерноморья этот драгоценный сосуд мог быть привезен на меотское городище.

Литература

1. Галанина Л. К. Стеклянные сосуды из Курджипского кургана // АСГ. Л., 1970. С. 35–44.
2. Галанина Л. К. Курджипский курган. Памятник культуры прикубанских племен IV века до н. э. Л., 1980. 127 с.

¹ По отчету И. С. Каменецкого о раскопках 1979 г. это инв. № 175, погребение 8.

3. Иессен А. А. Ранние связи Приуралья с Ираном // СА, XVI, 1952. С. 206–229.
4. Лимберис Н. Ю., Марченко И. И. Хронология комплексов с античными импортами из раскопок меотских могильников правобережья Кубани // МИАК. Краснодар, 2005. С. 219–324.
5. Монахов С. Ю. Греческие амфоры в Причерноморье. Типология амфор ведущих центров-экспортеров товаров в керамической таре. Каталог-определитель. Москва–Саратов, 2003. 322 с.
6. Barag D. An Unpublished Achaemenid Cut Glass Bowl from Nippur // JGS. Vol. X. 1968. PP. 17–20.
7. Ignatiadou D. Colorless Glass in Late Classical and Early Hellenistic Macedonia // JGS. Vol. 44. 2002. PP. 11–24.
8. Makharadze G., Saginashvili M. An Achaemenian Glass Bowl from Saikhe, Georgia // JGS. Vol. 41. 1999. PP. 11–17.
9. Oliver A. Persian Export Glass // JGS. Vol. X. 1968. PP. 9–16.
10. Saldern A. v. Glass Finds at Gordion // JGS. Vol. I. 1959.
11. Saldern A. v. Achaemenid and Sassanian Cut Glass // Ars Orientalis. Vol. V. 1963.
12. Sparkes B. A. Quintain and the Talcott Class // Antike Kunst. Bd. 20. 1977. PP. 8–25.
13. Stern E. M. Ancient Glass in Athenian Temple Treasures // JGS. Vol. 41. 1999. PP. 19–50.
14. Vickers M. An Achaemenid Glass Bowl in a Dated Context // JGS. Vol. 1972. PP. 15–16.

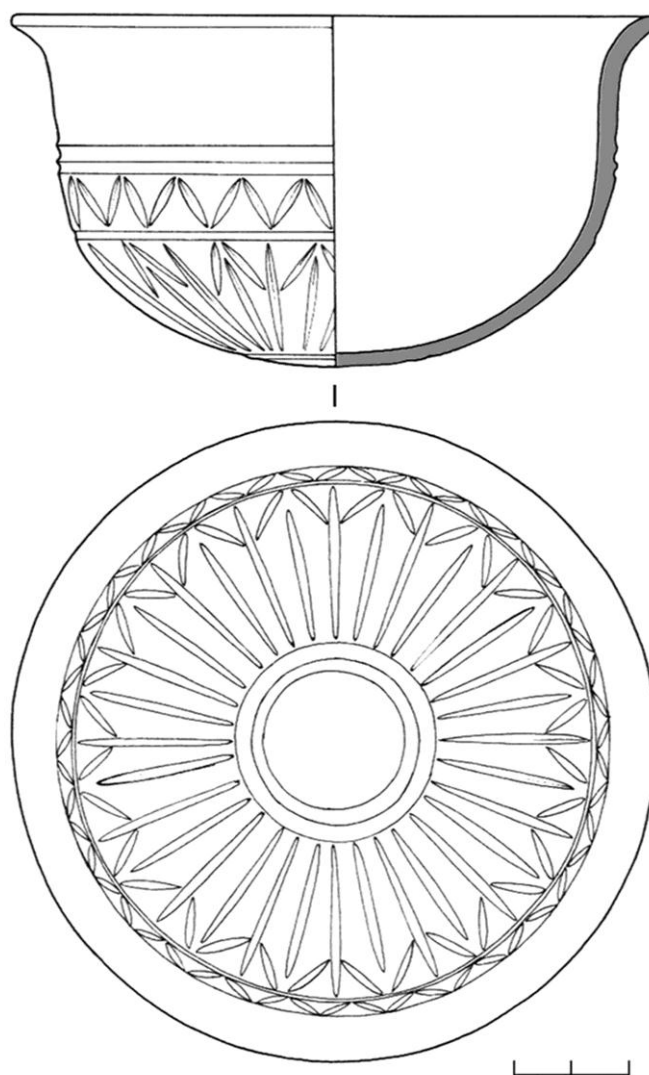


Рис. 1. Стеклянная чаша из погребения 652з
Старокорсунского городища № 2

КАВКАЗЦЫ В ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОМ МИРЕ – ПРЕДСТАВЛЕНИЕ И РЕАЛЬНОСТЬ

О роли выходцев с Кавказа, живших среди эллинов, известно весьма немного. Наши ограниченные сведения о них происходят, прежде всего, из описаний античных авторов и различных надписей. Одним из способов проникновения кавказцев в эллинистический мир была работорговля. Античные историки свидетельствуют о приобретении рабов в Причерноморье, Танаисе, где продавались «самые лучшие рабы превосходного качества» [Полибий], и в Диоскурии [Страбон, Плиний] с IV в. до н. э. Ряд письменных источников указывают на присутствие рабов из меотов, колхов, скифов и т. д. в греческих территориях уже со второй половины V в. до н. э. [Braund и Tsetskhladze, 1989].

Сравнительно недавно были опубликованы материалы, в основу которых были положены археологические артефакты, доказывающие присутствие уроженцев Кавказа на греческой территории. Исследования были проведены группой трех ведущих лингвистов, специализирующихся в изучении древнекавказских языков [Mayor, Colarusso и Saunders]. Анализу подверглись многочисленные надписи на аттических расписных вазах VI–V вв. до н. э., хранящихся в различных музеях. Рассматриваемые надписи относились к так называемой категории «нонсенс». Эти надписи на вазах были начертаны греческими буквами, но первоначально казались непонятными, непереводаемыми словами, или даже просто бессмысленным сочетанием букв, в результате произнесения которых получались странные сочетания или даже грубые звуки. В настоящее время известно более 1500 так называемых надписей «нонсенс» [Mayor, Colarusso и Saunders 2014, с. 448 прим. 4], из которых лингвисты детально рассмотрели около 20 [Mayor, Colarusso и Saunders 2012, 13].

В двенадцати надписях лингвисты сумели распознать конкретные слова древнекавказских языков, причем, что весьма важно, смогли вычленить *разные* языки и языковые группы: общечеркесский т. е. адыгейский, кабардинский (кабардино-черкесский), абхазский, убыхский, грузинский и др. (рис. 1). Из изученных надписей большинство оказалось полностью переводимыми. Также стоит отметить, что большинство из них представляют общечеркесскую языковую группу, т. е. речь *населения Северного Кавказа*.

Приведем несколько примеров этих надписей. На аттической краснофигурной амфоре из Вульчи, датирующейся концом VI в. до н. э. изображена сцена с воином, собакой, мальчиком, мужчиной в восточной одежде и женщиной (рис. 2). Фигуры сопровождаются следующими краткими надписями: (слева на право) ΤΛΕΤΥ (*тлету*), ΙΤΕΙΣ (*итейс*), ΕΙΟΣ (*эйос*), ΙΣΛΕΙ (*ислей*). Все надписи передают речь на общечеркесском языке: ΤΛΕΤΥ переводится как «прыгун», ΙΤΕΙΣ как «вот стоит воин», ΕΙΟΣ как «с ним рядом собака» и ΙΣΛΕΙ как «я на него надеваю (доспех/одежду)» [Mayor, Colarusso и Saunders 2014, pp. 480–481].



= общечеркесский
 = абхазский
 = убыхский

Рис. 1. Карта распространения современных кавказских языков
[Mayor, Colarusso и Saunders, 2014, map 2]



Рис. 2. Аттическая к-ф амфора из Вульчи, приписывается мастеру Клеофадра. Вюрцбург музей L 507. 510–500 гг. до н. э. [Mayor, Colarusso и Saunders, 2014, fig. 4]

На другой краснофигурной аттической амфоре 510–500 гг. до н. э. изображены воин с собакой, мужчина в длинном хитоне и мужчина в восточной одежде (рис. 3). Фигуры сопровождаются четырьмя надписями (слева на право): ΚΙΣΙ (*кизи*), ΓΕΧΓΟΓΧ (*гехгогх*), ΧΕΧΓΙΟΧΕΧΟΓΕ (*хехгиохехоге*), ΧΛΕΙΟΠΧΙΟ (*хлейопхио*). Из четырех, три выражения представляют общечеркесский язык. ΚΙΣΙ переводится как «вот его друг», ΧΕΧΓΙΟΧΕΧΟΓΕ как «из храбрых избранный» и ΧΛΕΙΟΠΧΙΟ как «потомок дочери большого человека». Второе слева выражение ΓΕΧΓΟΓΧ переводится с абхазского языка как «храбрый противник» [Mayor, Colarusso и Saunders 2014, pp. 481–483].



Рис. 3. Аттическая к-ф амфора из Вульчи, приписывается Дикайосу. Лондон, Британский музей E255. Ок. 510–500 гг. до н. э. (По фотографии © British Museum, CC License)

На аттической краснофигурной чаше 525–500 гг. до н.э. изображены двое всадников, перед ними бегущая фигура (рис. 4). Единственная сохранившаяся верхняя часть изображения принадлежит центральной фигуре – женщине-всаднице в восточной одежде. Сохранилась надпись ΠΚΠΥΠΝΣ (*пкпупнес*), которая переводится с общечеркесского как «достоин(а) доспехом». [Mayor, Colarusso и Saunders 2014, pp. 471–472].

На краснофигурной гидрии 510–500 гг. до н. э. изображены три мускулистые женщины в коротких хитонах в ходе подготовки к битве (рис. 5). Из четырех сопровождающих надписей только одна является так называемой надписью «нонсенс»: ΧΕΥΧΕ (*хойкэ*), что переводится с общечеркесского как один/одна из героев [Mayor, Colarusso и Saunders 2014, p. 472].



Рис. 4. Аттическая к-ф чаша, приписывается Олтосу. Малибу, Музей Гетти, Villa Collection 79. АЕ. 16. 525–500 до н. э. (По фотографии J. Paul Getty Museum, digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.)



Рис. 5. К-ф аттическая гидрия из Вульчи, так наз. Hupsis vase (ваза Гипса). Мюнхен 2423, 510–500 гг. до н. э. [Mayor, Colarusso и Saunders, 2012, fig. 3]

На тирренском чернофигурном диносе 575–525 вв. до н. э., хранящимся ныне в Париже (Лувр, Е 875), имеется следующая надпись на изображении воюющих амазонок: ΚΕΠΕΣ (в транскрипции *кeпес*), что переводится с общечеркесского как «горячие ноги/бедра» со значением «страстный секс». [Mayor, Colarusso и Saunders 2014, pp. 478–479].

На передней стороне аттической краснофигурной амфоры 525–500 гг. до н. э. (Британский музей, Е 253) изображены две женщины-амазонки. Обе представлены в коротких хитонах, одна (ведущая коня) – с щитом, копьем и наклоненным коринфским шлемом на голове, вторая – с луком, стрелой и колчаном, на голове мягкий колпак-башлык. На изображении следующая надпись: ΣΕΡΑΓΥΕ (в транскрипции *серагуэ*), что переводится с общечеркесского как «носит на себе нож/меч» [Mayor, Colarusso и Saunders 2014, pp. 473–474].

Анализ распространения всех подобных ваз, которые уже изучены лингвистами, дает интересную картину (рис. 6). Во-первых, хотя большинство ваз являются аттической продукцией, ни одна не была найдена на территории древней Аттики. Некоторые из ваз были найдены близ Суз на Ближнем Востоке, а большинство в районе Вульчи (Этрурии).

Другие надписи, изученные указанной группой лингвистов, передают речь на абхазском, убыхском и грузинском языках. Надписи всегда сопровождают фигуры, т. е. не даны отдельно.



Рис. 6. Карта распространения подобных ваз. (По карте Teacher Websites 2015 Blackboard: 4.0 Ancient Empires, 700 B. C. – 221 B. C.)

Сопровождаемые надписями мужские фигуры представлены в образе восточного воина (рис. 2, 3): на голове мягкий убор в виде колпака-башлыка с округлым верхом и длинными лопастями-«ушами». Они одеты в кафтан и длинные штаны – оба с орнаментом. У них в руках оружие – меч, лук/стрела, топор, на бедрах колчан-горит, иногда они держат щит. Мужчины могут быть бородатыми или без бороды. Общий образ мужских фигур с надписями «нонсенс» соответствует общему образу восточного воина-стрелка или «скифа» на других аттических вазах [Ivantchik 2006, особенно р. 231; ср. также Boardman 1975, fig. 12, 13, 17, 77, 237, 279, 283, 303.1, 303.2].

Женские фигуры, сопровождаемые надписями, представлены более разнообразно. На голове у них иногда такой же мягкий башлык с округлым верхом, как и у мужских фигур, иногда шлем античного типа, а иногда головной убор отсутствует вовсе. Одеты женщины иногда в короткий хитон греческого типа, но чаще в кафтан и штаны с «восточным орнаментом». В руках они держат лук со стрелами или копье, иногда щит-пельту, а на бедрах иногда колчан-горит. Образы женских фигур с надписями «нонсенс» соответствуют общему образу «амазонки» на других аттических вазах [ср. Boardman 1975, fig. 9, 29, 149, 209, 298].

Обратим внимание на то, что мужские фигуры на описываемых вазах играют в сценах вторичную роль – сопровождают главного героя-воина, который расположен в середине сцены, как его помощники – *ὑπηρέται* – и тем самым расставлены по сторонам сцены, что опять соответствует общему образу восточного воина на других расписных вазах того же периода [Ivantchik 2006, р. 197]. Зато женские фигуры, изображаясь в центре, играли главную роль сюжета.

Одна из надписей «нонсенс» встречается на апулийском кратере рубежа V–IV вв. до н. э., где воспроизведена сцена из неизвестной греческой комедии (рис. 7). В центре представлены пожилые мужчины с поднятыми руками, за ним мужская фигура в маске «урода» и палкой в руках. Второй мужчина, собирающийся бить старика, идентифицирован учеными как скифский полицейский. С ним рядом надпись VOPAPETTEBΛO (*норареттебло*), что переводится как «этот хитрый вор украл оттуда». Авторы исследования определяют надпись как общечеркесскую речь. В этом случае доказывается, что греки не отличали скифскую речь от кавказских языков. К тому же надо учесть, что изображения «скифов» или «скифских» элементов не вызывали у художников и потребителей расписных товаров ассоциаций собственно со скифами [Ivantchik, 2006, pp. 197–232; ср. также Ivantchik, 2005]. Таким образом, становится понятно, что «скифские полицейские» не обязательно были скифами, и передача кавказской или общечеркесской речи имело смысл подчеркнуть чужой, варварский характер фигур.

За исключением вышеуказанного апулийского кратера, представленные нами надписи конца VI и начала V вв. до н. э. являются самыми ранними примерами бытования кавказских языков. Они появляются *после* времени колонизации, но *до* создания Боспорского царства. Тем самым, они появляются *раньше* всех известных упоминаний о народах Северного и Восточного

Причерноморья в античных источниках (кроме мифологических упоминаний об аргонавтах и древней Колхиде).

Отметим, что данные надписи сопровождают фигуры восточного или варварского *идеала*, где представлена в первую очередь военная сила. Надписи подчеркивают это качество, иногда даже указывая на сексуальное преимущество фигур. Тем не менее, надписи и сами изображения не указывают на реальную роль и функцию кавказцев в греческом обществе VI–V вв. до н. э. Возможно, что выходцы с Кавказа попадали в греческие земли в качестве наемников [Vos, 1963, pp. 65–69], но скорее всего они были привезены как рабы, причем женщины с Кавказа могли здесь появляться в качестве законных жен. Античные источники повествуют о рабах и работорговле в Северном и Северо-Восточном Причерноморье [Геродот 3.97, IV; Прокопий (2.15.5) также описывает работорговлю на территории Колхиды]. По словам Полибия [4.38], «прилегающие к Понту страны доставляют нам... огромное множество рабов, бесспорно превосходнейших...».

Страбон [11.2.3] рассказывает о Танаисе как о большом центре торговли, куда азиатские кочевники привозили рабов на продажу. Страбон и Плиний также указывают на древний город Диоскуриада, как на крупный центр торговли в Восточном Причерноморье [Страбон 11.2.16, 11.5.6; Плиний 6.5]. Вполне вероятно, что указанные в письменных источниках сведения IV в. до н. э. могут распространяться и на более ранние времена.

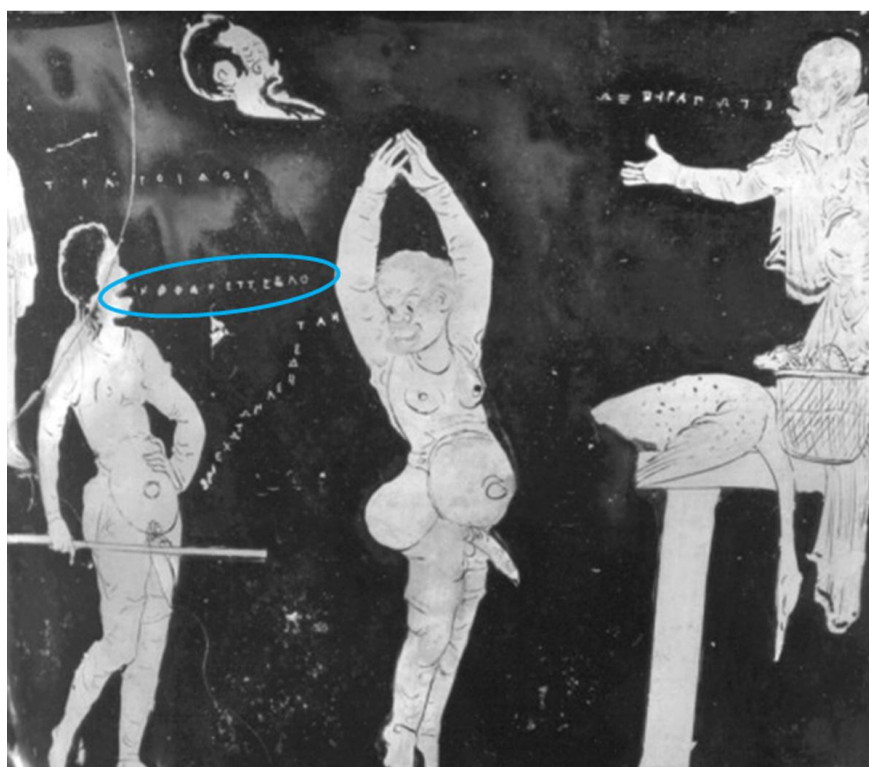


Рис. 7. Апулийский калекс-кратер, приписывается тарполийскому вазописцу. Ок. 400 г. до н. э. New York, Metropolitan Museum, 24.97.104. Место находки неизвестно. (По фотографии Metropolitan Museum of Art: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/24.97.104>. November 2010 / December 2015.)

Таким образом, данные надписи являются самыми древними нам известными образцами фиксации северокавказских языков, а также доказывают присутствие выходцев с Северного Кавказа в греческих землях уже в VI–V вв. до н. э., т. е. до первых письменных упоминаний о жителях Восточного и Северо-Западного Причерноморья (кроме упоминаний о скифах и колхах). Можно предположить, что эти языки удивляли греков своим необычным звучанием. Вопрос о возможном присутствии кавказцев при изготовлении ваз в керамических мастерских в качестве слуг или даже мастеров, расписывающих вазы, остается открытым.

Литература

1. Геродот. История // Herodotus, with an English translation by A.D. Godley. Cambridge. Harvard University Press. 1920. Perseus Digital Library Project. Ed. Gregory R. Crane. Tufts University. 27.05.2011. <http://www.perseus.tufts.edu>.
2. Плиний старший. Естественная история // The Natural History. Pliny the Elder. John Bostock, M.D., F.R.S. H.T. Riley, Esq., B.A. London. Taylor and Francis, Red Lion Court, Fleet Street. 1855. Perseus Digital Library Project. Ed. Gregory R. Crane. Tufts University. 01.09.2011. <http://www.perseus.tufts.edu>.
3. Полибий. История // Histories. Polybius. Transl. by Evelyn S. Shuckburgh. London, New York. Macmillan. 1889. Reprint Bloomington 1962.
4. Прокопий. Война с готами // Procopius. Procopius. H.B. (Henry Bronson) Dewing. William Heinemann; The Macmillan Co.; Harvard University Press. 5. London; New York; Cambridge, MA. 1914-1928. Perseus Digital Library Project. Ed. Gregory R. Crane. Tufts University. 01.04.2012. <http://www.perseus.tufts.edu>.
6. Страбон. География // Strabo. ed. H. L. Jones. The Geography of Strabo. Cambridge, Mass.: Harvard University Press; London: William Heinemann, Ltd. Perseus Digital Library Project. Ed. Gregory R. Crane. Tufts University. 03.03.2011. <http://www.perseus.tufts.edu>.
7. Boardman, J. 1975. Athenian Red Figure Vases – The Archaic Period. London, Thames and Hudson.
8. Braund, D. и Tsatskheladze, G. 1998. The Export of Slaves from Colchis // The Classical Quarterly, New Series, 39/1.
9. Mayor, A., Colarusso, J. и Saunders, D. 2014. Making Sense of Nonsense Inscriptions Associated with Amazons and Scythians on Athenian Vases // Hesperia 83/2014.
10. Mayor, A., Colarusso, J. и Saunders, D. 2012. Making Sense of Nonsense Inscriptions Associated with Amazons and Scythians on Athenian Vases // Princeton/Stanford Working Papers in Classics.
11. Ivantchik, A. 2006. 'Scythian' Archers on Archaic Attic Vases: Problems of Interpretation // Ancient Civilizations from Scythia to Siberia 12/2006.
12. Ivantchik, A. 2005. Who were the 'Scythian' Archers on Archaic Attic Vases? // D. Braund (ред.), Scythians and Greeks. Exeter, University of Exeter.
13. Vos, M. F. 1963. Scythian Archers in Archaic Attic Vase-Painting. Groningen.

КОСТЯНЫЕ ПУГОВИЦЫ-ПРОНИЗИ С ГЕОМЕТРИЧЕСКИМ И ЦИРКУЛЬНЫМ ОРНАМЕНТОМ ИЗ ПОГРЕБЕНИЙ КУРГАННОЙ ГРУППЫ «ГОСТАГАЕВСКАЯ-1» XII–XIII ВВ.

В 2014 г. отрядом ООО «РАЭ» производились охранные раскопки средневековой курганной группы «Гостагаевская-1» находящейся рядом с юго-восточной окраиной станицы Гостагаевской в окрестностях г. Анапы.

В женских погребениях и, в единичных случаях, в мужских часто встречаются костяные (табл. 1), реже из морской раковины (табл. 2) круглые в виде усеченного конуса пуговицы-пронизи. Большинство из найденных предметов были украшены циркульным и геометрическим орнаментом.

В погребениях эти украшения находились от одного до четырех в районе талий усопших. При этом они различались как по размеру, так и по наличию или отсутствию орнамента. Вероятно, данные «пуговицы-пронизи» были деталями поясов или прямо крепились к одежде. Также зафиксированы случаи находок этих изделий в погребениях лошадей, где вероятно, ими украшалась конская сбруя, что говорит об их универсальности [1, 2].

Крепились украшения, возможно, при помощи нитей или нанизывались на тесьму, на некоторых изделиях в отверстиях сохранились остатки медной проволоки. Судя по находкам, эти пуговицы-пронизи были распространены на Северо-Восточном побережье Северного Кавказа, где были найдены в подкурганных погребениях, совершенных как по обряду ингумации, так и кремации. Встречаются эти изделия и в кочевнических погребениях [3].

По совокупности других материалов, найденных в могильнике, исследуемая группа погребений датируется XII–XIII вв. и относятся к касожским древностям и, вероятно, отдельному подразделению этого племени – «шегакам».

Литература

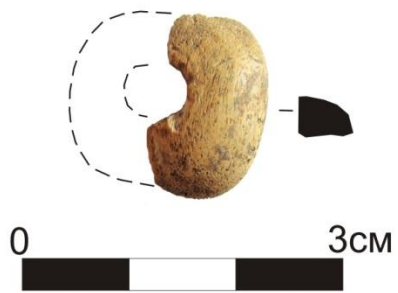
1. Армарчук Е. А., Дмитриев А. В. Курганные могильники // Крым, Северо-Восточное Причерноморье и Закавказье в эпоху средневековья. М., 2003. С. 220, табл. 100, 15.
2. Армарчук Е. А., Дмитриев А. В. Цемдолинский курганно-грунтовый могильник. СПб., 2014. С. 51, рис. 57, 25.
3. Федоров-Давыдов Г. А. Кочевники Восточной Европы под властью золотоордынских ханов. М., 1966. С. 66, рис. 12.3.

Таблица 1

№ К/П	Материал	Размер (см)	Тип погребения
К.57, П. лошади	кость  0 3см	1,7x0,8	-----
К.57, П.1	кость 	2,8x2,6	ингумация
К.9, П.1	кость 	1,6x0,6	ингумация
К.9, П.1	кость 	2x0,5	ингумация

К.9, П.1	КОСТЬ 	1,7x0,6	ингумация
К.9, П.1	КОСТЬ 	1,9x0,7	ингумация
К.6, П.1	КОСТЬ 	2,1x0,6	ингумация
К.6, П.1	КОСТЬ 	2x0,8	ингумация

К.6, П.3 мужское	кость 	1,6x0,6	ингумация
К.6, П.5	Кость 	2,1x0,7	ингумация
К.2, П.3	кость 	1,9x1	ингумация
К.2, П.3	кость 	1,8x0,3	ингумация

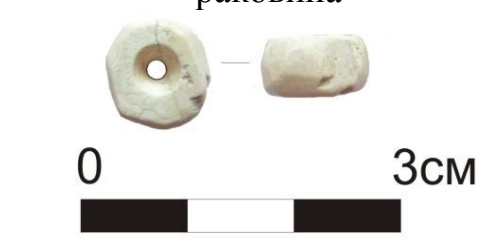
К.1, П.2	КОСТЬ 	1,9x0,6	ингумация
К.4, П.2	КОСТЬ 	2x0,6	ингумация
К.4, П.3	КОСТЬ 	1,7x0,7x0,6	ингумация
К.51, П.1 мужское	КОСТЬ 	1,9x0,4x0,6	ингумация

К.55, П.2	кость 	2,3x0,6	ингумация
К.67, П.1	кость 	1,8x0,9x0,5	кремация
К.67, П.1	кость 	1,9x0,5x0,8	кремация
К.67, П.3	кость 	1,5x0,4	ингумация
К.67, П.4	кость 	2,1x0,7	ингумация

К.52, П.4	кость 	2,5x0,6	ингумация
К.20, П.2	кость 	1,9x0,5	ингумация
К.20, П.2	кость 	2,3X1	ингумация

Таблица 2

№ К/П	Материал	Размер (см)	Тип погребения
К.9, П.1	раковина 	1,1x0,2 см	ингумация
К.4, П.3	раковина 	2x1,8x0,4 см	ингумация

К.55, П.2	раковина 	1x0,6 см	ингумация
К.55, П.2	раковина 	1,5x0,3 см	ингумация
К.55, П.2	раковина 	1,3x0,4 см	ингумация
К.52, П.2	раковина 	1,5x0,6 см	ингумация
К.52, П.2	раковина 	0,9x0,5 см	ингумация

**КОЛЛЕКЦИЯ ЮВЕЛИРНЫХ УКРАШЕНИЙ ИЗ ДРАГМЕТАЛЛОВ
VI В. ДО Н. Э. – III В. Н. Э. КРАСНОДАРСКОГО ГОСУДАРСТВЕННО-
ГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА ИМ. Е. Д. ФЕЛИЦЫНА.
КОМПЛЕКТОВАНИЕ И ЭКСПОНИРОВАНИЕ**

Краснодарский государственный историко-археологический музей-заповедник имени Е. Д. Фелицына – старейший музей на Северном Кавказе, был основан в 1879 г. войсковым старшиной, известным краеведом Е. Д. Фелицыным (1848–1903) и первоначально назывался Кубанский Войсковой этнографический и естественно-исторический музей. Первые археологические коллекции поступили в музей благодаря активной исследовательской деятельности его основателя, который также составил первую археологическую карту Кубанской области. В последующие годы большой вклад в комплектование археологической коллекции внес известный историк-археолог, исследовавший множество археологических памятников на территории Краснодарского края и Адыгеи, – к.и.н., профессор Н. В. Анфимов.

Выполненные из драгоценных металлов украшения, оружие, утварь, детали упряжи – являются наиболее редкими археологическими находками. С глубокой древности золото было символом знатности и богатства. Благодаря своему цвету, блеску и легкости в обработке этот металл является любимым материалом для изготовления украшений уже более 5 тысяч лет. Найденные в погребениях золотые украшения, парадное оружие, упряжь, посуда, монеты имеют огромное культурное, историческое и художественное значение, являются гордостью музейных коллекций.

Коллекция предметов из драгметаллов формировалась в музее с первых лет его существования и сегодня насчитывает несколько тысяч единиц. В первые десятилетия работы музея предметы из золота и серебра поступали большей частью в результате хищнических раскопок степных курганов и грабежа некрополей Таманского полуострова. Иногда это были дарения жителей городов и станиц края случайно найденных вещей. Так поступили золотые пластины, украшавшие в древности деревянные чаши, ритоны, одежду VI–IV вв. до н. э. Большая их часть беспаспортна, место находки известно лишь в редких случаях.

В 1928 г. в ходе раскопок меотского грунтового могильника в г. Краснодаре по ул. Почтовой под руководством М. В. Покровского и при деятельном участии Н. В. Анфимова в музей поступили кольца, проволочные браслеты и гривна из погребений позднеэллинистического времени. В довоенные и первые послевоенные годы коллекция драгоценностей Краснодарского музея пополнялась случайными находками из разрушенных курганов. Среди них – золотые нашивные бляшки, рифленые трубочки, золотые пластины, выполненные в зверином стиле. В 1941 г. в коллекцию Темрюкского музея поступил серебряный фалар, предназначенный для украшения упряжи коня,

датируемый второй половиной II–I в. до н. э. Он представляет собой круглую пластину, украшенную многофигурной композицией с изображением Афродиты, Гермеса, крылатой богини Ники с венком, доброго гения или Эрота и других. Фон между предметами заполнен астральными символами – семи- и восьмилучевыми розетками, круглым диском (солнце) и серповидным изображением месяца.

В 1944 г. при исследовании грунтового могильника в ст. Ладужской Н. В. Анфимовым были раскопаны 5 погребений, сопровождаемых сероглиняными сосудами, буролаковой миской, родосской клейменной амфорой, бронзовыми зеркалами, бусами, бронзовыми и золотыми браслетами, железными ножами, железными наконечниками копий и стрел. В одном из женских погребений были найдены золотые украшения: проволочные браслеты и серьги в виде полых фигурок баранов, датирующиеся II в. до н. э.

В 1948 г. на цитадели одного из меотских городищ ст. Воронежской Анфимовым было доследовано погребение конца III – начала IV вв. н. э. Были найдены золотая проволочная гривна, изготовленная из перекрученного прута с замком в виде крючка и петли, и ожерелье, состоящее из двойной плетеной цепочки с надетыми на нее двумя полыми золотыми бусинами, украшенными зернью (рис. 1).

В 1950 г. Н. В. Анфимов доследовал разрушенное погребение в кургане ст. Воронежской. Здесь были найдены украшения конской сбруи, два парных серебряных фалара и крупная золотая полая бусина, украшенная зернью. Фалары круглые, в центре помещены фигурки свернувшихся львов, выполненные в невысоком рельефе, по краю – четыре ряда шнурового орнамента. Помимо этого, были найдены глиняные сосуды, железные удила, фрагменты стеклянного скифоса и бронзовой сковороды. Комплекс датируется II–I вв. до н. э.

В 1967 г. при строительстве оросительных сооружений в ст. Ивановской был снесен курган и разрушено погребение, где были найдены 4 фрагментированных бронзовых котла, обломки амфор и сероглиняных сосудов, золотой наконечник ритона в виде львиной головы, а также золотые нашивные бляшки: с головой Медузы Горгоны, в виде бабочек, с женской головкой в профиль, в виде фигурок стоящего Геракла, опирающегося на палицу, лошадиных голов. Прямоугольная пластина с изображением женской фигуры, так называемой «змееногой богини» (в высоком головном уборе – калафе, в хитоне со складками), служила, по всей видимости, частью обивки деревянной чаши. Близкие аналогии изображению «змееногой богини» имеются в Северном Причерноморье в кургане Куль-Оба, датирующимся IV в. до н. э. Золотые украшения Ивановского кургана ярко иллюстрируют один из мифов о происхождении скифов, записанный Геродотом. Согласно этой легенде, Геракл, перегоняя коров Гериона (один из его 12 подвигов) оказался вблизи Понта (Черного моря), здесь он встретил полудеву, полужмею, с которой вступил в брак. Родились трое сыновей, один из которых, Скиф, выполнил задание отца: смог натянуть лук Геракла и опоясаться его поясом. От него произошли скифские цари (рис. 2).

В том же году в г. Кореновске при строительных работах в кургане были найдены два серебряных фалара, на которых в высоком рельефе были выполнены мужские лики – один с пышными усами, бородой и длинными волнистыми волосами, другой – безбородый, с короткими прядями волос. По краям фаларов, горизонтально расположены листья папируса. Фалары лежали в бронзовом ведре, которое датируется второй половиной I в. до н. э. – I в. н. э. (рис. 3).

Из разрушенного в 1968 г. кургана в ст. Сергиевской происходят парные серебряные фалары, украшенные четырехлепестковыми розетками в центре. Там же был найден бронзовый италийский шлем типа «Монтефортино», который датирует комплекс II в. до н. э. Подобные комплексы, с деталями конской сбруи и шлемами, найденные в курганах вне погребений на юге России и Украины, исследователи считают ритуальными (рис. 4).

С начала 70-х годов на Кубани развернулись работы, связанные со строительством Краснодарского водохранилища и оросительных систем. В ходе этого строительства в последние десятилетия XX в. археологическими экспедициями, в работе которых принимали участие сотрудники Краснодарского музея-заповедника, Института археологии РАН, Института истории материальной культуры, Кубанского госуниверситета, Волгоградского университета и других исследовательских центров, были раскопаны городища, грунтовые могильники, десятки курганов. Коллекция предметов из драгметаллов Краснодарского музея-заповедника пополнилась хорошо документированными материалами, в основном, происходящими из курганов и характеризующими культуру населения Прикубанья II в. до н. э. – III в. н. э.

В 1973 г. в одном из курганов у х. Бойко-Понура экспедицией Краснодарского музея (Ярковая Е. А.) было исследовано впускное погребение. Судя по инвентарю, в могиле был похоронен знатный сарматский воин. Умерший лежал в узкой могильной яме, положенный, вероятно, в деревянный гроб, головой на запад-юго-запад, руки лежали вытянуто, вдоль тела. При нем были обнаружены: железный шлем, положенный вне гробовища, в тайнике, шейная золотая проволочная гривна, золотой трубчатый браслет, надетый на запястье правой руки. На правом плече лежала золотая проволочная фибула в виде «гераклова узла», удерживающая, видимо, верхнюю одежду – плащ. На груди, сверху, лежали двенадцать зооморфных бляшек – по шесть с каждой стороны, исполненных в сарматском зверином стиле и служивших украшением кафтана. Здесь же, на погребенном и под ним, были найдены золотые пронизи, украшавшие, по-видимому, плащ. Справа, вдоль бедра, лежали пять х-образных пластин. Две золотые пластины с растительным орнаментом, служившие обивкой деревянной чаши, лежали у локтя левой руки, здесь же находился стеклянный скифос и колчаный набор из нескольких десятков железных втульчатых стрел. Рядом с погребенным слева было положено длинное копье с широким массивным железным наконечником, завершающимся на конце железным подтоком. В ногах погребенного поставили сероглиняный кувшин, там же лежали железные удила с крестовидными псалиями и бронзовые прорезные бляхи от конского убора. В целом, комплекс по-

гребального инвентаря датируется серединой II в. до н. э. Особенно интересной находкой стал кельтский железный шлем с округлой тульей, козырьком, назатыльником и нащечниками. Козырек украшен рельефным валиком, назатыльник – двумя рельефными гирляндами с четырьмя мужскими личинами, нащечники – букраниями (головками быков). Для отделки различных частей шлема использовали бронзовую проволоку и бронзовые пластины. Бойкопосурский шлем исследователи относят к восточно-кельтским. Весьма интересна в этом погребении одновременная находка кельтского шлема, малоазийского стеклянного скифоса и двух золотых пластин, обкладок деревянной чаши, вырезанных из стенки золотого сосуда, украшенного листьями аканфа и лотоса, изготовленного в Малой Азии в Пергаме. Это позволило сделать вывод, что погребенный – знатный сарматский воин, возможно, был участником военных действий сарматов во главе с царем Гаталом в Малой Азии, где Гатал был союзником одной из воюющих сторон. Там и происходили контакты сарматов с кельтами (183 г. до н. э.). Положенные в погребение предметы кельтского и малоазийского происхождения, скорее всего, были трофеями, привезенными из Малой Азии (рис. 5).

В том же 1973 г. (Н. В. Анфимов, А. М. Ждановский, Е. А. Ярковая) был раскопан курган в ст. Динской. В двух впускных сарматских погребениях в кургане эпохи бронзы были найдены золотые украшения: браслеты, двухвитковая гривна с изображениями головок змеи на концах, шлемовидные серьги с дисковидными подвесками – в женском погребении и овальная фибула с сердоликовыми вставками – в мужском. Комплекс датируется концом II – началом I в. н. э. (рис. 7).

В 1974 г. из ст. Новоджерелиевской, где был разрушен курган, в музей поступил комплекс второй половины II–I в. до н. э., состоящий из трех бронзовых сарматских котлов, серебряного килика, серебряной чаши, трех крупных серебряных фаларов, восьми меньших и других предметов. Два малых фалара украшены головками львов.

В ауле Ленинахабль в 1975 г. (А. М. Ждановский) при раскопках грунтового могильника была найдена одноручная серебряная чаша с тамгой на ручке, датирующаяся II в. н. э. (рис. 8).

В ст. Васюринской во время раскопок кургана в 1976 г. (Н. В. Анфимов, Л. А. Булава) в насыпи вне погребения была найдена пластина-обкладка ритона, украшенная стилизованными головками оленей, датирующаяся IV в. до н. э.

В 1976 г. в музей поступила золотая бляшка со сценой терзания кабана пантерой IV в. до н. э., найденная во время раскопок курганного могильника вблизи а. Нечерзий (А. М. Ждановский).

В 1977 г. из х. Элитного поступили, найденные в кургане, золотая шестирядная гривна со стилизованными головками волков на концах, проволочный браслет в два оборота со схематично выполненными головками змей, круглый золотой медальон с изображением мужского лица, круглая фибула-брошь с сердоликовой вставкой и филигранным орнаментом, датирующиеся концом II – началом I в. до н. э.

В 1978 г. в ст. Раздольной при раскопках курганного некрополя (А. А. Нехаев) были найдены золотые серьги в виде головок баранов с диск-видными подвесками II–I вв. до н. э., ажурная фибула-брошь и железный меч с дуговидным навершием и прямым перекрестьем, в деревянных ножнах, обтянутых золотым листом III–II вв. до н. э. Тогда же, при раскопках курганов у х. Верхнего (А. А. Нехаев), в кургане № 4, впускном погребении № 2 был найден серебряный уздечный набор из пяти фаларов, выполненных на бронзовой основе и обтянутых серебряной с позолотой фольгой с железными петлями на обратной стороне. На фаларах помещены изображения головы Медузы Горгоны, богини победы Ники с трофеями в руках, солярные украшения. Набор датируется второй четвертью III в. до н. э. – первой четвертью II в. до н. э.

В 1979 г. экспедиция Кубанского государственного университета (А. М. Ждановский) провела раскопки кургана в Тбилисском районе у х. Песчаного. В насыпи кургана было раскопано впускное женское погребение с богатым инвентарем. Оно принадлежало немолодой, по определению антрополога, женщине 45–55 лет, лежавшей на спине с подогнутыми ногами, головой на восток-юго-восток, согнутой в локте левой рукой, в прямоугольной могильной яме. Погребальный костюм умершей состоял из покрывала, платья, вероятно, шаровар и туфель, богато расшитых золотыми украшениями. На голове женщины лежала золотая фибула-брошь со вставкой-инталией из овального сердолика с изображением богини Ники с факелом в руке. Фибула крепила на голове златотканное покрывало, датируется серединой I в. до н. э. Ниже, у черепа были найдены золотые височные кольца. На груди погребенной находилось драгоценное ожерелье из золота, гранатов, хризопразов, горного хрусталя, халцедона, альмандина, агата. Ожерелье состоит из 44 бус, соединенных между собой золотыми проволочками. Две бусины выполнены в виде головок рысей. Ожерелье датируется I в. до н. э. В погребении были также найдены наборы золотых бус округлой формы, нашитых на платье или на пояс. На руках женщины были надеты браслеты из золотой проволоки и золотых и пастовых бусин. Множество золотых бляшек разных форм украшали рукава и подол платья. В ногах погребенной лежали золотые полые фигурки миниатюрных лошадок с подвесками, украшавшие туфли. В погребении находился железный жезл с навершием в виде стилизованного древа, четырех протом оленей, соединенных между собой спирально свитыми кончиками рогов. Под кистью правой руки стояла неглубокая серебряная чаша с гладкой поверхностью. Справа, у голени, найдены: бронзовое литое зеркало с боковой ручкой-штырем, вложенное в деревянный футляр, железный нож, серебряная ложка с тонкой ручкой, заканчивающейся головой хищника, небольшой глиняный горшочек с обрывком железой цепи внутри, еще одна серебряная чаша с канелюрами и розеткой на дне. Правее находился большой литой бронзовый котел с двумя ручками и фигуркой оленя на венчике, бронзовая крышка сосуда, в ней – небольшой бронзовый литой котелок с одной вертикальной ручкой, носиком-сливом и головкой быка. Весь комплекс предметов датирует погребение второй половиной I в. до н. э.

Часть предметов из погребения имеет ритуально-магическое значение. Богатый костюм погребенной, назначение инвентаря позволяют сделать вывод о ее высоком социальном статусе, выполнявшей, возможно, и жреческие функции.

В ст. Старонижестеблиевской в разрушенном погребении в кургане была найдена золотая гривна из полого прута, концы которой завершались фигурками грифонов. Прекрасные образцы ювелирных украшений II в. до н. э. – I в. н. э. были раскопаны археологами в разные годы в ст. Геймановской, Новокорсунской, Брюховецкой, Батуринской, г. Курганинске, ст. Михайловской, Динском районе, вблизи г. Краснодара, х. Пролетарском, а также могильниках х. Ленина, ст. Старокорсунской и др.

В 2003 г. во время раскопок кургана на территории могильника Новолабинского городища № 4 у ст. Новолабинской экспедицией под руководством Б. А. Раева, в погребении № 1, где были погребены не менее 8 человек и около 10 лошадей, были найдены украшения из золота – бляхи уздечные с изображением грифонов и сдвоенной протомы копытного животного, накладка на деревянный сосуд, накладка с изображением Гелиоса, пронизь, бляшки, пластинки III в. н. э. Среди других предметов – бронзовые детали конской узды, нащечник от бронзового шлема, фрагменты железной кольчуги, удила, фрагменты амфор, чернолаковой и краснолаковой посуды, обломки каменного блюда.

В 2005 г. коллекция музея пополнилась новыми находками из грунтового могильника пос. Мезмай (Н. Ф. Шевченко). Наиболее богатым оказалось погребение № 3, где была найдена бронзовая, стеклянная и керамическая посуда, украшения из золота, биметаллический треножник в виде мирового древа с бронзовыми фигурками оленей, бронзовое зеркало с антропоморфной рукоятью, железная кольчуга, два бронзовых шлема, мечи, копья, дротики, боевой топор. Среди золотых украшений – золотая фибула-брошь овальной формы со вставкой-бусиной из горного хрусталя и прямоугольная бляха с агатовой вставкой, подвески. Бронзовый кованый шлем III–I вв. до н. э., склепанный из двух половин и украшенный круто изогнутыми бараньими рогами, был обнаружен вне погребения. Комплекс предметов погребения, в целом, датируется I в. до н. э.

В течение многих лет археологическая экспедиция музея-заповедника и Института археологии РАН ведут раскопки древней Горгииппии (г. Анапа). В 1975 г. экспедиция ИА АН СССР (Е. М. Алексеева) исследовала в центре Анапы комплекс склепов и вырубленную в скале могилу III в. н. э. Один из склепов украшен фресковой росписью. Его дромос и погребальная камера до пяты свода впущены в скалу. На боковых стенах погребальной камеры размещался фриз, иллюстрирующий двенадцать подвигов Геракла, совершенных им во время двенадцатилетней службы у микенского царя Эврисфея. Порядок размещения подвигов на стенах склепа отличается от порядка, описанного Аполлодором, и более позднего канонического. На против входа изображен сидящий в кресле мужчина, рядом с ним – сидящая женщина. Впереди – фигурка юноши-писаря с диптихом и стилем в руках. Здесь же

изображены дерево, среди его корней – черепахи, на уровне кроны – павлины. В склепе стояли три саркофага из известняка с пятью погребенными, в древности он был ограблен. В соседнем склепе, вырубленном в скале, стояли два саркофага с массивными двускатными крышками. Один из них украшен профильками, розетками. В нем был погребен мужчина-воин. Погребение сопровождалось парадным оружием и складным стулом. Второй саркофаг содержал погребения двух девочек. В саркофагах и на полу склепа сохранились высокохудожественные предметы: стеклянная фиала, курильница, стригили, светильники, украшения костюма, детали конской упряжи. В древности, как считает Е. М. Алексеева, вероятно, все три усыпальницы были перекрыты одной курганный насыпью, где были похоронены представители одного знатного рода. Погребальный инвентарь подтверждает это: в каменном саркофаге найдена золотая гривна с геракловым узлом, как символом власти. В скальной могиле найден золотой литой перстень с вырезанной на вставке царской тамгой (рис. 10), рядом с гривной лежал золотой венок с изображением Афродиты Урании, покровительницы Боспорского государства. Изображения на фресках анапского склепа двенадцати подвигов Геракла, очевидно, несут в себе идею генеалогической связи покойного с самим героем. Для подтверждения этой идеи во фриз, повествующий о подвигах Геракла, включен семейный портрет погребенных. Геракл признавался родоначальником многих правящих династий, в том числе и на Боспоре (рис. 9).

В последние годы коллекция драгоценностей Краснодарского музея-заповедника пополнилась новыми поступлениями – золотыми бляшками, выполненными в скифском зверином стиле, бусинами, бляшками геометрических форм и другими предметами. Они происходят из ограбленных курганов и погребений в могильниках Краснодарского края и переданы в музей после проведения следственных мероприятий по решению суда.

Раскопки археологами античных памятников, также как и исследования курганов, могильников и древних городищ Краснодарского края продолжаются. Коллекция драгоценностей Краснодарского музея-заповедника вновь пополняется древними шедеврами.

В конце прошлого века Краснодарский музей проводил масштабную выставочную деятельность в стране и за рубежом. В 1987–1989 гг. прошли выставки коллекций археологических предметов, в том числе золотых украшений, в совместном проекте Краснодарского музея и Музея искусства народов Востока (г. Москва) «Шедевры древних мастеров», с которым выставка побывала в странах Европы (Германия, Италия, Испания) и Латинской Америки (Колумбия). В 1990 г. в Загреб (Югославия) состоялась выставка коллекций музея «Таинственная Кубань». В 1991 г. в Японии демонстрировалась выставка «Сокровища кочевых племен юга России», в 2001–2003 гг. во Франции прошла выставка «Золото амазонок».

В 2002 г. наши археологические коллекции, в том числе предметы из золота и серебра, принимают участие в выставке «На краю Ойкумены» в залах ГИМа (Москва). В 2004 г. там же состоялась выставка «Рождение Олимпийских игр», на которой были представлены и экспонаты Краснодарского

музея. В 2003 г. в музее г. Москвы состоялась выставка средневековой археологической коллекции «Таинственная Кубань». В рамках культурной Олимпиады в г. Сочи в 2013–2014 гг. состоялась выставка «Древнее золото Кубани и Черноморья». 6 октября 2015 г. в Государственном Историческом музее в г. Москве открылась выставка «Золото потомков Геракла. Народы Прикубанья в VI в. до н. э. – III в. н. э.», представляющая коллекцию золотых украшений эпохи раннего железа.



Рис. 1. Ожерелье. Золото. ст. Воронежская. Раскопки Н. В. Анфимова. 1948 г.
III – начало IV вв. н. э.



Рис. 2. Бляшки нашивные. Золото. ст. Ивановская. 1967 г. IV в. до н. э.



Рис. 3. Фалары. Серебро, позолота. Кореновск. 1967 г. Первая половина I в. н. э.



Рис. 4. Фалары. Серебро, позолота. ст. Сергиевская. 1968 г. II в. до н. э.



Рис. 5. Бляшки. Золото. х. Бойко-Понура. 1973 г. Раскопки Е. А. Ярковой. Сер. II в. до н. э.



Рис. 6. Гривна двухвитковая. Золото. ст. Динская. Раскопки Н. В. Анфимова, Е. А. Ярковой. 1973 г. Конец II – начало I в. до н. э.



Рис. 7. Серьги шлемовидные. Золото. ст. Динская. Раскопки Н. В. Анфимова, Е. А. Ярковой. 1973 г. Конец II – начало I в. до н. э.



Рис. 8. Чаша одноручная с тамгой. Серебро. а. Ленинахабль. Раскопки А. М. Ждановского. 1975 г. II в. н. э.



Рис. 9. Венок. Золото. Некрополь Горгиппии, склеп 2, саркофаг 2. Раскопки Е. М. Алексеевой. 1975 г. Середина II в. до н. э.



Рис. 10. Перстень с изображением Афины на вставке. Некрополь Горгиппии, могила в скале. Золото, николо. Раскопки Е. М. Алексеевой. 1976 г. Середина II в. н. э.

**МОТИВ «ОРЕЛ, ТЕРЗАЮЩИЙ ЗАЙЦА»
НА ПАМЯТНИКАХ ТОРЕВТИКИ С ТЕРРИТОРИИ СИНДИКИ
В ИСТОРИЧЕСКОМ И КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ**

Раскопки 1875–1876 гг. В. Г. Тизенгаузеном некрополя синдских царей – Семибратних курганов дали в распоряжение исследователей шедевры древней торевтики, которые на протяжении долгого времени будут предмет пристального изучения археологов, культурологов, искусствоведов.

В самых ранних, датируемых первой половиной – серединой V в. до н. э., Семибратних курганах – 2 и 4, найдены части «псевдоритонов» – кубков в виде рога, изначально сделанных из органического материала (дерева, рога), снабженных золотыми фигурными наконечниками в виде полуфигуры собаки, головы барана и головы льва, а по краю украшенных треугольными золотыми пластинами с тисненными (в технике басмы) изображениями [10, с. 167, 168, рис. 1, а-h]. Подобные пластины, некогда украшавшие устья кубков-рогов, известны по находкам в курганах скифской знати. Сосуд в виде рога, украшенный пластиной с изображением головы орла, изображен на известном скифском изваянии из Терновки [17, с. 18, илл. 8]. Кубки-ритоны являются традиционным атрибутом изображений на скифских изваяниях, в т. ч. найденных на Кубани [17, с. 67]. Нередко они присутствуют в руках персонажей композиций на предметах греко-скифской торевтики. Находки золотых деталей таких сосудов в Семибратних курганах свидетельствуют, что правители Синдики были носителями традиций элитарной культуры, характерной для западной (восточноевропейской) знати скифского мира. Причем кубки из Семибратних курганов, как установила Е. В. Власова, являются древнейшими из известных в Северном Причерноморье, поскольку могут датироваться первой четвертью V в. до н. э. [9, с. 12, 13].

Среди пластин из 4-го Семибратнего кургана, особенно интересны две, на которых изображен орел, терзающий зайца [19, с. 336, рис. 17; 5, рис. 118; 4, рис. на с. 115]¹. Тиснение выполнено на основе одной и той же матрицы, однако изображения впоследствии были доработаны и поэтому несколько отличаются в деталях (рисунок 1, 1, 2). Аналогичный сюжет представлен в нижней части серебряной с золотыми аппликациями пластине – накладке на горит или парадном нагруднике из кургана 2 [4, рис. на с. 117; 25, с. 545, 546, рис. 16].

Терзание хищной птицей животного (травоядного млекопитающего или рыбы) – сюжет весьма распространенный в скифском искусстве звериного стиля VI–IV вв. до н. э. [13, с. 166–177]. Мотив орла, терзающего зайца

¹ М. И. Артамонов, Н. В. Анфимов и Е. В. Власова называют терзаемое орлом животное ягнёнком [5, с. 36; 4, с. 94; 9, с. 12], однако, явные когти, а не копыта, которыми завершаются лапы животного, указывают на то, что это все же заяц, как считают другие исследователи [22, с. 355; 19, с. 336; 27, с. 91; 11, с. 14, рис. 9].

был рассмотрен Ю. Б. Полидовичем и Г. Н. Вольной в числе других изображений зайца на памятниках скифского искусства. Исследователи пришли к заключению, что «в сценах терзания зайца хищником, и, прежде всего, хищной птицей он представлен жертвенным животным» [18, с. 421, 422, 428, 438, кат. 75–79]. Аналогичное мнение ранее высказывал Д. С. Раевский, отмечавший особую благостность принесения в жертву зайца. Исследователь обратил также внимание на свидетельство Ксенофонта (Cicor. II, 4) о том, что заяц, растерзанный орлом на глазах у отправляющего в поход войска, был воспринят Киром как благоприятное предзнаменование [20, с. 63, 64; 21, с. 336, 337]. Ю. Б. Полидович и Г. Н. Вольная пришли также к выводу о том, что изображения сцен терзания хищной птицей зайца или фигуры зайца на горитах соотносились с воинской удачей [18, с. 428].

Представляется, что данный сюжет в скифскую эпоху был связан, прежде всего, с Синдикой, точнее с родоначальниками правившей в ней династии, поскольку курганы 2 и 4 – самые ранние в группе Больших Семибратних. Помимо Семибратних курганов этот сюжет достоверно¹ представлен лишь однажды – на двух золотых пластинах из кургана 8 Песочинского могильника на Северском Донце [6, с. 87, рис. 1, 2; 7, с. 124, рис. 16, 1, 2, фото 18; 18, с. 436, кат. 79, рис. 5, 7]. В материалах синдского царского некрополя сконцентрированы социально значимые металлические предметы, несущие изображения сцены терзания орлом зайца – их здесь найдено три. Возможно, что, как в ситуации с армией Кира, какой-то известный синдским царям случай охоты орла на зайца, оказался значимым для их династии. Предполагать влияние истории с Киром на появление сюжета терзания зайца орлом на находках из Семибратних курганов не приходится – они не менее чем на полстолетия старше события, описанного Ксенофонтом. Не исключено, впрочем, что в древности и у персов, и у синдов (равно как и у других народов) могли существовать сходные представления о счастливых предзнаменованиях с участием орла и зайца.

Примечательно, что на памятниках торевтики, происходящих с территории Синдики, мотив орла, терзающего зайца, вновь встречается спустя почти шесть столетий: он девять раз повторен на золотых, украшенных вставками из бирюзы и граната, ножнах кинжала (рисунок 1, 3), найденных в богатейшем погребении II – середины III в. н. э., открытом в Анапе, на некрополе Горгиппии в 1975 г. [3, рис. 1, 2; 28, с. 165, кат. 250, илл. XLVI; 1, рис. на с. 273; 2, рис. 31; 12, рис. на с. 60, 88; 14, с. 92, 94, 95; 24, с. 573, рис. 59; 15, с. 242, кат. 6, табл. 3, 6, цвет. табл. 15; 26, рис. 58; 16, с. 35, 36, рис. на с. 42, 43; 29, р. 57–59, fig. 9]. По данным А. К. Амброза, подобные анапским ножны с четырьмя парными выступами на ножнах были распространены с III в. до н. э. по V в. н. э. [3, с. 30]. Сходство ножен горгиппийского экземпляра с аналогичными по

¹ В сводку Ю. Б. Полидовича и Г. Н. Вольной включены также бронзовая бляха из комитата Мезолак в Венгрии и золотая обивка горита из кургана Дорт-Оба в Крыму. Однако, на первом памятнике орел не терзает зайца, а только приближается к нему, а на втором хвостатая фигурка в клюве крылатого хищника не всеми исследователями воспринимается как заяц [18, с. 422, 428, 438, кат. 75, кат. 78, рис. 5, 5].

форме и также украшенными в бирюзово-золотом зверином стиле золотыми ножнами парадных кинжалов из погребения 4 некрополя Тилля-тепе на севере Афганистана [23, рис. 45, 46, 47, цветная вклейка; 24, с. 94–101, рис. 33, рис. 34; 3, рис. 1, 1] и кургана 1 могильника «Дачи» на Нижнем Дону [8, с. 185–187, рис. 1]¹ дает основания предполагать, что ножны анапского кинжала могли быть старше содержавшего их погребального комплекса и датировать их I в. до н.э. – I в. н. э.

Девятикратное изображение орла, терзающего зайца на золотых ножнах кинжала из горгиппийского склепа 1975 г. свидетельствует о том, что этот мотив не утратил своей популярности в Синдике и оказался вновь востребованным в первые века н. э.

Возрождение сюжета на памятниках торевтики из погребений знати в Синдике находит неожиданную параллель в боспорской эпиграфике. В IV в. до н. э. в надписях Левкона I появляется титул царь синдов, который изначально носит синдский династ Гекатей (надпись с Семибратнего городища), а затем, после подчинения Синдики Боспору, сам Левкон (надписи КБН 6, 6а, 8, 1037, 1038). Со временем перечень подвластных боспорскому царю племен пополняется, приобретая в итоге форму «царь синдов и всех меотов». Титул, включавший формулировку «царь синдов» сохраняется преемниками Левкона и перестает употребляться около середины III в. до н. э. Неожиданно формулировка «царь синдов» вновь возникает в начале I в. н. э. в титулатуре боспорского царя Аспурга, вслед за синдами в числе подвластных царю перечисляются и другие народы (надписи КБН 39, 40).

Исследователями высказывалось предположение, что семейство погребенного в анапском склепе 1975 г. знатного жителя Горгиппии могло быть в родстве с правящей боспорской династией [1, с. 284; 2, с. 498; 16, с. 45]. Представляется, что изготовление в эпоху Аспурга золотых ножен парадного кинжала с мотивом, характерным для династии царей Синдики, каким-либо образом связано с наделением этого правителя титулом «царь синдов».

Литература.

1. Алексеева Е. М. Греческий полис Горгиппия // Кузык Б.Н., Яковец Ю.В. Цивилизации: теория, история, диалог, будущее. Т. 3. Северное Причерноморье – пространство взаимодействия цивилизаций. М., 2008.
2. Алексеева Е. М. Горгиппия // Античное наследие Кубани. Т. 1. М., 2010.
3. Амброз А.К. Кинжалы V в. с двумя выступами на ножнах // Советская археология. 1986. № 3.
4. Анфимов Н. В. Древнее золото Кубани. Краснодар, 1987.
5. Артамонов М.И. Сокровища скифских курганов в собрании Государственного Эрмитажа. Прага-Л., 1966.

¹ На это сходство указывает М. Ю. Трейстер [25, с. 573], определяющий время изготовления горгиппийского кинжала первой половиной II в. н. э. [29, pp. 57–59].

6. Бабенко Л. И. Реконструкция тиары скифского времени из Песочинского курганного могильника // *Донская археология*. 1999. № 2.
7. Бабенко Л. И. Песочинский курганный могильник скифского времени. Харьков, 2005.
8. Беспалый Е. И. Курганы сарматского времени у г. Азова // *Советская археология*. 1992. № 1.
9. Власова Е. В. Ритоны из Семибратних курганов // *Античная цивилизация и варварский мир. Тезисы докладов V археологического семинара*. Новочеркасск, 1996.
10. Власова Е. В. О рогах и ритонах из курганов скифской эпохи // *Из истории античного общества*. Вып. 6. Н. Новгород, 1999.
11. Вольная Г. Н. Об одном античном образе в скифских памятниках // *Античная цивилизация и варварский мир. Тезисы докладов V археологического семинара*. Новочеркасск, 1996.
12. Золото мира. М., 2008.
13. Королькова Е. Ф. Иконография образа хищной птицы в скифском зверином стиле VI-IV вв. до н. э. // *Проблемы археологии*. Вып. 4. СПб., 1998.
14. Мировое наследие Кубани. Краснодар. 2010.
15. Мордвинцева В. И., Хачатурова Е. А., Юрченко Т. В. Сокровища древней Кубани. Древняя торевтика и ювелирное дело в Восточной Европе – 4. Симферополь-Краснодар, 2010.
16. Новичихин А., Галут О. Золото Горгииппии. Научно-популярный альбом-каталог. Анапа-Краснодар, 2013.
17. Ольховский В.С., Евдокимов Г.Л. Скифские изваяния VII-IV вв. до н. э. М., 1994.
18. Полидович Ю.Б., Вольная Г.Н. Образ зайца в скифском искусстве // *Древности Евразии. От ранней бронзы до раннего средневековья*. М., 2005.
19. Прушевская Е.О. Художественная обработка металла (торевтика) // *Античные государства Северного Причерноморья*. I. М.-Л., 1955.
20. Раевский Д.С. Модель мира скифской культуры. М., 1985.
21. Раевский Д.С. Мир скифской культуры. М., 2006.
22. Ростовцев М.И. Скифия и Боспор. Л., 1925.
23. Сарианиди В.И. Афганистан: сокровища безымянных царей. М., 1983.
24. Сарианиди В.И. Храм и некрополь Тиллятепе. М., 1989.
25. Трейстер М.Ю. Ювелирное дело и торевтика // *Античное наследие Кубани*. Т. 2. М., 2010.
26. Хачатурова Е. Шедевры древних мастеров (Сокровища Кубани. Ч. 1). Краснодар, 2011.
27. Цветаева Г.А. Сокровища причерноморских курганов. М., 1968.
28. Шедевры древнего искусства Кубани. Каталог выставки. М., 1987.
29. Treister M. The Date and Significance of Tomb II at Gorgippia (1975 Excavations) // *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia*. 2003. Vol. 9.



Рис. 1. Памятники торевтики с территории Синдики с изображением орла, терзающего зайца: 1, 2 – золотые пластины-обкладки ритонов из 4-го Семибратнего кургана [4, с. 115]; 3 – золотая обкладка ножен и рукояти кинжала из склепа, открытого на некрополе Горгиппии в 1975 г. [16, с. 42]

АРХЕОЛОГИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС «НАТУХАЙ» – НОВЫЙ ПАМЯТНИК МЕОТСКОЙ КУЛЬТУРЫ В АДЫГЕЕ

В 2013 году в Адыгее был обнаружен новый памятник меотской археологической культуры и проведено его предварительное изучение. Это археологический комплекс «Натухай». Он занимает площадь порядка 16 га и представляет собой поселение и курганный могильник. Памятник расположен в Тахтамукайском районе Республики Адыгея.

Поселение представляет собой систему жилых холмов, расположенных с 3-х сторон кургана, известного как «Натухай-3». Вследствие распашки, а возможно и небольшой интенсивности проживания, жилые холмы в рельефе выражены плохо – до 20 см в высоту. Тем не менее, именно на них заметна концентрация подъемного материала. В результате мы смогли выделить 6 участков, из которых пять – жилые холмы, которым было присвоено условное обозначение от «А» до «Д», шестой – курган, располагающийся в центре поселения, получил обозначение «К» (рис. 1).

На поселении было обнаружено большое разнообразие фрагментов меотской сероглиняной, красноглиняной и лепной керамики. Встречен также греческий импорт, который представлен в основном фрагментами амфор, в том числе и профильных частей. В частности, в насыпи кургана была обнаружена ножка мендейской красноглиняной амфоры первой трети IV в. до н. э. (рис. 2, оп. К1). На жилом холме, обозначенном как участок «А», был найден фрагмент ножки мендейской красноглиняной амфоры первой – третьей четверти IV в. до н. э. (рис. 2, оп. А5). На жилом холме, обозначенном как участок «Г», был встречен фрагмент ножки гераклеяской красноглиняной амфоры первой половины IV в. до н. э. (рис. 2, оп. Г8). Помимо этого, на жилом холме «А» был обнаружен фрагмент поддона кружального красноглиняного чернолакового сосуда IV–III вв. до н. э. (рис. 2, оп. А11), а также фрагменты ручек красноглиняных амфор – мендейской амфоры первой – третьей четверти IV в. до н. э. (рис. 2, оп. А4) и средиземноморской красноглиняной амфоры (рис. 2, оп. А6). Таким образом, предварительная датировка археологического комплекса на основе амфорного материала – IV в. до н. э. [1].

Курган «Натухай-3» высотой 2 м и диаметром 70 м, сооруженный, по видимому, в эпоху бронзы, предположительно является меотским могильником, который в древности исполнял также роль святилища [2; 3]. Фрагментов человеческих костей на поверхности обнаружено не было, однако проведенное геофизическое исследование выявило неоднородности грунта, свойственные могилам. Исследование провел профессор Института археологии Варшавского университета К. Мисевич.

Целью проведения геофизической разведки с использованием методов измерения электросопротивления было выявление, точная локализация и распознавание аномалий вокруг кургана «Натухай-3». С целью локализации и распознавания геофизических аномалий, причиной которых могли являться

археологические объекты, были проведены геофизические изыскания с применением методов измерения видимого сопротивления грунта с использованием симметричной системы Шлюмбергера (расстояние между измеряющими электродами, MN , было равно 1 м; расстояние между питающими электродами, AB , составляло 6 м). Такое расположение электродов позволяло получить данные о величинах сопротивления слоев, расположенных на глубине ок. 1,8 – 2 м ниже современного уровня дневной поверхности грунта. Принимая во внимание низкое сопротивление слоев, расположенных непосредственно под поверхностью грунта (сравнительно влажных в момент выполнения измерений), можно предположить, что фактическая глубина проспекции была больше, чем расчетная и составляла не менее 2,5 м [4].

Регистрация значений сопротивления грунта проводилась вдоль профилей, расположенных на дистанции 1 м друг от друга, расстояние между пунктами измерений составляло также 1 м. Разведка проводилась на 4-х площадях размерами 30x50 м, расположенных в непосредственной близости от кургана (рис. 3). Измерения выполнялись аппаратурой с переменным током (ADA 05); полученные результаты обработаны при помощи пакета графических программ SURFER 10.0 и представлены в виде черно-белых и цветных карт и псевдо-трехмерных моделей распределения видимого сопротивления грунта (рис. 3) [4].

Как указывает автор исследований К. Мисевич, скопления аномалий, которые могут возникнуть в связи с наличием археологического памятника, концентрируются к западу, и особенно к югу от насыпи кургана. Именно в этих направлениях была зарегистрирована сравнительно большая динамика измеренных значений сопротивления.

В результате использования методов измерения электросопротивления грунта были получены данные, дополняющие наши представления об археологическом памятнике, полученные в результате визуального осмотра местности. Принимая во внимание топографию видимых объектов, а также микрорельеф поверхности, можно сказать, что мы имеем дело с памятником, в значительной мере разрушенным на северном участке, а также плохо сохранившимся на восточном участке. Это предположение подтверждается наличием подъемного материала на обозначенных участках. Несколько иначе ситуация складывается в западной и южной областях исследований – здесь археологического материала на поверхности сравнительно меньше, но в результате геофизической разведки были зарегистрированы скопления аномалий разных форм и размеров, причиной которых может быть наличие здесь не разрушенных археологических памятников (погребальных, жилых и хозяйственных древних сооружений).

Литература

1. Годизов Г. Л., Улитин В. В. Новые памятники меотской культуры в Адыгее // Е. И. Крупнов и развитие археологии Северного Кавказа. XXVIII Крупновские чтения. Материалы Международной научной конференции. Москва, 21–25 апреля 2014 г. М.: ИА РАН, 2014. С. 143–145.
2. Лесков А. М., Беглова Е. А., Ксенофонтова И. В., Эрлих В. Р. Меоты Закубанья в середине VI – начале III века до н. э.: Некрополи у аула Уляп: погребальные комплексы. М., 2005.
3. Лесков А. М., Беглова Е. А., Ксенофонтова И. В., Эрлих В. Р. Меоты Закубанья IV–III вв. до н. э.: Некрополи у аула Уляп: святилища и ритуальные комплексы. М., 2013.
4. Мисевич К. Предварительный отчет о геофизической разведке на памятнике «Натухай» (Россия, Республика Адыгея, Тахтамукайский район) (в рукописи).

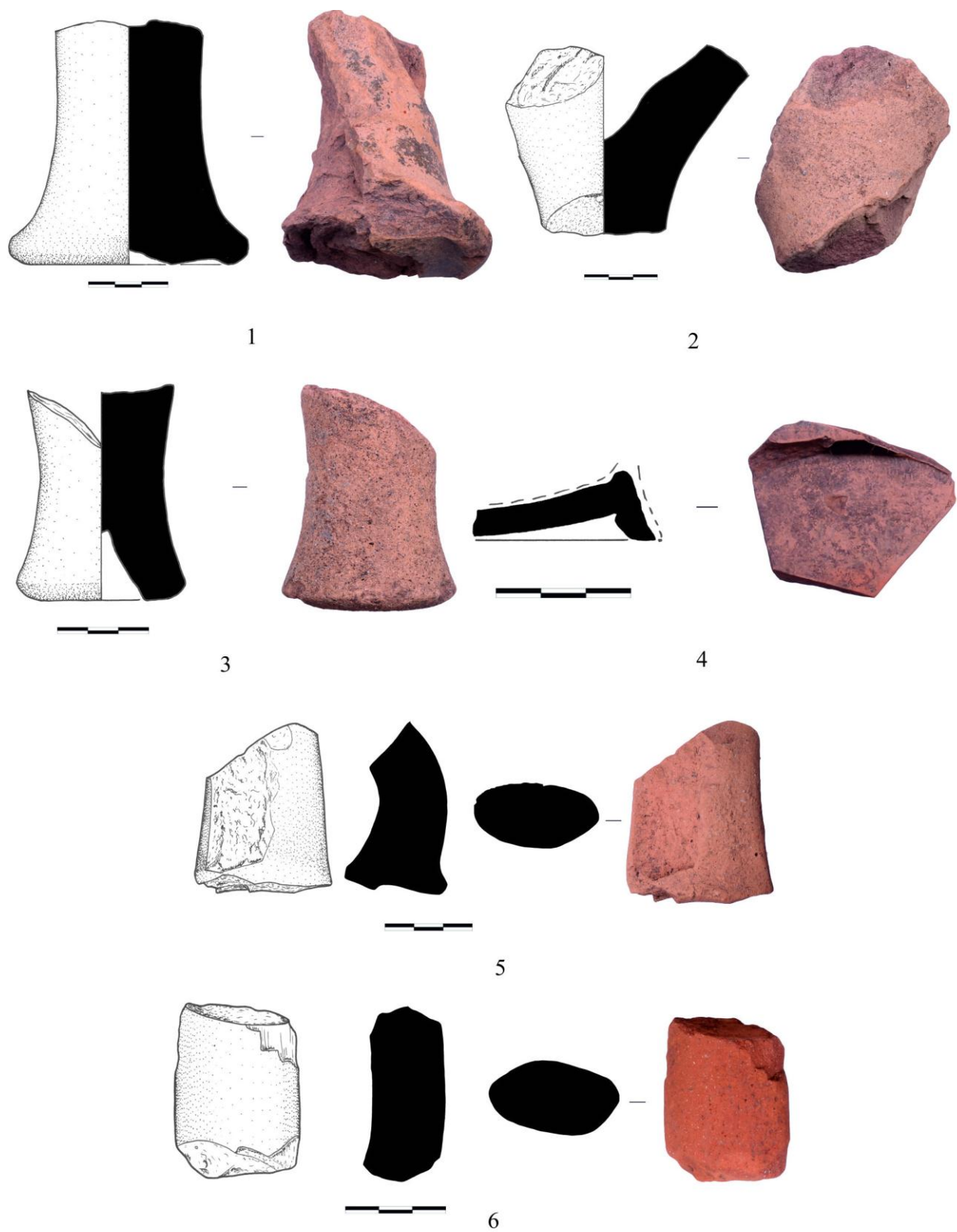


Рис. 2. Археологический комплекс «Натухай».
 Античный импорт: 1-K1; 2-A5; 3-Г8; 4-A11; 5-A4; 6-A6

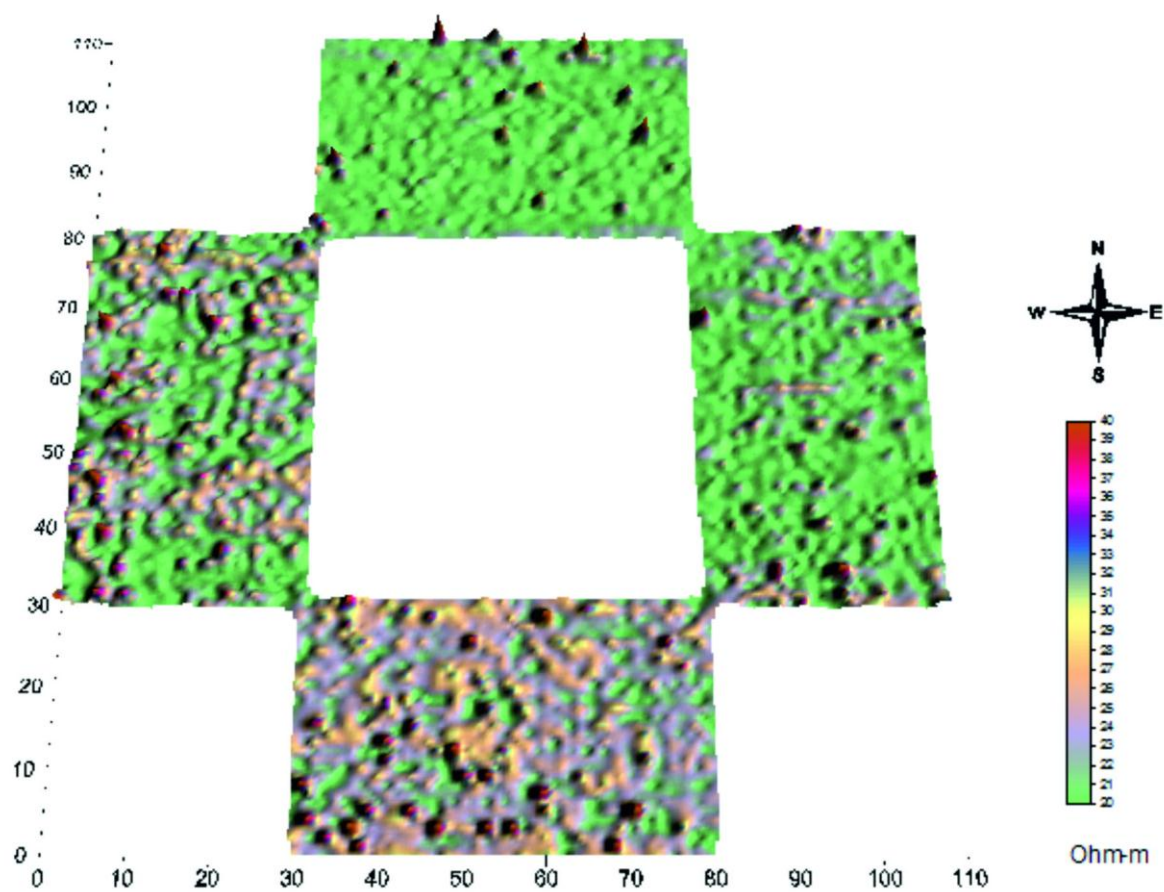


Рис. 3. Археологический комплекс «Натухай».
Псевдо-трехмерная модель геофизического исследования

БАРЕЛЬЕФНАЯ ОРНАМЕНТАЦИЯ ПЛИТ ДОЛЬМЕНОВ – ДРЕВНЕЙШЕЕ МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАВКАЗА. АНАЛИЗ ЛОКАЛИЗАЦИИ И ТЕХНОЛОГИЙ ИЗГОТОВЛЕНИЯ

С неоспоримым фактом того, что именно дольмены являются первыми массовыми сооружениями архитектуры нашей цивилизации, вряд ли кто будет спорить, но факт того, что именно культура строительства дольменов внесла в мировую культуру мощнейший вклад барельефного искусства, почему-то не отражается в популярной и научной литературе в достаточном объеме.

Вероятно, что этот аспект не вызывал ранее пристального внимания скульпторов и художников монументалистов по причине слабой информированности культурной общественности данными статистики археологии. Разрозненные данные о барельефном искусстве на плитах дольменов ни разу не систематизировались и не подвергались серьезным обобщенным исследованиям.

Одним из очевидных факторов этой ситуации, несомненно, является фраза археолога Ю. Воронова [2, с. 117], который сокрушался о неисследованности некоторых районов г. Сочи, «которые остаются пока в археологическом отношении совершенной целиной». Нельзя не отметить и тот факт, что, несмотря на основательное и ежегодное исследование дольменного наследия северного склона Кавказа, южный склон и отроги гор сочинского побережья остаются обделенными в регулярных исследованиях. Основными причинами, пожалуй, являются сложная топография и крайне трудные для раскопок сочинские грунты в районе скопления дольменов Большого Сочи.

Тем не менее, исследования подъемного материала и визуальный поиск дольменов дают поразительные результаты. Благодаря неустанным поискам энтузиастов археологии сочинского взморья, мы имеем факт богатейшего наследия монументального искусства барельефов в дольменном зодчестве именно южного склона в Причерноморье Западного Кавказа.

Нельзя не отметить давно известные уже науке барельефные композиции в районе Геленджика (р. Жане и урочище Широкая щель). Характерным мотивом обоих орнаментированных дольменов является изображение на их порталных плитах дублирующего портала, который, очевидно, усиливает сакральный смысл этих дольменов. Подтверждением этого является то, что дольмен именно с таким барельефом является центральным в группе Жане. Зигзагообразный орнамент внутри дольменов на реке Жане и на горе Нексис также подчеркивает преемственность символики дольменов этого региона.

Если же мы рассмотрим орнаментацию на дольменах района Большого Сочи, то можно отметить значительное отличие их тематики от дольменов района Геленджика. Несомненно, можно отметить некоторую тождествен-

ность в наличии зигзагообразного орнамента и насечки по поверхности в виде «елочки», которая, вероятно имитирует циновки, использовавшиеся в повседневной реальной жизни той исторической эпохи. Также схожи и полусферические мотивы в верхних секторах плит и расположенные круговым орнаментом лунки с одной центральной лункой, расположенной среди них. Но на этом сходство заканчивается.

Не имеет близких аналогов орнаментированный дольмен с солярным знаком и несимметричными частоколом и зигзагом, найденный в урочище Черноморка (Свирское ущелье) (рис. 1). Схожая смысловая орнаментация, но совершенно отличная в барельефном исполнении имеется на покровной плите дольмена близ поселка Татьяновка и в Виноградном ущелье близ поселка Мирный Лазаревского района (рис. 2).

Очень необычный и сложный орнамент найден археологом А. М. Бианки на portalной плите дольмена в ущелье реки Цусквадж близ поселка Мирный [1, с. 54]. Изучение этой орнаментации показывает его уникальность и неповторимость на нынешний момент среди дольменов Кавказа (рис. 3).

Солярная орнаментация отверстия лаза в дольмен, обрамленного лучами солнца и сложными зигзагами разноплоскостных направлений на дольмене в верховьях реки Нихетка, также не имеют себе аналогов (рис. 4).

Сравнивая орнаментацию дольменов южного склона Кавказского хребта с дольменами северного склона нельзя не подчеркнуть тот факт, что именно на южном склоне находится подавляющее большинство шедевров барельефного искусства в дольменостроении. Не исключено, что такое разнообразие могло быть прямым следствием больших культурных связей, в том числе и по причине мореходства у жителей побережья. Так, недавно найденный в районе поселка Лоо камень с петроглифами относят к периоду строительства дольменов, и на нем четко определен петроглифический символ «ладья» [4, с. 103]. Этот петроглиф подтверждает факт наличия мореходных умений у жителей черноморского побережья в ту эпоху (рис. 5).

Насколько трудоемким был процесс создания барельефов на плитах дольменов? С этой целью были проведены экспериментальные мероприятия по воссозданию технологий обработки поверхности плит песчаника.

Портальная плита дольмена является его основным отличительным признаком от иных мегалитических конструкций. Ее важными частями являются лаз дольмена и дополнительные объемные элементы – орнаментация и сама втулка, закрывающая лаз. Геометрически, лазы обычно бывают округлой не идеальной формы, редко встречаются в форме прямоугольника и в форме сегмента окружности. Орнамент на portalной плите крайне редок и дольмены Кавказа с орнаментацией portalной плиты можно пересчитать по пальцам, почти все они расположены на южном склоне Главного Кавказского хребта.

Крайне редки археологические находки, которые демонстрируют фазы изготовления упомянутых элементов дольмена. На задней плите дольмена, обнаруженного М. Кудиным [3, с. 114–119] в урочище «Волчьи ворота», лаз

был сделан лишь наполовину (рис. 6). Также была обнаружена фасадная плита недостроенного составного дольмена группы «Мизегух» с такой же фазой недостроенного лаза (рис. 7). Очевидно, какие-то важные причины помешали закончить древним строителям сооружение этих дольменов, вероятней всего это была межплеменная война. Оставшиеся таким образом недостроенные дольмены позволили предположить нам технологию изготовления лаза в порталльной плите, отличную от технологии пикетажа [6, с. 81–83], которая традиционно предполагалась для подобного рода работ.

Изготовленное на глубину около десяти сантиметров окно уже имело гладкие стены по периметру окружности, и при этом дно образовавшегося цилиндра было сколотым в хаотическом порядке. Судя по всему, окно лаза не высверливалось, а вырезалось по периметру, при этом внутренняя часть массы камня разбивалась на куски и изымалась, предоставляя возможность углубляться далее в породу.

Для экспериментального подтверждения этой техники обработки порталльной плиты мы решили использовать в качестве резака кремневое орудие. Также для апробации технологий были задействованы инструменты из диабаз, меди и бронзы. При проведении работ по резьбе округлого периметра будущего лаза выяснилось, что кремень оказался наиболее эффективным инструментом (рис. 8). Абразивные свойства песчаника приводили к тому, что металлический инструмент быстро затуплялся и терял свою эффективность. Кремень и диабаз служили значительно дольше. Следует отметить, что для ударных работ диабаз, как менее хрупкий камень, является более приемлемым, тогда как при резьбе кремень его явно превосходит. Эксперимент проводился неподалеку от села Волконка Лазаревского района, на склоне с выходами природного песчаника. Это место известно под названием «Сортучасток» и по его склону расположена группа дольменов различного типажа (полумонолиты, плиточные и составные). Соответственно, в эксперименте были задействованы плиты песчаника аналогичные тем, которые использовались древними зодчими при строительстве дольменов. За два часа рабочего времени, с использованием кремневого резца, каменного рубила и медного тесла мы получили фрагмент лаза, прорезанный на глубину 30 мм (рис. 9). Подобная техника работы с камнем оказалась эффективна и для создания выпуклых барельефных рисунков на порталльной плите.

Технология создания порталльного лаза подтолкнула на мысль о тождественности методов обработки и их вероятной идентичности, как для лаза, так и для орнаментации портала. За три часа с небольшим на скальном фрагменте, расположенном неподалеку от известного дольмена-полумонолита (с крестом на фасаде) в районе той же дольменной группы «Сортучасток», были высечены и доработаны техникой пикетажа «гребенчатый» орнамент (рис. 10) и солярный символ (рис. 11). Эти символы аналогичны расположенным на известном дольмене из Свирского ущелья [5, с. 214]. Долгое время считалось, что этот дольмен разрушен при строительстве газопровода, но сочинские краеведы не так давно обнаружили его в полной сохранности (рис. 1). Также на экспериментальной глыбе песчаника был высечен распро-

страненный элемент декора порталных плит – выступающая полусфера (рис. 12). Расположенные на заметном месте барельефы (рис. 13) со временем покроются наростами, и эрозия скроет следы свежей обработки. Во избежание возможных недоразумений в работе будущих поколений археологов и краеведов материалы по проведению экспериментов переданы в музей истории города Сочи. На основании проведенного эксперимента можно сделать следующие выводы: строительство дольмена каменными орудиями труда – есть реальный и полноценный процесс; отдавать безоговорочно лавры строительства дольменов людям с бронзовыми инструментами было бы несправедливо.

На предыдущих этапах исследования были проведены также успешные эксперименты по полигональному совмещению блоков дольмена и клиновому расколу плиты песчаника с целью получения прямоугольной части плиточного дольмена. Таким образом, все основные технологические процессы, необходимые для заключительного этапа строительства и орнаментации кавказских дольменов получили свое финальное логическое завершение.

Эксперименты подтвердили реальность предположенных методов и показали их фактические трудозатраты и временную емкость работ. В дальнейших исследованиях полученные результаты могут позволить более подробно восстановить историческую картину строительства мегалитов Кавказа.

Но уже сейчас можно сделать вывод о том, что дольменное барельефное искусство не являлось высоко трудоемким относительно усилий по строительству самого дольмена. Почему же барельефы на дольменах встречаются так редко? Не исключено, что право на подобные сакральные изыски имели только определенные представители племенной элиты по причинам, которые на данный момент неизвестны.

Литература

1. Бианки А. М. Декор двух дольменов Солоницкого хребта и проблема его интерпретации // Записки института истории материальной культуры РАН. вып.7. СПб., 2014.
2. Воронов Ю. Н. Древности Сочи и его окрестностей. Краснодар, 1979.
3. Кудин М. И. Недостроенные памятники и строительная эволюция дольменов Кавказа // Третья абхазская международная археологическая конференция 2011. Сухум, 2013.
4. Ловпаче Н. Г. Петроглифы лоупской плиты // Вестник науки Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований им. Т.М. Керашева. вып. 5(29). Майкоп, 2014.
5. Марковин В. И. Дольмены Западного Кавказа. М.: Наука, 1978.
6. Семенов С.А. Развитие техники в каменном веке. Ленинград: Наука, 1968.



Рис. 1. Дольмен в Свирском ущелье



Рис. 2. Барельефы дольменов близ поселка Татьянаовка и в Виноградном ущелье



Рис. 3. Дольмен, найденный А. М. Бианки

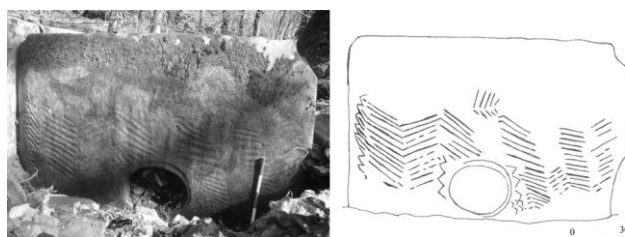


Рис. 4. Орнамент на дольмене в верховьях реки Нихетка

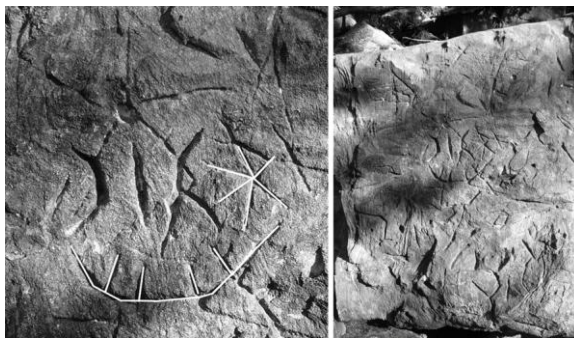


Рис. 5. Символ ладьи на камне из Лоо



Рис. 6. Недостроенный плиточный дольмен в урочище «Волчьи ворота»



Рис. 7. Фасадная плита недостроенного составного дольмена группы «Мизегух»



Рис. 8. Резка кремневым инструментом порталного лаза дольмена



Рис. 9. Результаты двух часов работы с песчаником



Рис. 10. Гребенчатый орнамент



Рис. 11. Солярный символ



Рис. 12. Полусфера - элемент декорирования порталных плит



Рис. 13. Скала с экспериментальными элементами орнаментации

ОТРАЖЕНИЕ АСТРОНОМИЧЕСКИХ И КАЛЕНДАРНЫХ СИМВОЛОВ В ОРНАМЕНТЕ ДОЛЬМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Вопросы интерпретации изображений на памятниках первобытных бесписьменных обществ всегда очень сложны. Привлечение широких параллелей и аналогий мотивам древней орнаментации в области современной этнографии различных народов не всегда оправдано. Значение древних символов могло меняться со временем в среде самих исполнителей, отражая видоизменения духовной культуры. Однако нельзя отказываться от попыток их научного объяснения. Поэтому для смыслового анализа символических фигур орнамента дольменной культуры нами были привлечены, наряду с археологическими методами исследования, точные данные археоастрономии и палеокалендаристики. Синтез всех этих элементов позволяет более уверенно интерпретировать значение древних символов.

Орнаментальные мотивы на стенах кавказских дольменов встречаются достаточно редко. Как правило, орнамент нанесен на стены «элитарных» (по определению В. А. Трифонова) построек [15, с. 34], выделяющихся из общей массы памятников большими размерами или особыми дополнительными архитектурными элементами и конструкциями. Часто такие памятники стоят в середине дольменного ансамбля, как например, недавно обнаруженный нами плиточный дольмен на р. Нихетха (рис.1). При этом их центральное положение, подчеркнуто окружающими памятниками. Для ансамбля Жане, это два одинаковых, составных дольмена, стоящих по обе стороны центрального, орнаментированного памятника. Центральное положение дольмена с орнаментом ансамбля Цыганков аул подчеркнуто стоящими с двух сторон небольшими корытообразными дольменами и высеченными в скальных валунах чашами.

Чаще всего на дольменах встречается узор в виде различных зигзагов. Ученые интерпретируют его по-разному. Например, А. Ф. Лещенко и А. А. Формозов считали его имитацией декорировки стен дольменов узором тканей или циновок [10, с. 242; 17, с. 84]. Таким образом, можно трактовать сплошные композиции «елочного» зигзага, иногда покрывающие весь фасад, наружные или внутренние стены памятника.

Большинство исследователей трактуют зигзагообразный узор как символическое изображение воды – символа плодородия и возрождения, или змей, как олицетворения хтонической плодоносной силы [12, с. 23]. Действительно, во многих случаях нанесение на дольмены зигзагообразных узоров связано с символикой плодородия. Иногда эти изображения достаточно реалистичны. Например, на порталных плитах Шапсугского и Азербиевского дольменов изображена схема некой местности: солнечный диск, с перекрестием плывущий в ладье(?) по небу над линией гор, с которых стекают три

речных потока в виде характерных четырехрядных зигзагов. Последняя река в верховьях разделяется горой на два истока (рис. 2).

А. Ф. Лещенко справедливо сравнивал эти изображения с гравюрой серебряного сосуда из Майкопского кургана, но ошибочно считал эти изображения реальной топографической картой местности с изображением рек Абина, Афипса и Псекупса [10, с. 250–251]. Как и на майкопском сосуде здесь мы имеем дело с изображением мифического, иного мира, загробного царства входом в которое символически и является дольмен. Подтверждает это и солнечный диск с перекрестьем – символ солнца, путешествующего в ладье по морю ночи, называемый и сейчас осетинами и другими народами Кавказа «солнце мертвых». Любопытно, что география мифического Аида, описанная Гомером, поразительно совпадает с изображением на дольменах:

Реки увидишь в Аиде Пирфлегетон с Ахеронтом,
Там и Коцит протекает, Рукав подземного Стикса,
Там и скала, где шумно стекаются оба потока.

Мы видим даже изображение скалы где «...шумно стекаются оба потока». Вода является веществом, объединяющим три мира древней Вселенной, так как воды присутствуют и на небе (дождь), и на земле (реки, озера, моря), и под землей (родники, колодцы, подземные реки).

Орнамент в виде зигзагов, свисающих углов, характерен и для сосудов дольменной культуры. М. Б. Рысин отмечает, что сверху такой сосуд выглядит как солярный знак [13, с. 97]. Подобным образом зигзагообразный узор нанесен вокруг входного отверстия дольмена на р. Нихетха (рис. 1).

Кроме зигзагов, покрывающих стены сплошным узором, на дольменах встречаются интересные изображения из разнонаправленных, отдельных линий и групп зигзагов, имеющих определенное числовое значение. Причем число зигзагов часто повторяется на разных памятниках. Все это говорит о том, что количество зубцов в зигзагообразных узорах не случайно и имеет определенную смысловую нагрузку. В. Н. Даниленко отмечал, что зигзагообразный (змеевидный) узор является графическим воспроизводством времени [5, с. 20]. Учитывая, что одной из функций дольменных памятников являлось фиксирование важных астрономических направлений [6, с. 32–48; 7, с. 20–23], можно предположить, что числа элементов орнамента имеют определенное календарное значение. Проведенное нами исследование подтвердило, что повторяющиеся числа зигзагообразного узора на многих памятниках соответствуют наиболее значимым периодам лунно-солнечного календаря [8, с. 64–65]. Эти дольмены, как правило, фасадами направлены на точки заходов и восходов светил в знаковые моменты года. При этом следует учитывать, что астрономические направления фасадов дольменов, включение в их конструкции календарных циклов, ни в коей мере не следует сводить к примитивным однозначным выводам, что дольмены – это обсерватории или календари. Назначение этих древнейших ритуально-погребальных сооружений объемно и многопланово. Отражение в орнаменте и ориентировке памятников небесных циклов смерти и возрождения светил, по-видимому, показыва-

ет стремление древних людей приобщить к ним захороненных в дольменах предков.

Среди других, немногочисленных орнаментальных мотивов, характерных для кавказских дольменов, следует отметить рельефные изображения порталов и полушаровидных выступов, крестов (как правило, с разной длиной ветвей), часто заключенных в круг (рис. 3, 4). Разница длины ветвей, по-видимому, отражает разную длину тени от гномона и символически связана с четырьмя сезонами года [6, с. 56–58]. На дольменах и валунах рядом с дольменами встречаются также солярные и лунарные знаки в виде кругов с точкой в центре (рис. 5), изображение полумесяца [11, с. 118, рис. 60.4], звезды [3, с. 192].

Трактовка изображения полусфер, как женских грудей [11 с. 213, 14, с. 172], находит подтверждение в изображениях на фасадах дольменов Франции, где они часто дополняются изображением ожерелий, лиц, женских фигур [18]. Но это не отменяет их возможный астрономический характер. Смысл древних символов, часто бывает многогранным. И груди богини могут одновременно символизировать луну и солнце.

К элементам орнамента дольменных памятников следует отнести и чашевидные знаки, встречающиеся на перекрытиях и стенах многих дольменов. Часто чашевидные знаки образуют правильные линии, круги и другие фигуры. Некоторые исследователи считают чашевидные знаки изображением созвездий, но как отмечает Б. Х. Бгажноков их назначение многопланово [1, с. 16]. Круги из лунок на перекрытии дольмена Нексис, валуна перед центральным дольменом ансамбля Жане, имеют календарное значение. Отдельные ряды лунок на валунах рядом с дольменами отмечают астрономически значимые точки на горном горизонте, часто совпадающие с направлением самого дольмена (рис. 6).

Елочный орнамент, покрывающий фасады двух дольменов Солоницкого хребта А. М. Бианки трактуется как изображение горы, мирового дерева, стрелы, по которой сакральная энергия проходит через семь небесных уровней [5, с. 54]. В целом его можно интерпретировать как образ мира, вселенной.

Перекрытие плиточного дольмена на правом берегу р. Пшада рядом с Оленичевой щелью украшено врезным изображением головы быка. Между рогов быка в перекрытии выбито отверстие диаметром 35 см, аналогичное входному лазу дольмена (рис. 7). В целом, изображение напоминает Аписа, с солнечным диском между рогами. Расшифровка астрономического значения этого символа подтверждается расположением памятника в ландшафте и особенностями его конструкции. Дольмен фасадом направлен на юг, кульминацию небесных светил. Учитывая диаметр и толщину отверстия, а также наклон покровной плиты, можно легко рассчитать, что в камеру дольмена солнечные лучи могли попадать, когда Солнце на юге находится выше 45° . На широте р. Пшады это соответствует моменту весеннего равноденствия. В период дольменной культуры весеннее равноденствие наступало в созвездии

Тельца. А. А. Гурштейн убедительно показывает, что происхождение зодиакальных созвездий относится к VI тыс. до н. э. [4, с. 20].

В. А. Трифонов отмечает возможное астрономическое значение сюжета изображения близнецов на дольмене Джубга [16, с. 124]. Интереснейшим артефактом, отражающим большое внимание к небу и астрономическим событиям у строителей дольменов, является диск из дольмена Колихо. На нем изображены звезда, полумесяц и другие символы. К сожалению, этот важный археоастрономический памятник, имеющий не меньшее значение, чем знаменитый диск из Небры, до сих пор не опубликован.

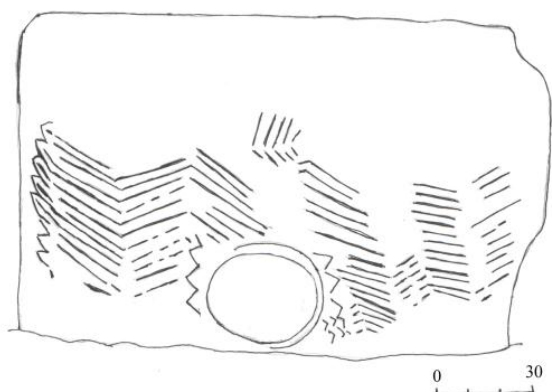
Еще одним артефактом, возможно связанным с дольменной культурой, содержащим богатую астрономическую орнаментацию, является Лоупская плита (рис. 8). На нем изображены звезды, луна, растущий и убывающий полумесяц по обе стороны солнечной лады [9, с. 101–107].

Из приведенных выше примеров видно, что большинство знаков в орнаменте кавказских дольменов, несмотря на всю многогранность смыслов, имеют астрономическое и календарное значение. Такая интерпретация подтверждается астрономически значимыми направлениями самих памятников, а в случаях календарного орнамента – числами значимых временных периодов. Подтверждается такое толкование знаков и самими памятниками. Каждый дольмен это *imago mundi* – «образ мира». Одна и та же космологическая символика, выраженная в пространственных, архитектурных терминах пронизывает земное святилище и вселенную. Отражение в дольменах небесных явлений показывает стремление людей приобщиться к священному непреложному закону смерти и возрождения. Бескрайнее, далекое, видимое, но недоступное небо с разворачивающимися на нем грандиозными мистериями – закатами и восходами, живущее по циклическим законам, наполняло человека чувством восторга, благоговения и страха. Глядя на небо – бескрайнее, далекое и чуждое их ничтожной жизни, – люди переживали религиозный опыт [22, с. 156–185]. Именно небо стало символом всего священного еще в эпоху палеолита и осталось таковым на много тысячелетий.

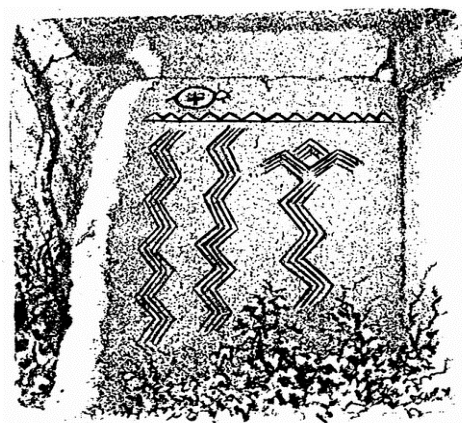
Литература

1. Бгажноков Б. Х. Чашевидные знаки кавказских дольменов // Археология и этнология Северного Кавказа. Нальчик, 2013.
2. Бианки А. М. Декор двух дольменов Солоницкого хребта и проблема его интерпретации // Записки института истории материальной культуры РАН. вып. 7. СПб., 2014.
3. Валганов С. В. Дольмены Кавказа. Реконструкция культа. М., 2004.
4. Гурштейн А. А. Реконструкция происхождения зодиакальных созвездий // На рубежах вселенной (Историко-астрономические исследования) вып. 23. М., 1992.
5. Даниленко В. Н. Космогония первобытного общества // Начала цивилизации. М., 1999.
6. Кондряков Н. В. Тайны сочинских дольменов. Майкоп, 2010.

7. Кудин М. И. Археoaстрономия и дольмены // Сочинский краевед вып.7 Сочи, 2000.
8. Кудин М. И. Календарные мотивы в орнаменте дольменов // Четвертая абхазская археологическая конференция. Тезисы докладов. Сухум, 2013.
9. Ловпаче Н. Г. Петроглифы лоупской плиты // Вестник науки Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований им. Т.М. Керашева. вып. 5(29). Майкоп, 2014.
10. Лещенко А. Ф. Матеріали до орнаментики дольменів на північно-західньому Кавказі // Антропологія. Київ, 1931, т. 4.
11. Марковин В. И. Дольмены Западного Кавказа. М., 1978.
12. Рысин М. Б. Датировка комплексов из Эшери // СА, №2, 1990.
13. Рысин М.Б. Культурная трансформация и культура строителей дольменов на Кавказе // Древние общества Кавказа в эпоху палеометалла. СПб., 1997.
14. Смирнов А. М. Пустой дольмен: утрата источника или норма погребальной практики // Stratum plus. №2. СПб., 2010.
15. Трифонов В. А. Что мы знаем о дольменах Западного Кавказа и чему учит история их изучения // Дольмены современники древних цивилизаций. Краснодар, 2001.
16. Трифонов В. А. Дольмен Джубга на Черноморском побережье Кавказа // Записки института истории материальной культуры РАН. Вып. 10. СПб., 2014.
17. Формозов А. А. Памятники первобытного искусства на территории СССР. М., 1966.
18. Guilaïne J. La France d'avant la France. Paris: Hachette, 1990.
19. Eliade M. Patterns in Comparative Religion, trans. Rosemary Sheed, London, 1958.



1



2



3

- Рис. 1.** Орнамент на фасадной стене дольмена на р. Нихетха
- Рис. 2.** Орнамент на приставной портальной плите Азербиевского дольмена
(по Е. Д. Фелицыну)
- Рис. 3.** Орнамент на фасаде дольмена в урочище Черноморска



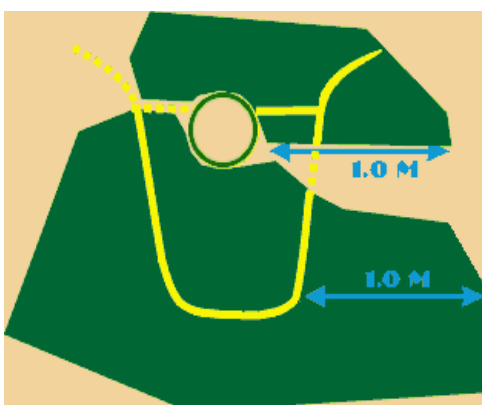
4



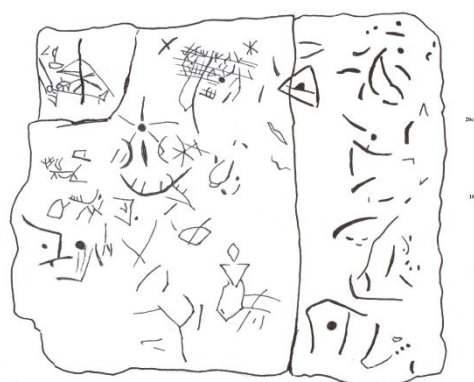
5



6



7



8

Рис. 4. Орнамент дольмена в Виноградном ущелье

Рис. 5. Лунка и солярный знак на валуне у фасада дольмена группы «Три дуба»

Рис. 6. Ряд лунок на валуне рядом с дольменом в долине р. Цусквадже

Рис. 7. Изображение головы быка на перекрытии дольмена в долине р. Пшады

Рис. 8. Петроглифы Лоупской плиты

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО В КУЛЬТУРЕ НАРОДОВ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА



А. Дж. Магомедов

ТРАДИЦИОННЫЕ ПРОМЫСЛЫ ДАГЕСТАНА В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ И ФИНАНСОВЫХ КРИЗИСОВ (Есть ли будущее у художественных промыслов Дагестана?)

Хорошо известные в прошлом и сегодня народные промыслы Дагестана переживают противоречивый этап своей истории. Обществу важно, чтобы такая культура сохранялась не только в виде музейных реликвий и единично работающих мастеров, но и реально бытующих производств и массового популярного искусства, дополняющего промышленную культуру и профессиональное искусство. Кроме того в условиях Дагестана важно и то, чтобы с их помощью создавались новые рабочие места, развивалось художественное образование с использованием средств традиционного искусства, создавался положительный образ республики, где живут трудолюбивые и талантливые народы.

География, ассортимент изделий промыслов Дагестана, как по сравнению с началом XX в., так даже с недавним советским периодом, сильно изменились. Крупным центром народных промыслов стала в последние десятилетия и столица республики г. Махачкала. Удобство ее расположения для поездок по торговым делам, наличие здесь развитой инфраструктуры (Прикаспийская государственная инспекция для апробирования изделий из драгоценных металлов, антикварные магазины и салоны для продажи художественных товаров, «золотые рынки» и др.) приводит к тому, что все больше мастеров оседают здесь, переезжая с районов Дагестана. Много мастеров, бывших отходников Дагестана, вернулось в города республики и после распада СССР в 1990-е годы.

Традиционная художественная культура современной России и Дагестана, в том числе, сегодня бытует в двух проявлениях – этно-традиционные (более или менее тесно связанные с историческими корнями) и инновационные образования в многообразии их жанровых, стилевых и функциональных составляющих. В этой связи у искусствоведов, культурологов, фольклористов и этнографов появляются и вопросы: каким формам народной художественной культуры отдавать предпочтение, какие формы возрождать и развивать? Как определить, все ли они имеют эстетическую и нравственную ценность и перспективы развития в современном российском обществе? Что нужно сделать для того, чтобы сугубо традиционные формы не превратились в музейные реликвии, а органично вошли в жизнедеятельность человека. Все

это обуславливает необходимость уточнения структуры и функций народной художественной культуры, её традиционного и инновационного пластов в современной социокультурной среде.

Для решения этих проблем необходим комплексный и междисциплинарный подход к имеющимся научным знаниям о фольклорной культуре, знаниям об исторически связанных с фольклором формах народного художественного творчества. Если иметь в виду традиционные художественные промыслы и ремесла как часть народной художественной культуры, то можно сказать, что они больше привлекали в прошлом и привлекают сегодня внимание ученых и экономистов. Эти формы культуры являются во многом «сквозными», т.к. являются частью не только духовной культуры, но и экономики общества.

Художественно-ремесленная деятельность типична для многих народов мира и всех историко-культурных эпох. Общеизвестно, какую важную роль сыграло ремесло в возникновении технологий нового времени. Ремесленная деятельность подтолкнула ко многим технологическим новшествам и открытиям. Так, еще в эпоху средневековья появляются первые ручные и ножные (педальные) станки для токарных и точильных работ по металлу, различные пружинные приспособления. В итоге на базе средневекового ремесла возникает западноевропейская промышленность, появляются фабрики и заводы.

Ремесленный труд – это фундаментальная область человеческой культуры. И, несмотря на то, что в конце XX в. человечество в основном имеет дело с «рычажными» (фабрично-заводские) и компьютерными («кнопочные») технологиями, по степени значимости для общества, профессионально выработанные кистевые навыки ремесленного труда продолжают и сегодня сохраняться как важный элемент промышленного производства, сферы услуг и культуры. В последние десятилетия, когда особое развитие получили компьютерные технологии, сотовая связь, возникли десятки новых профессий. Однако, как и в прошлом, ремесленные (кистевые) навыки труда продолжают и сегодня сохранять свою актуальность и востребованность как элемент духовной культуры и экономики общества.

Как бы ни суживались возможности и сферы применения ремесла в современную эпоху, оно всегда будет притягивать человека возможностью проявить себя, свои силы и таланты, возможностью создания полезной рукотворной вещи. Место и роль ремесла в обществе менялись на протяжении всего исторического развития. Как правило, эта роль суживалась, несколько увеличиваясь в периоды разрухи и войн.

Из всех ремесленных занятий особо привлекательным для человека было и есть художественное ремесло, которое правомерно называть и декоративно-прикладным искусством, поскольку его развитие, как пишут исследователи, неотделимо от образности искусства, эстетики, культуры каждого народа. Дагестанские художественные ремесла в этом смысле дают огромный материал для изучения особенностей возникновения, бытования, смены различных традиций художественного творчества.

В последние десятилетия дагестанские изделия из серебра, ковры, различные сувениры сегодня завоевали устойчивую нишу на рынке товаров России. Велико их значение как своеобразных знаков дагестанской этнокультуры. В условиях усиления террористической активности в крае, роста миграции населения республики в центральные регионы, формирования негативного образа Дагестана, рядовое население страны через прилавки магазинов знакомится с необычной художественной культурой республики, созданной на базе традиционного наследия. Трудно судить, насколько сильно такое влияние, насколько оно способствует снятию межэтнических напряжений, но очевидно одно, что дагестанские промыслы сегодня стали важной частью экономики и культуры России. Понятно, что традиционное искусство Дагестана и различные формы культуры, использующие его составляющие, работают на создание положительного и привлекательного образа Дагестана среди российской общественности, зрителей и читателей страны, на преодоление негативных стереотипов о республике. Именно эту задачу преследует и новый глава республики Р.Г. Абдулатипов, когда настойчиво внедряет в практику официальных праздничных мероприятий республики костюм традиционного типа, реорганизует безликие отделы культуры районов в Центры традиционной культуры России и Дагестана.

Традиционные художественные промыслы и ремесла Дагестана являются важной базой для создания новых рабочих мест в республике. Конечно, по сравнению с советским периодом, когда дефицитная экономика стимулировала ремесленные формы производства товаров широкого потребления, масштабы создания таких мест сегодня ниже. Поэтому понятны высказывания первых лиц республики о том, что изделия наших мастеров некачественные и им трудно найти свою нишу на товарных прилавках России. Дело в том, что сегодня существует острая конкуренция товаров сувенирного типа со стороны мировых центров ремесленного производства. Дагестанские «восточные рынки» в городах полны таких товаров из Индии, Китая, Турции, Ирана и других стран. Пример ковровых рынков наиболее яркий в этом плане. Если раньше на торговых прилавках в основном были импортные фабричные (машинные) ковры, сегодня эти же прилавки «завалены» и ручными коврами из восточных стран.

Современный рынок требует большой мобильности, качества дизайна товаров, умелой ценовой политики. Но все это достигается с трудом. Советская социальная политика поддержки нерентабельных производств (ручное ковроткачество народных промыслов, например, всегда было убыточным, а расходы ковровых артелей Дагестана покрывались доходами других высоко-рентабельных производств (на это шли налоговые поступления от изделий из серебра, дешевых и имевших массовый спрос ковровых изделий из нетканого материала (искусственный войлок и др.). Тот же Махачкалинский комбинат художественных изделий поддерживал убыточное производство керамических сувениров Балхарского цеха керамики, «приписанного» к этому комбинату. Поэтому, можно говорить о том, что так формировались иллюзии о том, что производить изделия народных промыслов очень выгодно, что «для-

дя-государство» все решит и поможет. Так были подрублены корни народной культуры предприимчивости, инициативной практики мастеров в промыслах.

Кроме отсутствия больших инвестиций в сферу народных промыслов и ремесел со стороны большого бизнеса, сегодня сказывается и определенная инертность и самих мастеров (понятно, что от них не всегда все зависит), сохраняющаяся от советского времени, когда все «за тебя» решал чиновник от власти. Неумение и нежелание работать в рыночных условиях – стало общей бедой не только республики, но и всей России.

Сказывается и то, что современная глобализация не оставляет больших ниш для традиционных промыслов Дагестана, да и России. Все более, сегодня тревожит вопрос, куда идут наши промыслы и ремесла, каково их будущее? Несмотря на трудности сегодня в Дагестане сегодня все же сохраняется традиционная культура ремесел, рукотворные навыки, умения перестраиваться в сложных условиях. Сохраняется возможность работать на региональный рынок с малыми тиражами. Но тревожит и то, что постепенное «скатывание» художественных ремесел на домашний любительский уровень, охват их продукцией лишь небольших местных рынков, замена массового производства редкими единичными, индивидуальными заказами становится единственными чертами их производственного и творческого потенциала.

Очевидно, что для решения этой проблемы необходима систематическая государственная поддержка художественных промыслов. И такая поддержка проводится, хотя не всегда успешная. Еще в 2011 г. была принята Республиканская целевая программа «Развитие народных художественных промыслов Дагестана» на 2011-2016 годы. По инициативе Главы республики Р.Г. Абдулатипова в последние годы в Дагестане развернута работа и по созданию в каждом районе Центров традиционной культуры народов Дагестана и России. В таких центрах создаются и музеи народных ремесел, чтобы жители района, подрастающие поколения знали историю традиционной культуры, промыслов и ремесел своего края. Сегодня в Дагестане успешно развиваются художественные промыслы в ряде исторических центров народного искусства (Кубачи, Гоцатль, Унцукуль и др.). Вся эта работа должна быть еще более активизирована. В частности, необходимо расширить перечень грантов Главы Республики Дагестан за счет включения в него проектов с тематикой по традиционным ремеслам и промыслам Дагестана (изучение, возрождение и др.).

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО АДЫГЕИ КАК ЦЕЛОСТНАЯ СИСТЕМА

Декоративно-прикладное искусство является самостоятельным видом изобразительного искусства, имеет древние корни и востребовано в современной жизни любого этноса. Адыгская культура не является исключением. В адыгском народном творчестве имелись самые разнообразные виды декоративно-прикладного искусства, что во многом обусловило интерес к этому виду творчества профессиональных художников. С одной стороны, народное творчество на современном этапе питает профессиональное искусство, с другой – последнее в определенной мере заменило и вытеснило народные промыслы.

В настоящее время изучение декоративно-прикладного искусства художников Адыгеи как целостной системы становится чрезвычайно актуальным. Во-первых, профессиональные художники Адыгеи накопили большой объем разнообразных видов декоративно-прикладного искусства, что объективно вызывает необходимость их классификации и научной интерпретации. Во-вторых, до нашего времени современное декоративно-прикладное искусство художников Адыгеи не было в фокусе научного внимания, и многие явления и процессы, его характеризующие, не имели искусствоведческой оценки. Осмысление декоративно-прикладного искусства художников Адыгеи нацеливает автора на поиск феноменальных характеристик этого вида творчества и его роли в современном социуме. В-третьих, практическая составляющая научного изучения декоративно-прикладного искусства XX-XXI веков важна не менее чем когнитивная, ибо направлена на репрезентацию этого вида художественной деятельности как внутри сообщества, так и в межкультурных взаимосвязях.

За всю историю существования Союза художников Адыгеи более пятидесяти человек состояли ее членами и около двадцати из них по праву могут быть причислены к когорте художников-мастеров декоративно-прикладного искусства. Ими созданы сотни объектов, которые находятся в фондах музеев Республики Адыгея, Краснодарского края, России и зарубежья. Часть из них является сувенирной продукцией, другая придает неповторимый облик городу Майкопу и республике, украшает муниципальные здания, интерьеры театров, филармонии, библиотек, фасады заводов, учебных и медицинских учреждений. Третья представлена сугубо музейными экспонатами, объектами, имеющими высокую художественную и материальную ценность. Без преувеличения можно говорить о том, что декоративно-прикладное искусство художников Адыгеи вышло на мировую арену и привлекло внимание коллекционеров, знатоков, а вместе с ними – историков, этнографов, искусствоведов и культурологов. Декоративно-прикладное искусство современных художников во многом связывает представителей исторической родины с соотечественниками, проживающими в 55-и странах мира.

Теоретическое осмысление этого явления заметно отстает от той потребности, которая существует в современном обществе. Фактически сложилась заметная диспропорция между количеством произведений, получившим признание на региональном, общероссийском, мировом уровнях и числом теоретических трудов об этих произведениях. Восполнение этого пробела, представление художественных объектов декоративно-прикладного искусства в контексте идей художественного содержания и межкультурной коммуникации, традиционного и новаторского, национального и интернационального, семантического и семиотического является важной составляющей современного искусствоведческого знания. Это дает возможность осмыслить наследие художников Адыгеи во всей полноте его направлений (сюжеты, образы, цветовое решение, способы кодирования информации и т.д.). Поскольку объекты декоративно-прикладного искусства находятся в разных музейных и частных коллекциях и разных регионах, исследовательская работа призвана объединить имеющийся материал и воссоздать собирательный образ декоративно-прикладного искусства Адыгеи, представить его как системное целое.

Исследовательская работа позиционируется нами и как своеобразный «музей», где произведения декоративно-прикладного искусства сохраняются в виде «экспонатов» (электронный банк включает более пятисот фотодокументов) и письменного документа, вмещающего описание и классификацию изучаемых объектов.

На основании использованного материала в декоративно-прикладном искусстве Адыгеи можно выделить следующие виды:

1. Художественная обработка дерева – токарные предметы, резьба по дереву (панно, мебель, декоративные блюда), мебель (столик – *анэ*, стульчик – *пхэнтэк*, люлька – *кушэ*), маркетри (монументальные панно), выжигание (пирография), роспись и т.д. Этот вид деятельности используют в своем творчестве А.П. Винс, Н.А. Дидичев, А.Н. Негуч, Ф.М. Петуващ, Р.Д. Хуажев, Н.В. Тertyшник.

Искусством обработки дерева владеют, в основном, мужчины. Будучи нетрадиционным видом народного искусства, тем не менее, резьба по дереву становится востребованным видом творчества современных художников Адыгеи.

2. Художественная обработка металла – ювелирное искусство (украшения, предметы элитные, пуговицы, накладки), гравировка, инкрустация, скань, чеканка, оружейное, ковка (мебель, решетки, подсвечники, светильники). В этом виде работают М.М. Гогуноков, А.А. Еутых, Т.М. Кат, М.Г. Тугуз.

В целом можно говорить об определенном кризисе этого вида декоративно-прикладного искусства в Адыгее: в приоритете остается ювелирное и оружейное искусство, а другие виды художественной обработки металла (чеканка, ковка) не востребованы.

3. Художественная обработка ткани – костюм (традиционный, сценический, философский), головные уборы, золотое шитье («в прикреп», вы-

сокое и плоское шитье, басонные изделия; сутаж, галун, тесьма, прутик, кружева), вышивка (гладь, крестик, мережка), аппликация (накладная, вшивная), гобелен (тканый, не тканый), батик (холодный, горячий, свободная роспись), ковер (ворсовой, паласный), валяние войлока (послойное, аппликативное, живописное), гильоширование (аппликация из синтетических лоскутов, соединенных паяльником), грунтованный текстиль. С тканью работают Е.В. Абакумова, О.Л. Бреславцева, Г.А. Абредж, М.А. Гогуноков, М.З. Гучева, С.С. Панеш, О.Л. Плетнева, Т.В. Пущина, Ю.М. Сташ, Г.Д. Хутыз, Р.Р. Чурмыт, Е.Н. Шереметьева.

Как видим, художественной обработкой ткани занимаются, в основном, женщины, некоторые из них не имеют специального образования, оставаясь любителями. Тем не менее, данный вид искусства весьма востребован в современном обществе, что позволяет прогнозировать его активное развитие в будущем.

4. Художественная обработка растительных материалов – циновка, лозоплетение, мебель, корзины, сумки, оплетка сосудов, подставки, панно. В этом виде работают З.Л. Гучев и М.З. Гучева. В прежние времена плетением из рогоза занималась практически каждая женщина в ауле. Утеря коллективного опыта болезненно сказалась на культуре [1, с. 13]. Возрождение искусства плетения циновки связано с именем Замудина Гучева, проводившего большую полевую, археологическую, научную и творческую работу. Искусству традиционного плетения циновки обучают в Республиканской детской школе искусств им. К.Х. Тлецерука З.Л. Гучев и Адыгейский республиканский колледж искусств им. У.Х. Тхабисимова М.З. Тешева-Гучева.

5. Художественная обработка мягких или пластических материалов – фарфор, фаянс, керамика (гончарные сосуды, лепка, литье, формовка), пластика, тесто. В этом виде работают художники С.С. Корнюшин, Е.Ю. Корнюшина, Т.Р. Клиджан, И.М. Дулуб.

В целом художественная обработка мягких или пластичных материалов никогда не была для художников Адыгеи приоритетным видом искусства, хотя и имеет на то основание в глубине исторического прошлого.

6. Новые материалы и технологии – мозаика, витраж, панно из бетона, коллаж, гильоширование, грунтованный текстиль, эклектика материалов, форм, технологий, идей в сувенирной продукции. В этих видах работают Е.В. Абакумова, И.М. Дулуб, Т.Р. Клиджан, Д.М. Меретуков, А.Н. Негуч, Ф.М. Петуваш, О.Л. Плетнева, Т.В. Пущина, Г.Д. Хутыз, Р.Р. Чурмыт, М.З. Тешева-Гучева.

Использование традиционных и нетрадиционных материалов, их обработка с применением новых технологий позволяет художникам реализовать свои идеи, влиться в систему рыночных отношений. Войдут ли эти произведения в историю, говорить рано, но на современном этапе они уже востребованы.

Любая классификация будет условной. Декоративно-прикладное искусство – это «живой» организм, появляются новые материалы, технологии и новые виды искусства. Произведения декоративно-прикладного искусства

по-прежнему занимают значительное место в социальной жизни индивида и всего общества в целом. Художник-прикладник стремится, прежде всего, вложить в свои произведения эстетическую выразительность. Смысловое значение и впечатление, которое получает зритель от произведений декоративно-прикладного искусства, равнозначны впечатлениям, которые получают от живописи, музыки и танца. Произведения художников-прикладников Адыгеи выполняют важную задачу по сохранению и возрождению народного наследия, переводя его ценности и художественный язык на новый уровень понимания и восприятия.

Декоративно-прикладное искусство существует по собственным законам. Оно естественным образом вписано в этническую и современную историю, эволюционирует, подвергается «коррозии», трансформации, заимствует и перерабатывает «инородные» элементы. Определённые жанры, формы и виды зарождаются, другие исчезают; формируются новые виды техник; появляются черты, заимствованные у соседних народов или возникшие под влиянием времени и моды. Одни виды или материалы доминируют над другими, какие-то формы и виды уходят на периферию творчества.

На рубеже XX-XXI веков декоративно-прикладное искусство стало ведущим видом в искусстве Адыгеи, произведения художников-прикладников востребованы в обществе. На современном этапе оно имеет уникальные ресурсы, связанные с творческим потенциалом титульного этноса и культурными традициями многонациональной республики.

Декоративно-прикладное искусство в Республике Адыгея преподаётся на трёх ступенях художественного образования: в школах искусств (в республике их более 15), Адыгейском республиканском колледже искусств им. У.Х. Тхабисимова и Институте искусств Адыгейского государственного университета. Выпускники художественных отделений выполняют дипломные работы в традиционных адыгских видах декоративно-прикладного искусства (золотое шитьё, плетение циновок, войлоковаляние), после завершения обучения реализуют свои творческие работы в художественных салонах, интернет-магазинах и выставках-продажах. О значительных перспективах развития декоративно-прикладного искусства в регионе свидетельствует проведение регулярных выставок, конкурсов, смотров, как региональных, так и российских.

Искусствоведческий и культурологический подходы, избранные для осмысления декоративно-прикладного искусства Адыгеи, позволили нам представить его как целостную систему – самостоятельный полифункциональный вид изобразительного искусства, имеющего ярко выраженные этнические и территориально-локальные характеристики, обладающее универсальными и специфическими свойствами.

К первым относится жанровая палитра, охватывающая многообразие видов, не обязательно имеющих исторические корни в данном регионе, так как современные художники пользуются достижениями, характерными для новой России. Благодаря этому искусство художников Адыгеи имеет явные претензии на европейский и мировой культурный рынок и мировое культур-

ное пространство. К специфическим свойствам относятся фольклорные темы и сюжеты, неразрывная связь с традиционной адыгской культурой, культивирование тех видов творчества, которые непосредственно вписывались в адыгэ хабзэ – золотое шитье, национальный костюм, плетение циновок. Тенденции, вписанные в процессы глокализации [2] не паритетны по отношению друг к другу: локальные характеристики довлеют над глобализационными. Тем не менее, общая тенденция развития декоративно-прикладного искусства художников Адыгеи направлена в сторону глокализации.

Целостная система декоративно-прикладного искусства рассматривается нами как стабильный принцип, отвечающий вызовам времени, коррелирующий с идеологией и культурной политикой государства, динамическими изменениями в этническом самосознании. Декоративно-прикладное искусство художников Адыгеи является мощным этно-интегрирующим инструментом, связывающим дисперсный этнос. При всей разности творческих почерков, художественного опыта, стилевых предпочтений, художники-прикладники Адыгеи образуют единую группу, идентичность которой базируется на адыгских (и шире – кавказских) этнических ценностях и традициях. Источником развития декоративно-прикладного искусства художников Адыгеи является региональное народное искусство, а общее направление развития определено процессами глокализации.

Литература

1. См. напр.: Авербах Л.А. Народное декоративно-прикладное искусство // Культура и быт колхозного крестьянства Адыгейской автономной области. Отв. ред. М.Г. Аутлев Л.И. Лавров. М.; Л.: изд-во Наука, 1964. С. 198. Махвич-Мацкевич А. Абадзехи. «Народная беседа», 1864, кн. 3.
2. Форчун журнал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://old.russ.ru/krug/20030421_dar.html 1989. 28 августа.

ЗОЛОТОШВЕЙНОЕ ИСКУССТВО НАРОДОВ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА

(по материалам коллекции Северокавказского филиала
Государственного музея Востока)

Золотошвейные изделия составляют значительную часть культурного наследия народов Северного Кавказа. Они представляют собой составную часть искусства и являются одним из важных факторов комплексного познания творчества северокавказских народов.

Искусство золотого шитья было известно народам, проживающим на Северном Кавказе, еще с давних времен. Самые ранние археологические находки золотых нитей датируются V - IV вв. до н. э. В конце 90-х годов XX в. Кавказская археологическая экспедиция Государственного музея Востока под руководством доктора исторических наук В.Р. Эрлиха проводила исследования недалеко от станицы Тенгинской Усть-Лабинского района Краснодарского края. При раскопках среди археологических материалов оказались золотые нити. Они представляли собой тонкую ленту фольги, которая обвивалась вокруг несохранившегося органического материала (вероятно, шелка).

А чуть позже, недалеко от Тенгинских святилищ, в богатом ритуальном комплексе погребения Тенгинского грунтового могильника были обнаружены остатки расшитой золотой нитью ткани. Основа ткани не сохранилась, но ее размеры смогли восстановить, благодаря тому, «что весь этот участок был маркирован нитевидными полосками золотой фольги дл. 1,5-4 см. Ткань была расшита различными бляшками, бусинами» [6, с. 66]. Датируются эти находки второй половиной II в. до н.э. Ткани могли быть привезены в Прикубанье из Северной Греции или Южной Италии, поскольку здесь они известны, начиная с эпохи раннего эллинизма.

Шитье золотом и серебром было распространено почти у всех народов Северного Кавказа, хотя и в различной степени. Особенно славились своим мастерством адыги. Путешественники, побывавшие в разные периоды времени на Северном Кавказе, в своих воспоминаниях не раз упоминали о знатных черкешенках, умелых вышивальщицах, которые расшивали золотом и серебром одежду, колчаны для стрел, седла, кисеты, сумочки для рукоделия, веера.

Первые письменные сведения об этом ремесле у адыгских народов появляются уже в X в. н.э. Арабский путешественник Масуди писал о черкешенках: " ... они носят белые одежды, римскую парчу, пурпур, иные виды шелковых материй, затканых золотом" [2, с. 206].

О высоком уровне золотошвейного искусства адыгов писали и многие выдающиеся ученые. Е.М. Шиллинг отмечал в своих трудах, что на Северном Кавказе нет золотошвейных изделий, стоящих по качеству выше адыгских. Он считал, что золотошвейное искусство адыгов, в свою очередь,

оказало влияние на народное искусство других народов: «...с усилением в XVI в. сношений Московского государства с Кавказом и, в первую очередь, с Кабардой (Иван Грозный, как известно, был женат на кабардинской княжне), занесенная к нам традиция кабардинской золотошвейной техники послужила известным толчком для усвоения приемов и дальнейшего роста такого мастерства у русских, особенно орнаментальной культуры, правда, и до того бытовавшего тут, но не в такой степени»[5, с. 160].

Коллекция золотошвейных изделий Северокавказского филиала Государственного музея Востока насчитывает более 50 предметов. Она формировалась в основном за счет приобретений, сделанных закупочными экспедициями в период с 1986 по 1989 гг. по Северному Кавказу и даров от частных лиц. Это - украшенные золотым шитьем, галунами и басонными изделиями праздничные женские платья, шапочки, подчасники, веера, сумочки для корана, футляры для ножниц, вешалки для полотенец, настенные украшения, рамка для фотографий, мужские кисеты, комплекты элементов шитья в технике "вприкреп", которые нашивались на ковер, на прошвы подушек и др. Основная часть музейных предметов датируется кон. XIX - нач. XX вв.

Умение шить золотом было обязательным для девушек из знатных сословий. Это объяснялось дороговизной материала и наличием свободного времени. Они с детства обучались этому искусству. В подарки членам семьи мужа, которые должны были быть принесены невестой, входили предметы, украшенные шитьем. По их качеству судили о прилежании и мастерстве девушки.

Характерной особенностью золотого шитья народов Северного Кавказа, было то, что оно связано с другими видами рукоделий из золотых и серебряных ниток: тканьем галунов и изготовлением басонных изделий (шнуров, цепочек, плетенок различного рисунка, бахромы, кистей, фигурных подвесок, пуговиц, шариков на бахрому платков).

При шитье использовались золотые и серебряные нити, бисер, дорогие ткани. Источником получения таких материалов в период средневековья были Византия, итальянские города Венеция и Генуя, позднее Турция и Крым [4, с. 9-10].

Существовало четыре вида золотого шитья: шитье "вприкреп", шитье «гладю», тканье галуна и плетение басонных изделий. При этом собственно золотым шитьем называли только шитье «вприкреп», считавшееся исконным, национальным. Шитье «гладю» или городская вышивка считалась более легкой и менее ценилась, чем шов «вприкреп».

Для всех видов шитья применяли трафареты, вырезанные из бумаги, картона, а в давние времена — из кожи, пузыря животных [1, с. 4]. В ряде случаев их делали не только для золотого шитья, но и для резьбы по дереву и камню, выдавливали на глиняных плитах, которые затем обжигались. Секреты изготовления узоров передавались из поколения в поколение. При изготовлении шитья "вприкреп" пользовались трафаретом только для нанесения контура узора, что позволяло его многократное использование.

Когда же шили гладью, трафарет оставался под шитьем (рис. 1). Использование трафаретов, передававшихся из поколения в поколение, способствовало сохранению традиционных узоров.



Рис. 1. Шитье гладью.
Батрбиева А. Кисет.
Адыгея. 1920 г.

Наиболее сложным и интересным было шитье «вприкреп». Для этого на пяльцы натягивали простую белую ткань, на которую при помощи трафарета наносили узор, обводя его ниткой, кусочком мыла или карандашом. В границах рисунка, нанесенного на белую ткань, делали настил из тонких шелковых ниток, которые прокладывались параллельными рядами. Настил служил для счета стежков. При шитье золотые или серебряные нити накладывали поперек, прикрепляя тончайшим шелком по краю орнаментального поля стежками снизу к настилу.

В результате на готовой вышивке получался мелкий внутренний узор прямолинейно-геометрического характера. Шитье "вприкреп" требовало ювелирной точности и большой затраты времени — над кружком диаметром 5—6 см мастерица трудилась около месяца.



Рис. 2. Комплект золотошвейных элементов к платью, выполненных в технике «вприкреп».
Адыгея. Нач. XX в.

Когда приступали к украшению какого-либо изделия, готовые части шитья раскладывали на ткани, подчиняя композицию узора форме будущей вещи. Отдельные элементы вышивки соединялись галуном или шнуром в виде орнамента. Шнуром также окаймляли края вышивки, чтобы прикрыть стежки по краям. Все это позволяет назвать шитье "вприкреп" аппликативным (рис. 2).

Готовую вышивку с изнанки для прочности и твердости промазывали тонким слоем клея, а после высыхания с лицевой стороны ложили кабаньим клыком или костяной гладилкой, что придавало вышивке блеск и твердость, делая ее сходной с металлической пластинкой.

Третий вид — это ткань галуна на дощечках, являющееся самым архаичным приемом ткачества на территории Европы и широко распространенное на Кавказе (рис. 3). В качестве ткацкого станка использовали четырехугольные тонкие деревянные дощечки размером 6-8 см. По углам каждой дощечки просверливалось от четырех до шести отверстий.

Через эти отверстия мастерицы протягивали нитки двух цветов, чтобы получить желаемый узор. Красота этих узоров зависела от сложности

перебора ниток. От количества полок для узора на галуна и ширины галуна зависело количество дощечек. Готовая часть галуна наматывалась на металлический крючок, прикреплявшийся к поясу мастерицы.



Рис. 3. Фрагменты галуна. Адыгея. Нач. XX в.



Рис. 4. Берзегова М. Шапочка женская «дышьэ па1у». Адыгея. Нач. XX в.

В женской одежде галуном прежде всего богато украшалась шапочка — "дышьэ па1о" (рис. 4). Околыш шапочки этого типа делался целиком из галуна. Издали создавалось впечатление литого металлического шлема.

Галун также употреблялся для выделения швов и обшивания краев одежды, особенно женской, что придавало фигуре подчеркнутую стройность и являлось элементом, украшавшим одежду.



Рис. 5. Кочкарова Б. Завязка к башлыку. Северный Кавказ. Кон. XIX в.



Рис. 6. Ботаева А. А. Украшение "дэнлъэч" к женской шапочке «окъа берк». Кабардино-Балкария. Нач. XX в.

Последний вид — плетение басонных изделий (шнуры, тесемки, кисти, шарики, плетеные подвески). Разнообразные по типу шнурки, имеющие круглое или плоское сечение, плелись наиболее примитивно, без всякого станка, только руками мастериц (рис. 5). Одна из женщин надевала на палец особым образом натянутую основу — нить, другая надевала на пальцы обеих

рук несколько петель, образованных с противоположной стороны основы. Вторая быстрым движением перебрасывала петли основы с одной руки на другую в определенном порядке, чередуя их через одну или две.

Тесьма, плетущаяся из ниток, особенно золотых, имела иногда вид сложной цепочки и использовалась тогда не для обшивания одежды, а в виде отдельного элемента: шнур для револьвера, шейное женское украшение, шнур для часов.

Из жесткого шнура, имеющего вид проволоки, изготавливали шарики "дэнльэч", служившие в качестве застежек, основ кистей. Иногда они заменяли серебряные навершия женских шапочек (рис. 6). Размер и форма "дэнльэч" определялись положенным в их основу твердым предметом — от маковки или просяного зернышка до косточки вишни или сливы. А в руках искусной мастерицы "дэнльэч" превращался в отливающий золотом слиток, с богатой пластической поверхностью.

Мелкие кисточки украшают женскую шапочку, спускаясь на шнурке в виде бахромы, прикрывают переднюю часть шапочки (рис. 7).

Таким же шнуром или золотыми и серебряными нитками оплетались часто кисти покупного шелкового платка, образуя шарики (рис.8)



Рис. 7. Ботаева А. А. Завязка к женской шапочке. Кабардино-Балкария. Нач. XX в.



Рис. 8. Созаева Ж. Платок женский. Северный Кавказ. 1950 г.

Праздничный наряд знатной черкешенки был очень красив и торжественен. Основу костюма составляло распашное до пола платье из бархата или плотного шелка, богато украшенное золотым и серебряным шитьем, галунами и басонными изделиями. Места, на которых располагалась вышивка, были традиционными. Ее располагали обычно вдоль разреза платья, по подолу, нижнему краю рукава. Галунами обшивали разрез, борта, подол, края рукавов, а в наиболее богатых платьях галун прокладывали по швам, подчеркивая конструкцию платья.

Орнамент вышивки был, в основном, двух типов: первый – растительный с завитками, иногда имевшими вид цветков, трилистников; второй – редко расположенные вдоль всей полосы, ограниченной галунами, фигурки геометрических или условно растительных очертаний (рис. 9).



Рис.9. Женское верхнее праздничное платье «тиширу чепкен». Кабардино-Балкария. Нач. XX в.



Рис. 10. Автор неизвестен. Кисточка к башлыку. Адыгея. Кон. XIX в.

Угол подола обычно акцентировался особым узором в виде равнобедренного треугольника в сочетании с растительными элементами.

Мужской костюм отличался большой строгостью, и только праздничные башлыки украшали вышивкой и кисточками (рис. 10).

В золотом шитье народов Северного Кавказа ярко прослеживаются взаимовлияние и черты общности. Создавая предметы золотого шитья, имеющие те или иные бытовые назначения, народные мастерицы всегда придавали своему творчеству определенную эстетическую значимость, золотое шитье воспитывало уважение к труду, уважение к старшим, обеспечивало строгое знание обычаев, скромность в манерах, сдержанность в выражении чувств.

Конец XIX – начало XX веков – период, когда золотошвейные изделия вытеснялись фабричными. Но при всех обстоятельствах искусство золотого шитья не исчезло из быта народов Северного Кавказа.

Литература

1. Азаматова М.З. Адыгейский народный орнамент. Майкоп, 1960.
2. Минорский В.Ф. История Ширвана и Дербента. X-IX вв. М., 1963.
3. Студенецкая Е.Н. Одежда народов Северного Кавказа XVIII – XX вв. М.: «Наука», 1989.
4. Теучеж Н., Хабаху М., Унарокова С., Коцева А., Ханаху Р. Золотое шитье адыгов (черкесов). Краснодар, 1997.

5. Шиллинг Е.М. Адыгейские национальные узоры//«Искусство». № 3. 1940.
6. Эрлих В.Р. «Святынища некрополя Тенгинского городища II–IV в. до н.э.». М.: «Наука», 2011.

К ВОПРОСУ О СИМВОЛИКЕ В КОВРОВОМ ИСКУССТВЕ КУРДОВ

Элементы орнамента, которые можно встретить на курдских традиционных коврах, имеют не только декоративное значение; в древности в них вкладывался глубокий смысл. Ткачиха могла отразить на ковре свое желание выйти замуж, или желание родить ребенка, или рассказать о своей семье и т.д. Кроме того, ковры обычно выполняли в доме защитную функцию, поскольку определенные мотивы оберегали семью от «дурного глаза», болезней, нападения скорпионов или змей и других напастей.

С целью изучения ковроточества и символики курдов мы посетили семью Гамида Надировича Османова, 1949 года рождения, проживающего в ауле Бжедугхабль Республики Адыгея. Гамид Надирович показал нам ковер размером 4х1,60 м, выполненный его матерью, и который много лет он бережно хранит в память о своих предках (рис.1).



Рис. 1. Тканый ковер.
Г.Н. Османов



Рис. 2. Озеро с рыбами

Г.Н. Османов дал нам также трактовку узорам и рисункам, изображенным на ковре. Он называет его пятиозерным по изображению стилизованных озер с рыбами, символизирующими, по его словам, богатство (рис. 2). Символ рыбы один из излюбленных в курдском искусстве. Еще в древности человек связывал образ рыбы с зарождением жизни на земле. По одной из теорий земля держалась на трех или семи рыбах, плававших в мировом океане.

Для человечества эпоха рыб началась с рождения Христа. Изображение символа рыбы являлось тайным знаком первых христиан, находившихся во враждебном окружении язычников. Не зря можно увидеть рыбу на изображениях Тайной вечери, выполненных различными художниками.

Образ рыбы, несущий в себе божественную сущность, отмечается и у народов, населяющих Кавказ и Закавказье. Например, в армянском искусстве известны рыбообразные каменные фигуры под названием "вишапы". В ми-

фологии армян символ рыбы-божества также занимал важное место, являясь персонажем верхней и нижней сфер мироздания. Считалось, что в мировом океане плавает огромная рыба Лекеон, обвивающая землю. Рыба пытается поймать свой хвост, если бы ей это удалось, случился бы конец света. При движениях ее тела отблески сияния этого бриллианта видны на небе в виде вспыхивающих зарниц [2].

У приморских шапсугов в мифологических представлениях известно божество моря Кодеш, которое в образе большой рыбы удерживает море в берегах. Рыбаки обращались к нему с просьбой о большом улове. Адыги, издревле обитавшие у моря, рыб не ели. Возможно, что это связано с представлением о рыбе как владычице морских вод.

Этнографы не раз отмечали, что горцы, живущие вдалеке от морей и притоков рек, рыбным промыслом не занимались; даже не ловили форель, которая в изобилии водилась в горных реках и озерах. Все эти данные свидетельствуют о почитании рыбы, в частности форели, которую использовали как лекарственное средство от разных болезней, в том числе от бесплодия, и верили в существование особой матери - Рыбы, говорящей человеческим языком. Эти поверья основываются на вере в житнетворное начало, заключенное в рыбе, о ее возможности влиять на плодородие или оплодотворение. Рыбный орнамент использовался, вероятно, с целью сообщения плодородия и его защиты на женской одежде хевсурами и кахетинцами [1].

Как мы видим, символ рыбы используется в культурах многих народов, в том числе и турков, в соседстве с которыми проживали курды, поэтому для науки важно не только декодировать смыслы этих изображений, но и рассмотреть их под углом сравнительного анализа с теми культурами, в которых используются те же знаки и символы.

Кроме рыб, ковер несет на себе множество других стилизованных изображений, разобраться в которых нам помог Г.Н. Османов. Им были отмечены берега озер (ряска, растения, деревья), крылья, образующие орнамент по периметру ковра.

Кольца, ростки, змеи, раки, крючки для шерсти изображены, как кажется, без определенного порядка, но, возможно, несут определенный смысл в своем расположении. Фигуры женщин, расположенные одна над другой, встречаются всего один раз (рис. 3).

Особое внимание стоит уделить большому количеству крестов, которые подчеркивают существующую связь между армянами и курдами. К сожалению, символику многих изображений хозяева ковра объяснить не могли, они связывают все знаки с отображением окружающего мира.

Нами была найдена научная трактовка некоторых символов, изображенных на ковре Г.Н. Османова. Часто встречающимся и многозначным знаком является «крючок», который иногда трактуется как «валюта» или «гусиная голова» (рис. 4).

Возникновение этого символа одновременно прослеживается в различных культурах, поэтому его значение определяется по-разному. В армянской культуре этот символ обозначает букву Д, которая стоит в начале слова «Бог», и символизирует свет, божественность и мудрость. Есть еще одно



Рис. 3. Фигурки женщин



Рис. 4. Мотив «крючок»

предположение, что этот «крючок» обозначает голос и слух. Некоторые народы верят в защитную силу этого знака от «злого духа» и «дурного глаза».

Символ змеи, в большом количестве представленный на ковре Г.Н. Османова, символизирует здоровье, благополучие, плодovitость и счастье. В турецкой мифологии змея является символом возрождения и бессмертия, благодаря своей способности ежегодно менять кожу (рис.5).



Рис. 5. Мотив «змея»

Символика курдских ковров отнюдь не исчерпывается этими мотивами. В них отражается повседневная жизнь и ключевые смыслы традиционной культуры.

В расположении и выборе определенных элементов узора стоят вековые традиции, талант и замысел мастерицы. «Чтение» символики ковров – поистине увлекательное занятие, которое помогает лучше понять особенности культуры, религии и искусства определенного народа.

Литература

1. Мифология народов мира. Мифология кавказских народов//Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.a700.ru/animals/fish/95-ryba-kavkazskikh-narodov-mifologiya.html>
2. Хаустова И. Человек без границ. Символика рыбы// Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.manwb.ru/articles/simbolon/simbol_lengua/FishSimbol_IrHaustov

ЭТНИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В ДИЗАЙНЕ СОВРЕМЕННОГО КОСТЮМА (НА ПРИМЕРЕ АВТОРСКИХ КОЛЛЕКЦИЙ «НОВАЯ ЛУНА» И «ДОСПЕХИ ТЕМЕНШУ»)

В XXI веке возврат к этническим истокам просматривается в культуре в целом и в моде в частности. В наши дни этнический стиль уже завоевал ведущие позиции в мире моды. Причинами этого являются свобода, многообразие, естественность, яркость, свойственные этому стилю. Тенденция обращения к костюму ушедших эпох характерна постмодернистскому видению моды сегодняшнего дня. Но костюм не может использоваться в варианте первоисточника. Эклектичное комбинирование исторического материала приводит в итоге к созданию новой образности современного костюма, несущего в себе след истории, но эстетически и функционально полностью вписанного в современную реальность. Именно эта тенденция отражена в авторской дизайнерской коллекции «Новая луна» (2010 г.), использующей принципы этнических костюмов двух близких народов-автохтонов – адыгов и абхазов, относящихся к одной языковой группе.

Авторская коллекция современной одежды (руководитель Н.З. Кидакоева, студентка С. Кужба) носит название «Новая луна» (луна – по-абхазски Амза) и отражает постмодернистские представления об особой ценности сумеречного (ночного) типа культуры, созвучного мифологизированным формам традиционных этнокультур (рис. 1). В своих трудах о Кавказе этнограф Л.И. Лавров писал, «что в Закавказье, в том числе, у абхазов, существовало некогда поклонение луне. У кабардинцев и адыгейцев... намеки на остатки лунного культа, может быть, следует видеть в деталях почитания женского божества Мерем. Адыги представляли, что тело этой богини блестит серебром, а на лбу горит полумесяц. Само празднество в честь Мерем включало в себя коллективный ритуал, совершаемый ночью при лунном свете. То, что культ луны существовал у адыгов в начале XVIII в., видно из сочинения де ля Мотрэ, который говорит, что некоторые адыги почитают луну и поклоняются ей» [1, с. 201].

Сведения информатора из аула Тауйхабль Тов Тагангаш Нинуовны говорят о том что, религиозное сознание адыгов требовало табуированного упоминания о небесных телах, в частности о луне: «...месяц не называли Мазэ, а только Хъаныклэ «молодой хан», не позволительно при лунном свете выходить с непокрытой головой, особенно девушкам и детям; девичий корсет меняли в новолуние, так как лунный свет не должен упасть на девушку». Некоторые обряды и археологические находки свидетельствуют о том, что астральные культы занимали определенное место в древних верованиях и абхазского народа.



Рис. 1. Коллекция «Новая луна». 2010 г.

О том, как поклонялись луне древние абхазы, описывает Е.М. Шиллинг: «они произносили молитвы с лепешкой в виде луны: «Ты, Амза, доля великого бога Айтар, будь покровителем мужчин, дай им силу, умножь скот и добро, выжги глаза тем, которые могут сглазить, и языки злоязычным» [2, с. 69]. Общепринято считать, что одним из проявлений культа небесных светил этих народов, которым они издревле поклонялись, является аутентичная техника вышивки золотыми и серебряными нитями. Название коллекции «Новая луна» возникло из ассоциаций с верованиями, знаниями и традициями народа, и объединило в себе гармоничное сочетание холодных оттенков и теплых фактур материала.

Рассматривая кавказский костюм как совокупность стилевых и художественных форм, мы предложили свой путь прикладного исследования для создания коллекций современной одежды в эстетике модного подиумного показа. В ходе научного исследования был поставлен ряд задач. Первая задача касается выявления ключевых маркеров, позволяющих идентифицировать принадлежность одежды тому или иному народу: определение основных пропорций и закономерностей построения композиции, особенности кроя одежды, техники и технологии ее изготовления. Второй задачей стала разработка современных коллекций одежды, с включением выявленных этнических и культурно-эстетических маркеров. Источником вдохновения в создании коллекции «Доспехи Теменшу» (2013 г.) послужил образ амазонок – девиц-воительниц скифского периода истории Северного Кавказа (рис.2).



Рис. 2. Коллекция «Доспехи Теменшу». 2013 г.

Следует помнить, что практически у всех народов, включая народы Северного Кавказа, встречаются легенды о том, что в незапамятные времена жило такое племя амазонок – смелых, свободолюбивых, воинственных дев, храбрых наездниц. Существуют не только легенды, но и исторические данные, подтверждающие существование амазонок на Северо-Западном Кавказе. Так, писатель Ян Потоцкий в своих путевых заметках по Кавказу в 1798 г. записал, что те кольчуги, «которые делаются в настоящее время, не в слишком большом почете, но есть старинные, которым нет цены; считают, что их производили некие девственницы, которые сейчас исчезли и которых называли таххуты» [3, с. 99].

Основу исследования составили труды известных археологов, историков, культурологов и искусствоведов, чья область исследований затрагивает интересующую нас тему. Особую роль в накоплении эмпирического материала сыграли отчёты об археологических экспедициях и раскопках выдающегося русского археолога профессора Н. И. Веселовского. Именно он был первым исследователем причерноморских и скифских древностей, раскопавшим и исследовавшим Келермесские курганы и Майкопский курган [4]. Реальные артефакты, обнаруженные в 1992 г. археологом А.А. Товом в погребение женщины-воительницы (I в. до н.э. – I в. н.э. близ хутора Городского в Теучежском районе), так же внесли свой вклад в реконструкции образа амазонки.

Немаловажную роль в воспроизведении образа амазонки сыграл Нартский эпос. Древний адыгский эпос «Нартхэр» был детально изучен, система-

тизирован и впервые опубликован на языке оригинала ученым-нартоведом А. М. Гадагатлем [5].

Создание одежды в этническом стиле требует творческого подхода, в котором есть место для проявления художественной и этической позиции автора. Дизайнер реализует свои культурные и социальные принципы, позволяя историческим ценностям найти должное отражение в эстетике костюма. По данному поводу искусствовед П.Д. Волкова говорила «...сколько раз в том или ином случае мы поминаем, пользуемся, вдохновляемся античностью» [6, с. 38]. Наше внимание при изучении нартского эпоса, возникшего параллельно древнегреческой античности, привлекла легенда 594 «Нарт БэукІрэ Нарт Гъожакъэре яхъишь». К огромному сожалению исследователей, данный цикл о Нартах не был переведен на русский язык. Благодаря участию и помощи старшего научного сотрудника Национального музея Республики Адыгея археолога А.А. Тоба легенда была переведена. В ней повествуется об отважной амазонке из Тамани – Теменшу, сразившей двух славных и непобедимых нартов. Образ воительницы послужил творческим импульсом для создания авторской коллекции «Доспехи Теменшу». Приступая к разработке коллекции, авторский коллектив (руководитель Н.З. Кидакоева, студенты С. Кужба, Л. Свечкарева) провел исследовательскую подготовку. Рассматривались техника и технология изготовления аутентичной адыгской одежды. Выполнялись развертки конструкций подлинных музейных экспонатов, что является новшеством для такого рода изысканий. При создании коллекции были использованы новые способы обработки текстильных материалов, апробированы необычные конструктивные формы в одежде. Эклектичное комбинирование исторического материала привело к созданию новой образности современного костюма, несущего в себе следы истории, но эстетически и функционально полностью вписанного в современную реальность. В созданной под впечатлением от легенд об амазонках коллекции, состоящей из шести моделей, гармонично сочетаются комплекты, выполненные из вязаного крючком полотна, струящегося трикотажа и кожи различных текстур. В костюмах нашли отражение самые последние тенденции моды: использование материалов разных фактур, применение таких средств композиции, как неуравновешенная асимметрия и нюансные сочетания цветов. Игра контрастов, построенная на сочетании ассиметричных форм и ахроматических цветов, приводит к созданию динамичного образа «воительницы» облаченной в доспехи, но не лишённой женственности.

Деятельность дизайнеров, проектирующих одежду в этническом стиле, выполняет ряд важных задач в социуме, отвечая на социальную потребность зрителя, желающего возродить свое этническое своеобразие. Через эстетику костюма он знакомится с глубинными ценностями адыгского общества. Являясь актуальным направлением на протяжении последних модных сезонов, этнический стиль дает возможность проявления различных граней начинающих модельеров, соединяя социокультурные традиции этноса с модными трендами, при этом сохраняя собственное этническое своеобразие. Этноколлекции становятся фактором региональной культуры, визуально репре-

зентируя традицию, участвуя в различных культурно-массовых мероприятиях, создавая позитивный эстетический фон для жизни молодого поколения и художественного сообщества Северного Кавказа.

Литература

1. Лавров Л.И. Доисламские верования адыгейцев и кабардинцев // Исследования и материалы по вопросам первобытных религиозных верований. М.: Издательство Академии наук СССР, 1959. С. 193-236.
2. Шиллинг Е.М. Абхазы // Сборник этнографических материалов. Религиозные верования народов СССР. Том II. М. – Л: «Московский рабочий», 1931. С. 55-78.
3. Аствацатурян Э. Г. / Оружие народов Кавказа. Изд. 2-е, дополненное. СПб.: «Издательство «Атлант», 2004.
4. Анфимов Н. В. Древнее золото Кубани. Краснодарское книжное издательство, 1987. С.60-65.
5. Нартхэр. Адыгэ эпос. Томибл хьурэ текст угъоигъэхэр. I-VII том / Составитель А. М. Гадагатль. Майкоп, 1971 г.
6. Волкова П. Д. Мост через бездну. М.: Зебра Е, 2012.

ЖЕНЩИНЫ – ШАПСУЖЕНКИ, УЧАСТНИЦЫ ВЫСТАВОК 1913 г.

Известно, что до революции на Кавказе были развиты кустарные промыслы и ремесла: гончарное, кожевенное, суконное производство, изделия из шерсти и шелка, дерева, камыша, шорно-седельные изделия, золотое шитье и т. д. Большим мастером шорных изделий считался известный адыгейский певец, сказитель, ашуг Цуг Теучеж из Адыгеи. Искусные мастера-оружейники украшали кинжалы, пистолеты, ружья, рукоятки и оправы ножен гравировкой, чернью, зернью и позолотой. Таким образом, «...у адыгов издавна большое развитие получило декоративно-изобразительное искусство. Талантливые люди отражали в искусстве свои идеалы, взгляды и убеждения, радость, любовь» [1, с.1].

Адыгам давно известно золотое шитье. Об этом писали путешественники, которым приходилось бывать среди них, но «... в письменных источниках первое упоминание об украшении одежды черкесов встречается в описании арабского путешественника Масуди в X веке» [2, с. 8].

Среди адыгских женщин были мастерицы золотошвейного искусства высокого уровня. Примером тому служит участие шапсуженок в выставках. Вторая Всероссийская кустарная выставка, организованная Главным Управлением землеустройства, проходила в марте-апреле 1913 г. в г. Санкт-Петербурге и была посвящена кустарной промышленности России. Кавказский отдел выставки был устроен Кавказским кустарным комитетом, собрание кустарных экспонатов проводилось Выставочной комиссией.

Первая выставка Черноморского побережья Кавказа под названием «Русская Ривьера» была организована тоже в Санкт-Петербурге в том же 1913-м году со 2 ноября по 15 декабря.

Цель выставки – ознакомление посетителей с культурой, кустарными ремеслами, сельским хозяйством Черноморского побережья Кавказа, «привлечение крупного капитала и технологий на побережье для дальнейшего быстрого развития региона». В рамках выставки проходили также Съезд деятелей Черноморского побережья Кавказа, по материалам которого опубликованы «Труды съезда...» в трех томах.

На выставке «Русская Ривьера» в отделе этнографии были представлены коллекции, собранные А.А. Мюллером и А.К. Серпуховским у причерноморских адыгов (шапсугов): домашняя утварь, сельхозинвентарь, образцы черкесских ковров. Национальные костюмы были представлены на рисунках, выполненных художником К.З. Кавтарадзе» [3, с.14].

Примечательно, что в то время фабричная промышленность, в отличие от кустарных промыслов и ремесел, на Кавказе не была развита. Возвращаясь ко второй Всероссийской кустарной выставке, отметим, что в двух отделах - «Вышивка, золотошвейные изделия» и «Кожевенные изделия» - представлены работы шапсуженок. Свои изделия в первом отделе представи-

ли Гошехурай Коблева (с. Красноалександровское), Вагулева Сальмет (а. Малое Псеушхо), Хлечас Вагида (с. Карповка), Соуток Гуаш (Карповка), Хасис Боус (Красноалександровка), Фатимет Схабо (Красноалександровка): уздечку из черной тесьмы, табачницу, вышитую серебром, веер и кисет из бархата, вышитые золотом, футляр для часов, чехол для настенных часов, образцы вышивания.

В отделе «Кожевенные изделия» - работы Фатимет Коблевой, Нафисы Гвашевой, Минат Кадиевой (с. Красноалександровка). Фатимет Коблева выставила кожаный бумажник и женские пояса с серебряным набором. Нафиса Гвашева – ноговицы, Минат Кадиева – женские чевяки.

Мастерицы презентовали работы в четырех отделах на первой выставке Черноморского побережья Кавказа «Русская Ривьера»: «Вышивка золотом и серебром», «Ковры», «Ткани, материалы и шерстяные изделия», «Кожа и кожаная обувь».

В первом отделе Гуаш Шотох выставила бархатный кисет и бархатный подчасник, вышитые золотом. Фатимет Коблева – кисет, вышитый серебром, и женский пояс с серебряными пряжками. Хасиса Боус – настенный подчасник из парчи. Вагида Хлечас – бархатные веер и кисет, вышитые золотом.

В выставке также приняли участие Сальмет Вагутлева, Фатимет Схабо, Гошехурай Коблева. Отметим, что Фатимет Коблева представила экспонаты для всех четырех отделов. К примеру, она выставила ковер с вышивкой в отделе «Ковры», в отделе «Ткани, материалы и шерстяные изделия» – два тканых пояса бумажных, поясок тканый шелковый, потник вышитый, в отделе «Кожа и кожаная обувь» – бумажник, в отделе «Вышивка, золотошвейные работы» – уздечки из черной тесьмы и табачницу, вышитую серебром. Образцы Гошехурай Коблевой - в двух экспозициях: «Вышивка золотом и серебром» и «Ковры».

Конечно же, не все работы и не всех золотошвеек Причерноморской Шапсугии попали на эти выставки.

Многие золотошвейные изделия шапсуженок находятся в музеях Краснодарского края, в частных коллекциях, у родственников, а некоторые ушли в небытие.

Среди бжедуженок было также много прославленных мастериц. В частности, Гошефиж Хаджибечевна Анчѣк, принявшей в 9-летнем возрасте участие в выставке и победившей. Дочь Гошефиж, которой сейчас 90 лет, вспоминает: «Когда работу признали лучшей, члены комиссии засомневались в авторстве. Посоветовавшись, решили проверить на месте способности уникального ребенка. Были куплены нитки и ткани и отправлены в сопровождении двух мужчин-наблюдателей из комиссии для маленькой девочки. Гошефиж при них раскроила мужские рубашки. К следующему вечеру обе рубашки были закончены с многочисленными пуговицами шарообразной формы, плетеными вручную. При этом мастерица все время находилась под пристальным наблюдением. Девочку признали лучшей рукодельницей конкурса, заслуженно наградили».

К сожалению, из её многочисленных золотошвейных изделий ничего не осталось. В те времена свои изделия мастерицы дарили друзьям, знакомым, родственникам.

Несмотря ни на что, любителям, знатокам и ценителям золотошвейного искусства, музейным работникам удалось сберечь изделия золотошвейного искусства адыгов. «В фондах музея хранятся коллекции кисетов, женских сумочек и кошельков, настенных панно, футляров разного назначения, настенных ковров, вешалок для полотенца и т. д. – всего около 500 единиц хранения» [5, с. 91].

Золотым шитьем адыги украшали одежду, обувь, веера, дамские сумочки, футляры для часов, кисеты, мешочки для пуль, сумочки для рукоделия. «Мастерицы золотого шитья и басонных изделий не жалели сил и здоровья для украшения бурки и башлыка вышивкой, сутажом, бахромой из прутиков, аппликацией воротника и т. д. Сай украшался крупными золотошвейными узорами, располагавшимися обычно на рукавах и полах «сая», края обшивались галунами и сутажом» [5, с. 1].

В связи с произошедшей промышленной революцией и по другим причинам наступает момент, когда в упадок приходит кустарное ремесло. «Она (промышленная революция – Н.М. Чуякова) привнесла в жизнь новые способы украшения одежды, другие материалы, из которых шили» [6, с.7].

Прервалась связь между поколениями, т. е. произошел разрыв между ними по передаче секретов золотошвейного искусства. Почти забыты национальные технические и художественные особенности.

Однако, за последние 20 лет происходит возрождение традиционных народных промыслов и ремесел в Республике Адыгея. В рамках целевой программы «Культура России» были подготовлены молодые мастера золотошвейного искусства. Это Сет (Панеш) Сафиет, Теучеж Нуриет, Деды Фатима, обучавшиеся в Нальчике. Они, в свою очередь, передают знания и опыт молодым.

Особые заслуги в установлении преемственности в золотошвейном искусстве принадлежит Сет Сафиет, передавшей мастерство 50 последовательницам: Атажаховой (Татлок) Сайхат, Циргой (Хабоховой) Марианне, Хиштовой Асиет, Джаримок Зуриете, Гумовой Ларисе и др. Её работы выставлялись неоднократно на выставках в Москве и разных регионах России, Германии. Одна из последних значимых выставок в ее творчестве - выставка-ярмарка художественных промыслов России «Ладья. Зимняя сказка – 2014» (г. Москва), в которой она принимала участие вместе со своей ученицей С. Атажаховой. Работы обеих участниц получили высокую оценку, они были награждены Дипломами выставки.

Таким образом, возрождение ремесла стало связующей нитью между прошлым и настоящим. В наши дни благодаря поддержке государства и усилиям мастеров прикладного искусства происходит дальнейшее развитие народных ремесел, в том числе и золотошвейного искусства.

Литература

1. Цитируем по М.М. Иваноковой. М.М. Иванокова. Адыгские (черкесские) золотошвеи из Причерноморской Шапсугии. Нальчик, издательство М.и В. Котляровых (ООО «Полиграфист и Т.») – 2012, С. 8.
2. М.М. Иванокова. Адыгские (черкесские) золотошвеи из Причерноморской Шапсугии. – Издательство М.и В. Котляровых (ООО «Полиграфист и Т.»). – Нальчик, 2012. С.7.
3. Мин-Кутас Азаматова. Адыгейский народный орнамент. Раздел 1. Одежда. С. 1. – Майкоп, 1960.
4. Мин-Кутас Азаматова. Адыгейский народный орнамент. Раздел 1. Одежда. С. 14. – Майкоп, 1960.
5. Мин-Кутас Азаматова. Адыгейский народный арнамент. – Майкоп, 1960. – Раздел 1.. С. 1.
6. Ожева М.Д. Орнаменты и золотое шитье на кисетах (на материалах из фондов Национального музея Республики Адыгея) // Сборник материалов, научных статей Национального музея Республики Адыгея. Выпуск IV. – Майкоп, 2013. – С. 91.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИКУССТВО СЕВЕРНОГО КАВКАЗА, ФОРМЫ ЕГО ГЕНЕЗИСА И ПУТИ РАЗВИТИЯ



В. П. Ватаман

«КАВКАЗ ПРЕДО МНОЮ...» (кавказские путешествия Б. М. Кустодиева)

Исследование кавказских путешествий Б.М. Кустодиева было принято коллективом филиала АГКГ им. П.М. Догадина «Дом – музей Б.М. Кустодиева» в связи с подготовкой выставки «КАВКАЗ ПРЕДО МНОЮ...». Прошло почти три года, прежде чем публике были представлены графические и живописные произведения художника, объединенные темой кавказских путешествий 1894, 1897, 1899 и 1900 гг.

Открытая в рамках проекта «Путешествуя с Кустодиевым», комплексная экспозиция была составлена из произведений, хранящихся в Астраханской картинной галерее им. П.М. Догадина, Российской национальной библиотеке (г. Санкт-Петербург) и частной коллекции Г.А. Архипова (г. Санкт-Петербург). Выставка познакомила посетителей с частью коллекций, принадлежавших ранее артисту В.Р. Гардину и младшему брату художника – Михаилу Кустодиеву.

В разные годы художник побывал в Грузии (Озургеты, Николаевск), Азербайджане (Баку), Дагестане (Петровск, ныне Махачкала), посетил Владикавказ, Ессентуки, Пятигорск, Железноводск, Сурам. Восхищаясь красотой и новизной увиденного, Кустодиев запечатлел в своих произведениях великолепные виды Казбека и Терека, Дарьяльское ущелье, лермонтовские места, старинные дома и храмы. Посетители выставки познакомились с 30 произведениями художника, увидели работы маслом, путевые зарисовки, выполненные карандашом и акварелью, изображающие пейзажи, сцены на пароходе и в порту, людей в национальных костюмах, предметы быта кавказских народов.

Исходным пунктом изучения темы, как обычно, стала наша музейная коллекция. В ней хранится серия этюдов, сделанных художником на Кавказе в 1899 г. Пять небольших картонов, записанных маслом, в 1964 г. галерея получила в дар от Ирины Борисовны Кустодиевой, дочери мастера. В них таилось своеобразное очарование кавказских пейзажей, запечатленных молодым художником (Кустодиеву был тогда 21 год). Могучие склоны гор, туман, спускающийся в долину, «кипящая» стремительная горная речка удались внимательному наблюдателю. К этому же периоду относятся несколько рисунков и портрет военного, которого в 2010 г. Т.К. Кустодиева, приезжавшая в Астрахань с визитом, определила как Александра Карловича Вольницкого,

мужа Екатерины Михайловны, сестры художника. Все эти произведения составили один из разделов выставки.

Знакомство Кустодиева с кавказским регионом началось в июле 1894 г., когда его дядя, С.Л. Никольский, проезжая Астрахань, берёт юношу с собой в поездку на Северный Кавказ. Пароходом они добираются до Петровска (ныне-Махачкала). Свидетельством этому является рисунок «Вид на Каспийское море со ступеней Петровского собора». Дальше поезд везёт их во Владикавказ, потом коляской они движутся по Военно-Грузинской дороге через Терек и Дарьяльское ущелье к знаменитым уже тогда курортам Ессентуки и Железноводск.

В своем путевом дневнике, куда юноша шестнадцати лет старательным мелким почерком (чтобы больше вошло!) заносил свои впечатления о первом путешествии на Кавказ, он делал и небольшие зарисовки. Не слишком умелые, зато очень искренние, они сопровождали текст. Правда, их было немного. Часть рисунков, сделанных в небольших альбомах, была представлена на упомянутой выставке. Они попали к нам удивительным путём. История их такова.

Научный сотрудник Государственного Русского музея, хранитель графики Кустодиева Юлия Солонович посоветовала познакомиться с коллекцией артиста В.Р. Гардина, находящейся в Российской национальной библиотеке.

Владимир Ростиславович Гардин (1894 – 1959), известный русский артист и кинорежиссёр времён ещё немного кино, дружил с Ниной Александровной Блиновой (актриса, вторая жена Кирилла Кустодиева), был вхож в дом. Будучи известным ленинградским коллекционером, понимая ценность даже небольших кустодиевских произведений, он с удовольствием приобретал их, иногда что-то получал в подарок. В коллекцию Гардина в Российской национальной библиотеке в настоящее время входит 766 единиц хранения. Это как целые альбомы, так и отдельные рисунки, фотоснимки и репродукции с работ Б.М. Кустодиева, письма, печатные материалы о жизни и творчестве художника. Жанры собранных произведений весьма разнообразны. Это и пейзажи, и жанровые сцены, портреты – типы, виды зданий, наброски композиций.

Исследуя коллекцию В.Р. Гардина, мы отобрали для выставки ряд изображений, цифровые копии которых (согласно договору) получили от РНБ для выставочной и научной работы. На выставке экспонировались копии рисунков «Колокольня старой гурийской церкви», «Пароход «Императрица Александра», «Гора Казбек», «Грот Лермонтова в Пятигорске», «Чунгуры. Сурам», «Музыкант и слушатель. Наброски композиции», «Женский портрет», «Стоящий юноша в национальном костюме с кинжалом», «Озургеты. Вид на дом с виноградника» и др. Рисунки выполнены преимущественно в 1894 г. Впечатления юного художника, как видно по произведениям, были яркими и разнообразными. Ему повезло даже встретить в Железноводске эмира Бухарского, приехавшего в город по делам и «на воды».

В конце первого путешествия будущий великий художник напишет в дневнике: «..числа 16 начнётся ученье и дни, проведённые на Кавказе, канут в вечность и отойдут в мир преданий. У меня никогда не изгладятся впечатления о Военно-Грузинской дороге, о Тереке, Пятигорске и Бештау. Быть может, мне никогда больше не придётся увидеть Кавказа, но я буду хранить о нём самое лучшее воспоминание».

Внучка художника Татьяна Кирилловна Кустодиева, узнав о нашем намерении готовить кавказскую выставку, подарила музею каталог ООО «Антикварная галерея» «Борис Кустодиев. Графика»[1]. В небольшой книжечке с глянцевою обложкой мы и обнаружили настоящее сокровище – графику из собрания Михаила Кустодиева, брата художника. Нынешним владельцем коллекции является бизнесмен Геннадий Алексеевич Архипов. Написав ему письмо, в котором рассказывалось о замысле выставки, мы встретили полное понимание с его стороны и получили его согласие предоставить для неё 10 ранних кавказских рисунков. В начале мая 2015 г. рисунки были доставлены Геннадием Алексеевичем в Астрахань для участия в выставке. Рисунки хранятся в частной коллекции и выставляются достаточно редко. Поэтому Дом-музей Б.М. Кустодиева глубоко признателен Г.А. Архипову за проявленную любезность.

В каталоге, изданном коллекционером к антикварной выставке 2012 г. в Петербурге, содержится информация о 38 рисунках Б.М. Кустодиева, выполненных в различных техниках (графитный и цветной карандаш, тушь, акварель, сепия). Лишь часть из них относится к интересующему нас периоду.

Автором сопроводительного текста (Ю. Солонович, составитель каталога Т. Свенторжецкая) высказано предположение, что часть блокнотов и папок с натурными зарисовками, этюдами и эскизами будущих композиций, перешла к Михаилу Кустодиеву после смерти брата. Путешествия рисунков от одного коллекционера к другому чаще всего не афишируются. Отрадно, что они вообще были сохранены и в настоящее время становятся доступны знатокам и поклонникам творчества художника.

В 1897 г. Кустодиев снова едет на Кавказ, теперь уже по приглашению двоюродного брата по материнской линии Михаила Тычинина. Маршрут вновь лежит через Петровск, далее в Дербент и Баку. Особое внимание публики вызвал рисунок «Баку», экспонирующийся на выставке. Прорисовка вида сделана с борта парохода. Хорошо видны тесно стоящие вдоль берега дома и знаменитая на весь мир Девичья башня. Рисунок выполнен графитным карандашом и хорошо сохранился. Можно разглядеть каждую деталь изображения.

Целью поездки является небольшое местечко Озургеты (к северу от Батуми) в бывшем гурийском княжестве. «Думал встретить действительно «город», а оказалось нечто вроде сада, того Эдема, где, как известно, есть дом и огромный сад, потом дальше опять так же, и весь город состоит из таких же домов, которые чуть ли не на полверсты друг от друга стоят...», - так станет описывать свои впечатления Б.М. Кустодиев.

Самым примечательным событием поездки станет знакомство Б.М. Кустодиева с художником-любителем, офицером Александром Карловичем Вольницким, вместе с которым он совершит конные поездки в горы, посетит военный гарнизон, познакомится с Сурамом. На память останутся этюды княжны Гуриели в национальном костюме, виды старинной крепости, наброски, сделанные с А.К. Вольницкого и его сослуживцев. Несколько акварельных портретов Вольницкого из коллекции М.М. Кустодиева посетители музея увидели на выставке «КАВКАЗ ПРЕДО МНОЮ...». Привлекателен и интересен акварельный портрет, изображающий офицера-художника на пленэре. Солнечный день, довольно длительное пребывание на открытой местности, голова Вольницкого предусмотрительно покрыта белой тканью.

Летом 1899 г. Борис с матерью, Екатериной Прохоровной, приезжает в Батуми, чтобы погостить у Вольницких: сестра Екатерина вышла замуж за молодого офицера. Это будет счастливый брак, в результате которого родятся три девочки. Как раз в это лето Борис и напишет ряд этюдов – пейзажей, принадлежащих сегодня АГКГ им. П.М. Догадина. В других коллекциях сохранились рисунки батумской набережной, наброски родных и близких Кустодиева. Часть из них относится также к 1900 году, например, принадлежащие АГКГ им. П.М. Догадина «Набросок (Мужской портрет)» и «Портрет Е.П. Кустодиевой с дочерью Е.М. Вольницкой», последний выставлен в зале ранней графики основной экспозиции нашего музея. Отдельные работы, к сожалению, не датированы и в процессе изучения были определены нами лишь приблизительно по аналогии с сюжетами.

Всего представлено 6 живописных, 12 графических произведений, 12 цифровых копий.

Эффектным дополнением рисунков Кустодиева стали на выставке отдельные предметы быта кавказских народов. Это современные грузинские, азербайджанские и дагестанские вещи, созданные в национальных традициях. Здесь можно увидеть элементы костюмов и головные уборы, украшения, керамику, светильники, игрушки и др. Экспонаты предоставлены Астраханской региональной общественной организацией национальной культуры «Азербайджан» и Астраханской региональной общественной организацией грузинской культуры «Иверия», а также астраханскими коллекционерами А.П. Минаевым, В.В. и А.В. Кабиными.

Подводя итоги, можно сказать, что хотя Кустодиев не написал больших произведений, изображающих Кавказ, но сохранившиеся рисунки, эскизы, этюды позволяют сделать вывод о том, что они стали этапом взросления художника, получившего яркие, незабываемые впечатления. Выставка «Кавказ предо мною...», прошедшая в доме-музее художника в Астрахани, стала первой ступенью в исследовании раннего периода жизни и творчества художника Б.М. Кустодиева.

Литература

1. Борис Кустодиев. Графика из собрания М.М. Кустодиева. – СПб.: Антикварная галерея, 2012 / Автор вступительной статьи Ю. Солонович. Автор каталога Т. Свенторжецкая.

НАРТСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ АДЫГЕИ

В представлениях современных адыгов нартты являются их прямыми предками, оставившими в наследство не только цивилизационные блага (огонь, ремесла, знания о мире вещей, формы управления природой и животным миром), но и многие художественно-эстетические и нравственные идеалы. Вместе с тем, нартский эпос содержит различные сюжеты, в которых нартты противопоставляются друг другу и людям, между ними происходит немало недружественных актов. Доказывать то, что нартский эпос не ушел в прошлое, а по-прежнему существует в современном мире, не приходится. Ученые продолжают изучать эпос не в стенах библиотек и архивных кабинетов, а «в поле», т.е. в естественной среде, у носителей традиционной культуры. Так было и в советский период, и продолжается сейчас. Более того, после развала СССР у многих народов Кавказа наблюдается всплеск интереса к этнической культуре, фольклору и, в том числе, к нартским сказаниям. В то же время нартты в коллективной памяти современных адыгов весьма идеализированы. Их имена и подвиги прославляют поэты, писатели, композиторы и художники. К примеру, в Адыгее в начале 90-х гг. XX века нартские песни со сцены стали петь артисты ансамбля «Исламей». И хотя это были эстрадные обработки музыкальных версий эпических сказаний, они также способствовали популяризации Нартиады и возрождению интереса к эпическим героям и сюжетам. Композиторы используют нартскую тематику в пьесах для начинающих музыкантов (А. Нехай «Четыре нартские мелодии для фортепиано», Ч. Анзаров «Старая крепость» из детского фортепианного цикла «Сонный мальчишка») и как философское прочтение жизни адыгского этноса (А. Нехай «Нартская симфония» – название программы ансамбля «Исламей»).

Благодаря усилиям Замудина Гучева появился фольклорный ансамбль «Жъыу», специально подготовивший программу из нартских песен и представлявший ее как в России, так и перед адыгами зарубежных стран. Песни, записанные на CD, позволили представить самые популярные нартские сюжеты большой слушательской аудитории. Как снежный ком, катящийся с высокой горы, адыгская Нартиада с каждым годом обростала и новыми исполнителями, и новыми слушателями. Нартские песни запели школьники, в аулах вначале появились энтузиасты-одиночки, исполняющие сказания под аккомпанемент шычепщына (адыгской скрипки), затем возникли небольшие группы, представляющие традиционный вариант песен, где солист поет в сопровождении группы подпевающих жъыу.

Именами персонажей нартского эпоса в конце XX века активно стали называть новорожденных – от обобщенного мужского имени Нарт (в Адыгее,

Кабардино-Балкарии, Карачаево-Черкесии) и богатырей Сослана¹, Батраза, Урузмага, Ахсара (в Осетии) до лирических женских Акуанда, Адыиф, Адиух, Дзерасса и др. Эти же имена присваиваются частным компаниям, предприятиям и коллективам: плавательный бассейн Адыгейского государственного университета «Акуанда», Адыгейский республиканский гандбольный клуб «Адыиф», ансамбль народного танца Адыгейского государственного университета «Нарт», кафе «Нарт» в Майкопе, ресторан «Нарт» в Нальчике и Владикавказе, пансионат «Нарт» в Абхазии (г. Гагра), ресторан «Сосруко» в Нальчике, крестьянское (фермерское) хозяйство «Сосруко» в Карачаево-Черкесии, компания «ФИРМА "Сосруко-А"» по производству одежды, обработке меха в Нальчике, компания «Сосруко» по техническому обслуживанию и ремонту автотранспорта в Сочи, гостинично-оздоровительный комплекс "Адиух-Пэлас" в ауле Хабез (Карачаево-Черкесия) и т.д. Сухумская команда КВН называется «Нарты из Абхазии», во Владикавказе существует конно-драматический театр «Нарты».

В Гагре (Абхазия) есть проспект нартов, а в Кабардино-Балкарском селении Адиух многие улицы носят имена нартских персонажей.

Предприниматели, выходцы из Кавказа, используют нартский ономастикон для названий своих предприятий во всей России, встраивая эпические образы нартских богатырей в инокультурную среду: продовольственный магазин «Нарт» во Владимире, студия «Нарт-Мастерская» в Москве, Невская овощная база ЗАО «Нарт» в Санкт-Петербурге, студия кавказских танцев «Нарт» в Краснодаре и т.д. Эти и подобные им явления предстают достаточно мощными механизмами поддержания интереса к кавказской мифологии и ее героям. При этом производимая продукция или предлагаемые услуги могут вообще не координировать с названием предприятия или учреждения. Зачастую название остается маркером этнической принадлежности владельца предприятия, но при этом происходит продвижение фольклорного бренда и налицо историческая память, позволяющая гордиться деяниями предков.

Таким образом, можно констатировать, что Нартиада представляет собой не только историческое наследие прошлого, но и активно встраивается в современную социокультурную жизнь региона. Она есть культурный маркер разных народов Кавказа, идентифицирует их и одновременно способствует объединению и сплочению.

Нартский эпос остается живительным источником, питающим практически все виды искусства, в том числе, и творчество художников региона. Обращение к его сюжетам и образам – это апеллирование к глубинным формам сознания, формирование чувства защищенности народной мудростью, гордость за деяния предков, оставивших в наследство богатейший фольклорный памятник.

Художники Адыгеи используют нартские образы в самых различных видах декоративно-прикладного искусства. Большой известностью пользуются

¹ Главный герой эпоса «Нарты» у осетин именуется Сосланом, у адыгов (в разных вариантах) – Саусырыко, Саусоруко или Сосруко.

ются гобелены Г.А. Абредж и М.А. Гогункова (Г.А. Абредж – гобелен «Сатанай-цветок», М.А. Гогунков – серия нетканых гобеленов «Нарты» и др.). По словам Ф.Х. Сулеймановой, «в них (гобеленах – А.С.) художник передаёт своё поэтическое видение жизни адыгского народа». Искусствовед также напрямую связывает нартов с адыгами.

Немало сюжетов посвящено нарту Саусырыко, вероятно, самому известному нартскому герою, чье имя зачастую сравнивается с греческим Прометеем (в связи с добыванием огня и его передачей людям) и Ахиллом (в связи с наличием уязвимого места на теле героя). Чеканное панно Т.М. Ката «Рождение Саусырыко» (1980), до недавнего времени украшавшее женскую консультацию; мозаичное монументальное панно Ф.М. Петуаша и Б.А. Неклюдова в фойе Адыгейской государственной филармонии «Огонь Саусырыко» (1984), рельеф Д.М. Меретукова «Саусырыко» на автовокзале г. Майкопа (1971) – во всех этих произведениях герой представлен мужественным, волевым, решительным и одновременно физически совершенным, статным красавцем.

Иллюстрации Д.М. Меретукова к семитомнику «Нартхэр», как пишут исследователи, «выполнены в традициях реалистической школы графики» [3, с.121]. Внимание художника привлекли как самые популярные сюжеты («Рождение Саусоруко», «Добывший огонь», «Серп Тлепша»), так и менее расхожие эпические эпизоды («Состязание в скачках», «Яблоко нартов»).

Типичный образ нартского воина воссоздал в графических листах адыгский художник Айса Хапишт. Одновременно художник просвещает публику, рассказывая о том, кто из нартов изобрел продольную флейту камыль, кто в отчаянной борьбе отнял огонь у великанов и передал его людям (графическая серия «Ащамэз и его камыль», «Нартский лучник», «Саусоруко с огнем»).

Большую известность в регионе имеют графический цикл Феликса Петуаша «Нартский эпос», начатый еще в 1976 г. и дополненный в 2004-2010 гг. В 2012 г. за серию графических работ «Нартский эпос» художник был удостоен Государственной премии Республики Адыгея. Главным героем графических листов Ф. Петуаша стал легендарный Саусоруко. Каждый лист иллюстрирует определенный этап жизни нарта («Рождение Саусоруко», «Детство Саусоруко», «Саусоруко впервые на хасэ нартов», «Последний путь Саусоруко», «Гибель Саусоруко»), либо рассказывает о его подвигах («Как Саусоруко вернул огонь нартам», «Как Саусоруко вернул просо стране нартов», «Как Саусоруко победил Тотреша», «Как Саусоруко добыл Бэдах»), либо живописует его верного коня и славный меч («Меч Саусоруко», «Конь Саусоруко» (рис. 1)).



Рис. 1. Петуваш Ф.М. Конь Саусырыко. Адыгея. 1976 г. Бумага, граттография

В серии коллажей, созданных в 2004-2010 гг., Ф.М. Петуваш обращается к мифологическим сюжетам, представляя современникам Тхагалиджа – Бога изобилия (2004), Мэзитха – Бога охоты (2005) (рис. 2), Тлепша – Бога кузнечного ремесла (2006), Тхэшхо – главного Бога (2007), Зекотха – покровителя путников и воинов (2007), Псыгуаше – Богиню воды (2008), Шибле – Бога грома (2010) и др.

Эпическая тематика использована Феликсом Петувашем и в монументально-изобразительном искусстве. Его огромное мозаичное произведение-панно «Солнце нартов» украсило здание 9-ти этажного жилого дома в г. Майкопе по ул. 8-ое Марта.

Весьма оригинально воплотил нартскую тему Абдулах Берсиров. Он создал серию картин, каждая из которых соответствовала какому-либо месяцу календарного года. В «Адыгский календарь» вошли 12 картин, написанных гуашью на бумаге.



Рис. 2. Петуваш Ф.М. Мэзитха – Бога охоты. Адыгея. 2005 г. Коллаж

Не многие носители адыгской культуры знают названия месяцев на родном языке. Создавая календарь, художник преследовал и просветительские цели. Названия месяцев у адыгов тесно связаны с различными отраслями хозяйственной деятельности их предков. Поскольку большинство языческих богов адыгов зооморфны, постольку особо значимыми в художественном «Адыгском календаре» выступают природные мотивы. Бог Емыш / Амыш «мэлыльфэгъу» – время окота овец (апрель) выступает покровителем овец, Ахын покровительствует крупному рогатому скоту: «Самошествующая корова Ахына» – ноябрь. В сельскохозяйственный цикл вписан и Саусруко – «Явление Саусруко» – «тыгъэгъаз» – время солнцеворота – декабрь. Как солнце необходимо людям, так и Саусруко нужен адыгам. Он есть нравственный ориентир, герой, передавший людям знания, борец за их счастье и благополучие. Бог лесов Мэзытха («шэклогъу» – время охоты – ноябрь) олицетворял могущество и щедрость природы. Бог плодородия Тхагаледж стал символом сентября – месяца сбора урожая, изобилия и тепла (по-адыгски «лоньгъу» – время молотбы).

Одной из последних работ Абдулаха Берсирова стала акриловая композиция «Нарт Худымыж» (2014), изображающая танец богатыря с кузней на плече.

Как видим, художники старшего поколения использовали весьма ограниченный круг эпических героев. Нередко это были безымянные нартты, поражающие воображение своей силой, мощью, умением владеть оружием, виртуозно управлять конем. Из всех именных героев излюбленными персонажами стали Саусырыко, Ащамэз и Шабатнуко. Особое внимание всегда

уделялось нарту Саусырыко. Его жизнь подробно «описана» и граттогравюрах Ф. Петуаша, его образ воплотился в различных видах искусства: мозаичном панно, витражах, живописи, книжной графике, акварели и проч. Почти всегда герои соответствовали усредненному мифологическому представлению о богатырях. Они безупречно сидели на коне, были статны, высоки, красивы, имели мужественные черты лица. Такими же мощными и безупречными были оружие, конь, которыми они владели. Не случайно нартские образы зачастую воплощались в черно-белом цвете, усиливающим ощущение древности, силы и мощи изображения. Складывалось представление, что художники не столько иллюстрировали нартский эпос, сколько создавали собственный художественно-живописный пантеон нартских героев, ничуть не нуждаясь в эпической правде и достоверности. Фактически создавался живописный миф о мифе. Эпические герои были похожи друг на друга как близнецы-братья, существовали в узком природно-ландшафтном и антропологическом фрейме. Саусырыко всегда представлен высоким статным красавцем, будто летящим на коне, что далеко расходится с его вербальным портретом из нартских текстов. Почему же художники видят Саусырыко именно таким? Что заставляет их писать сказочный образ нарта, мало соотносящийся с образом, описанным в нартских сказаниях? Конечно, мифологизированный мир, созданный художниками, соответствовал массовому знанию нартского эпоса и одновременно усиливал его мифологическое восприятие. Чтобы писать нартов, необязательно было знакомиться с текстами нартского эпоса. Нарты существовали в исторической памяти этноса, они были идеальными героями, их имена упоминались в быту, их ставили в пример детям и молодежи. Их нравственность соответствовала физическому совершенству. Сложная историческая судьба черкесов только укрепляла идеализированный мир нартов, который в этих условиях выступал нравственным ориентиром, учил стойкости, настраивал на борьбу до победного конца.

В ХХI веке наметилась новая тенденция – заметно расширился именной круг героев Нартиады (Худымыж, Мэзитха, Тхагаледж, Емыш, Ахын и др.), более детальными и правдивыми стали изображаемые сюжеты. Возможно, через средства массовой информации или собственную любознательность, – почувствовалось, что художники стали глубже вникать в эпические повествования и глубже их чувствовать. Осознанно или бессознательно, но современные художники в большей мере стали соответствовать некрасовской установке «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». В век так называемой «визуальной» культуры художник востребован как никогда. В современном мире он и вправду больше, чем просто художник. У него есть сила и мощь художественно-эстетического воздействия через зрительные образы. Возможно, именно поэтому мы имеем большие конкурсы при поступлении в художественные учебные заведения страны. Огромная масса людей познает художественную литературу через экранизацию романов, повестей и рассказов. Аналогично этому большие группы людей, особенно новая генерация, узнают о нартских героях, их деяниях и подвигах через настенные календари, рисуночные мультфильмы, книжную графику, мо-

заичные панно, чеканку, гобелены и проч. Живопись и графика, обращенные к нартскому эпосу, не перестают быть художественными произведениями, результатом творческого озарения и откровения автора, но одновременно с этим приобретают воспитательные, образовательные и просветительские качества. То есть, изобразительное искусство может спровоцировать интерес к устному народному творчеству, вызвать желание прочитать сказки, насладиться музыкой речи, узнать детали событий и попытаться распутать жизненные перипетии легендарных личностей.

На глубинном уровне художественные полотна раскрывают ментальные характеристики этноса. Увидеть то, что хотел сказать художник, не составит труда зрителю. Другое дело – понять и осмыслить увиденное, попытаться рассказать другим постигнутые смыслы.

Анализируя работы Хамида Савкуева, в том числе и его нартские образы, Н.С. Кутейникова очень тонко подметила, что в большинстве его работ «ярко выражен дух коллективного начала образа жизни адыгов. Он отчетливо проявляет себя и в трудовых песнях (начало пахоты, выгон отары и т.п.), и в художественных формах народных зрелищ, и в религиозных церемониях. Это находит отражение и в нартском эпосе. Мотив «коллективизма» (в труде, праздниках, горестях, т.п.) делает работы художника похожими на притчи, сообщает им столь важную для автора временную протяженность («Пряхи», «Выход пахарей», «Уход», и др.)» (рис. 3) [1].



Рис. 3. Савкуев Х.В. Братья Нарты. Из серии «Нартский эпос». Кабардино-Балкария. 2009 г. Бумага, тушь, сангина

В XXI веке нартская тема для художников Адыгеи зазвучала правдивее и разнообразнее. Тем не менее, живопись еще «не доросла» до эпоса, не стала ей соответствовать в той мере, которая бы могла получиться, учитывая ма-

стерство, опыт и талант современных художников. Многие авторы все еще остаются «в плену» героической доктрины эпоса, не чувствуя и не ощущая в нем энциклопедического объема чувств и настроений (в том числе, юмористических, фантастических, фантазмогорических, лирических, величавых, торжественных, созерцательных, философских и др.). Возможно, ближе всех подошел к первым трем характеристикам Абдулах Берсиров. Большинство других авторов по-прежнему «в плену» собственных мифов. Между тем, еще в середине прошлого века Д.М. Меретуков, иллюстрируя семитомник Аскера Гадагатля, не побоялся изобразить главного героя нарттов Саусоруко не красавцем и не гигантом, а скрюченным воином, ставшим кривоногим оттого, что не слезал с коня. Однако внешний вид не помешал эпическому персонажу остаться в памяти людей как герою, обладающему достоинствами чисто человеческого качества [2].

В социокультурной парадигме эпос продолжает твориться и сегодня. И художники Адыгеи по праву считаются его творцами. Обращаясь к нартским темам, они открывают людям душу народа, его философию и мудрость, воспитывают и образуют молодое поколение, вдохновляют на новые открытия и подвиги во имя любви к своим предкам и потомкам, к своему народу. Художники, осознающие свою миссию в этом мире, думают не только о себе, но и о людях, для которых и ради которых они творят. И мы ждем новые живописные рассказы о нартских героях, веря в то, что благодаря силе искусства у нас появятся новые названия кафе, ресторанов и магазинов, новые «воспитывающие» и «образовывающие» интерьеры в магазинах, школах, поликлиниках, оригинальный вид улиц и площадей Майкопа и других населенных пунктах республики.

Литература

1. Кутейникова Н.С. Священные традиции не изживаются никогда // Дарьял, 2011.
2. Нартхэр. Нарты. Адыгский эпос в 7-и томах. Систематизация, составление, вступительный очерк и комментарии А.М. Гадагатля. Майкоп, 1968-1971.
3. Хуако Л.А. Фольклор в произведениях адыгских художников // Отечественная культура 1960-1970-х годов. Художественная жизнь Юга России. Образование, выставки, коллекции музеев. Сб. материалов региональной научно-практической конференции. Ставрополь, 26-27 октября 2006 г.

ЕВГЕНИЙ ЦЕЙ. ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ НЕОФИЦИАЛЬНОГО ИСКУССТВА 1960-1980-х гг.

Евгений Сулейманович Цей – один из самых ярких и последовательных представителей андеграунда на Кубани, который однозначно вписывался в культурную парадигму неофициального искусства 1960–1980-х гг. Творчество Цей, как и его поведение, отвечало эстетике художественного «подполья». При этом истоки его творчества надо искать не только в модернизме XX века, но и в фольклорных традициях кавказских народов с их любовью к изысканной линии, декоративности, средневековым символизмам и стремлении к пластическим метафорам.

Участник Великой Отечественной войны, выпускник Краснодарского художественного училища, Евгений Цей начал творческую жизнь в 1960-е годы, будучи вполне взрослым, сложившимся человеком. Но именно он стал главной фигурой в искусстве Кубани 1960–1970 гг., вокруг которой сошлись все пути, традиции и новации художественной культуры XX века.

С одной стороны, привязанный к земле своим происхождением (сын казачки и черкеса), культурой, образованием, он оказался другим по отношению к официальной культуре.

Фигура Цей во многом мифологическая. Подсчитать его работы сейчас не представляется возможным. И, скорее всего, это не произойдет в ближайшее время. В Краснодарском краевом художественном музее им. Ф.А. Коваленко хранятся шесть произведений Е. Цей, в Краснодарском краевом выставочном зале изобразительных искусств – тридцать его графических работ. Наиболее полное собрание живописных и графических произведений художника находится в Северокавказском филиале Государственного Музея Востока в г. Майкопе (всего 2653 артефакта). Были собраны остатки того, что осталось у семьи. В частных собраниях г. Краснодара сохранилось не так много. Немного также прижизненных аналитических статей, пока нет монографий. В 1991 г. после выставки в Краснодарском краевом выставочном зале был создан документальный фильм, в 2006 г. Северокавказским филиалом Государственного музея Востока был издан каталог «Евгений Цей. Живопись, графика».

Вполне можно сказать, что он был одиноким человеком, очень яркой личностью, способной оказать влияние, учителем, перед которым склоняли головы его ученики. Именно они сейчас и создают свои устные «евангельские» сказания, в которых Учитель вырастает в громадную мифологическую фигуру (рис. 1).



Рис. 1. Зайцев А. Портрет Е. Цей. 1980 г. Холст, масло

Автор многочисленных графических и живописных серий: «Уходящее тысячелетие», «Уходящее столетие» (около 1000 листов в технике карандаш и шариковая ручка), «Капричос» или «Гримасы советской демократии» (ДВП, оргалит, масло, гуашь, лак), «Каталог человеческих страстей и эмоций» (около 150 листов в технике бумага, шариковая ручка, карандаш), «Портреты» (бумага, шариковая ручка), «Женские образы» (около 300 листов в технике бумага, гуашь) и еще несколько графических и живописных серий. Все это было создано предположительно во второй половине 1960-х — начале 1980-х гг.

Рожденный в 1928 г., участник Великой Отечественной войны, восхищенный ценитель и создатель женской красоты в графике и живописи, яростный антисоветчик и автор многочисленных социальных серий в искусстве, Евгений Цей превратился в легенду. Он был для искусства Кубани тем, кем были в свое время Пабло Пикассо и Анри Матисс для Европы, Вильям де Кунинг для Америки. «Отец – одиночка кубанского андеграунда», по образному выражению краснодарского искусствоведа И.И. Ващенко [1, с. 58-59], Е. Цей был еретиком в глазах представителей официального искусства и апостолом новой веры для друзей и последователей.

В 1972 г. в стенах Краснодарского художественного училища была организована его первая и единственная прижизненная персональная выставка. На ней были представлены знаменитые графические и живописные серии художника (видимо, из серии «Капричос» и «Женские образы»). Выставка провисела менее одного дня. Серьезные люди из органов сняли ее, объяснив удивленным студентам, что картины Е. Цей идеологически вредные.

Потом было участие в знаменитой выставке в Измайловском парке, в павильоне «Пчеловодство». После нее он стал своим среди московского ан-

деграунда и чужим в Краснодаре, за исключением молодых художников, в той или иной степени разделявших взгляды мастера.

После окончания Краснодарского художественного училища Евгений Цей десять лет вместе с женой работал в Краснодарских театральных мастерских художником по костюмам. Это наложило определенный отпечаток на его язык, систему образов и, в целом, на его творчество. Шекспировский слоган «весь мир – театр» стал в известной степени лейтмотивом всех творческих исканий художника. Как «режиссер», Цей создал свой «театр».

Его картины построены по законам драматургии, близкой комедии дель арте и театру абсурда. Маловероятно, что он читал Э. Ионеско, С. Беккета или А. Арто, но сценические идеи площадного народного театра с его символическим действием, отсутствием психологизма, преобладанием сценической условности, художнику были скорее всего известны. Такой театр всегда демократичен и создает образ мира не с точки зрения победителей, то есть власти, а с точки зрения побежденного и поэтому безмолвствующего народа.

Экспрессивность цеевских образов тоже в какой-то степени театральная. Персонажи всегда взаимодействуют друг с другом, рождая конфликты. Нарративность проявляется во многих сериях художника. Умеющий мыслить пластически, он никогда не забывает, что живет в стране с литературоцентричной культурой. Поэтому в отличие от многих художников XX века, ставящих задачу выразить свое подсознательное «Я», Цей создает тексты, в которых объективно осмысливаются социокультурные проблемы XX века. Ему по плечу и комическое, и высокая трагедия с ее очистительным катарсисом.

Как представитель андеграунда, Цей резко рвал всякие связи с официальной культурой. Это касалось как его тем и сюжетов, так и языка, тяготеющего к гиперболе, гротеску и другим формам комического. Мировоззренческие истоки его творчества не только в неофициальной культуре 60-х гг., но и в древних формах карнавальной культуры (в том числе народной культуры черкесов), о которой писал М.М. Бахтин: «...обрядово-зрелищные формы ... давали совершенно иной, подчеркнуто неофициальный, внецерковный и внесударственный аспект мира, человека и человеческих отношений...» [2, с. 7]. «Двумирность», «полярность», «рай» и «ад», и связанная с этими понятиями экзатологичность сознания людей и культуры появляется в переломные моменты жизни общества, какими и были 60-70-е гг. XX века.

Бывший солдат Великой Отечественной войны, Евгений Цей на собственном опыте знал, что значит смерть, боль, слезы. В его работах 1960-х гг. героический пафос в изображении военных сражений уступил место осмыслению трагичности любой войны. Именно об этом «Антивоенная серия», выполненная в оригинальных графических техниках. «Третья мировая война» (1979 г., бумага, шариковая ручка) – это небольшая работа, монументальная по размаху и масштабу раскрытия военной темы (рис.2). Композиционно она восходит к аналогичным апокалиптическим сценам, восходящим к живописи Босха и сценам Всемирного потопа.



Рис. 2. Цей Е.С. «Третья мировая война». Краснодар. 1979 г.
Бумага, шариковая ручка

Военная серия представляет целую вереницу образов людей или пострадавших от войны, или наживающихся на войне. Обнаженная фигура инвалида без ног с костылем, нарисованная на листе писчей бумаги (Лист № 102. 1962 г., бумага, шариковая ручка) одной линией без растушевки. Или звероподобный монстр («Мракобес, убери маску». 1967 г., бумага, шариковая ручка) с рогами и изображением черепа на повязке и кинжалом в руках (рис. 3). У ног монстра три окровавленных кинжала, четвертый воткнут в грудку отрубленных голов.

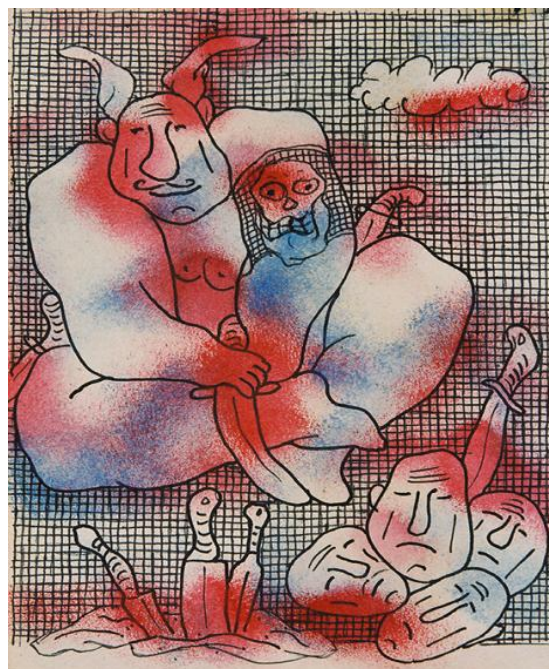


Рис. 3. Цей Е.С. Из «Антивоенной серии». Лист № 64. Мракобес, убери маску. Краснодар. 1967 г. Бумага, шариковая ручка

Как и Пикассо, Е. Цей показывает человека не таким, каким его видит, а каким понимает. Люди-мутанты – типичные персонажи художника. В серии «Люди-собаки», выполненной более живописным языком, гуашью на оргалите, предстают разномастные псы с человеческими лицами – женскими и мужскими. Некоторые особи женского пола украшены бусами, браслетами или бантиками на кончиках хвостов.

Каков смысл посланий художника? Однозначно на этот вопрос ответить нельзя. Видимо, в зооморфных образах возникают удивительные соединения древних представлений о тотемных предках с мироощущением жителей современного мегаполиса. Такой же по-своему странной является живописная серия «Портреты», в которой люди предстают или в виде масок или в гротесковых скульптурных бюстах на постаментах. Есть в них что-то первобытное, доисторическое, антипсихологическое.

Это с большим основанием можно сказать и о серии гуашей на оргалите «Капричос» (она имеет подзаголовок «Гримасы советской демократии»). Е. Цей здесь использовал в своем творчестве давнюю традицию, уходящую корнями в средневековую фольклорную культуру. Речь идет о своеобразной иллюстрации советских и средневековых мифов. В этом есть близость творчества Цей культуре постмодерна, актуализирующей древние традиции. Художник сталкивает «вечное» и сиюминутное, социально-политическое, злободневное и традиционное, нравственное или религиозное.

Подобно Франсиско Гойе Цей в «Капричосе» языком сатирика повествует о социальных метаморфозах человеческой жизни эпохи «развитого социализма», а также о «вечных» проблемах, с которыми сталкиваются люди в семье, при взаимоотношении друг с другом. Автор выступает здесь в театральной роли шута, который смеясь, рассказывает правду. Именно эту идею Цей позаимствовал у Франсиско Гойи, как и название серии. Персонажи этой серии мутанты – человекообразные монстры с головами летучих мышей. Эти монстры участвуют в выборах, пьют алкоголь, заседают в суде, пишут книги, бездельничают, воспитывают детей, пируют, вооружаются и убивают друг друга, подслушивают, страдают от неприятностей по службе (рис. 4).

Но в центре внимания художника – образ маленького человека, которому «промывают мозги», воспитывают, отрубают руки, навешивают на рот замки, «подстригают». Эта серия, выполненная на оргалите гуашью – первый пример в Краснодаре политической сатиры, в которой критике подвергаются не только буржуазный строй, но и советский. Публицистический язык (яркие локальные, плакатные цвета), который использует художник, работая оформительской краской, позволяет создавать образы, абсолютно ясные современникам.

Графические серии «Человеческие страсти и эмоции», выполненные на дешевых листах бумаги карандашом, гуашью, шариковой ручкой или фломастером, уже выходят за пределы политической сатиры, приобретают общечеловеческий характер (рис. 5).



Рис. 4. Цей Е.С. Из серии «Капричос». Система голосования. Краснодар. 1977 г.
Оргалит, гуашь, лак

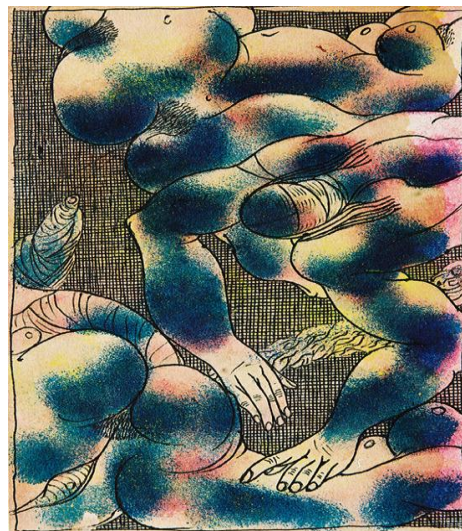


Рис. 5. Цей Е.С. Из серии «Человеческие страсти и эмоции». Лист 130. Краснодар. 1973 г.
Бумага, гуашь, фломастер

Апокалиптическими настроениями проникнуты и ряд живописных работ: «Пожирающий детей (Хронос)» (рис.6), «Голубой всадник» (согласно каталога «Евгений Цей. Живопись, графика» Северокавказского филиала Государственного музея искусства народов Востока. Майкоп. 2006.) (рис.7) или «Бледный всадник» (согласно неизданной статье краснодарского искусствоведа И.Д. Май).



Рис. 6. Цей Е.С. Пожирающий детей (Хронос). Краснодар. Холст, масло

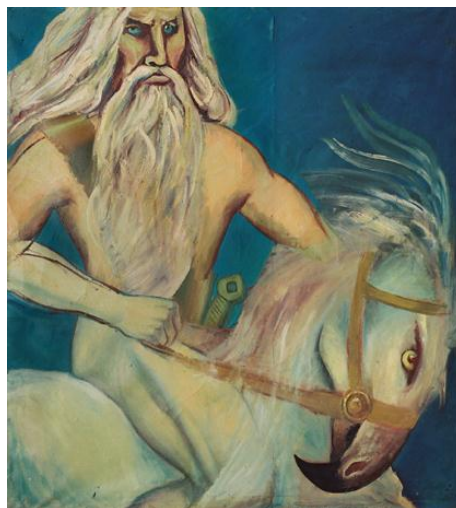


Рис. 7. Цей Е.С. Голубой всадник. Краснодар. 1970 г. Холст, масло

Е. Цей в своем искусстве был мыслителем, своего рода «вольтерьянцем», с одинаковым вниманием, относящимся к любым религиозным конфессиям. Можно сказать, что он не противопоставлял сакральное профанному. Именно такая идея в основе его серии «Культы» (70-е гг.), в которой он использует стилистические приемы аппликаций позднего Анри Матисса. Цей

сочетает аппликации с гуашью. В результате получаются выразительные листы, небольшие по размеру (29х39 см), но монументальные и декоративные. «Культ № 6. Культ природы - Мэзытха» посвящен священным для черкесов, на забывших своих более древних богов, ритуалам преклонения перед природой. Используя основной голубой цвет в сочетании с черным и желтым, художник располагает маленькое деревце на отвесной скале, противопоставляя, таким образом, большое малому.

Не менее выразителен пятый «культ» «Солнцепоклонничество», на котором женская красная фигурка с яблоком в руках изображена на фоне ярко желтого солнца, занимающего почти всю плоскость листа.

Его картина мира амбивалентна. На одном полюсе – мучения грешников, на другом – гедонизм в лице соблазнительных гурий. Его ад – социально-космический. Его рай отчасти мусульманский, телесный, чувственный, где царят прекрасные женщины. Именно об этом его серия «Женские образы» (примерно 300 листов в технике гуашь на бумаге) и десятки живописных работ. Интересно, что и позы обнаженных женщин, пребывающих в раю, лишены земного тяготения: они «парят» над грешной землей или уходят в «морскую глубину», обтекаемые, словно рыбы (рис. 8). Карандаш, уголь или кисть в руках мастера создают метафизическое пространство. Он противопоставляет давящему миру социума женскую красоту. В этом есть нечто от средневековой любовной поэзии Омара Хайма.



Рис. 8. Цей Е.С. Девушка с жемчужным бантом. Краснодар. Холст, масло

Творчество Евгения Цей сыграло определяющую роль для формирования современного искусства Кубани. Он первым явил собой пример независимости художника от социальных и прочих догм, а с другой стороны был погружен в историческое прошлое России, Запада и Кавказа.

Литература

1. Ващенко И.И. Евгений Цей// Журнал «Русская водка». М. 2010. № 3.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965 г.

ТЕМА КРУГА КАК КОМПОЗИЦИОННАЯ КОНЦЕПЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКОВ СЕВЕРНОГО КАВКАЗА

(по материалам коллекции фонда «Живопись. Графика. Скульптура»
Северокавказского филиала Государственного музея Востока)

Собрание изобразительного искусства Северокавказского филиала Государственного музея Востока состоит из произведений художников Адыгеи, Дагестана, Кабардино-Балкарии, Карачаево-Черкесии, Северной Осетии-Алании, Чечни, Астрахани, Волгограда, Краснодар, Ростова, Ставрополя. Коллекция постоянно дополняется, поэтому может рассматриваться лишь как фрагмент бесконечного множества существующих жанров и художественных стилей.

Стиль определяется набором способов художественного мышления, композиционных приемов, типами пространственных построений, особенностями колорита, образов и сюжетов. В этом комплексе, исходя только из собственной заинтересованности, предполагаю выделить методику использования выразительности круга. Тема оригинальная, поэтому невозможно полностью раскрыть ее. Она слегка затрагивается, как малый штрих в супер мозаике художественных средств.

Искусство, как и природа, скрыто управляется геометрическим подобием. Анализируя наиболее крупные явления живописи, один из основоположников искусства XX века, Казимир Малевич пришел к выводу, что каждое направление возникает под влиянием нового элемента формы.

«Сезанн устремлялся к конусу, кубу, предлагал вещь привести к геометризации... Кубизм привел вещь к геометрическим пропорциям и нашел красоту в новой связи или гармонии дуги и прямой, связи живописных фактур — гладкой с шероховатой.

Найдя в этом сопоставлении красоту — или, вернее, получая от соединения их ток, оживляющий нашу нервную систему, — Кубизм потерял вещь.

Вещи исчезли как дым, и в пространстве явились новые формы.

Вещи — круг, и сколько бы мы ни стремились подняться вверх, круг опускался — и мы у той же точки.

Этот круг утомляет нас, и дух наш в отчаянии...» [1, с.6]

Самые простые формы приближаются к квадрату, треугольнику, кругу. Каждая форма имеет свой характер.

Квадрат — завершенность и статичность.

Треугольник — активность и, часто, агрессивность.

Текущая форма амебы придает образам неустойчивый характер.

Круг - самая multifunctional из всех геометрических форм.

Минуя перечисление фактов бытования круга, остановимся на использовании его выразительности в изобразительном искусстве. Проследим применение круга в произведениях Феликса Петуаша, Абдулаха Берсиро-

ва, Батраза Дзиева, Нурбия Дидичева, Магомеда Чочиева, Юрия Абисалова и Алана Карнаева. Именно у этих авторов прослеживается увлеченность круговой композиционной ритмичностью.

Изобразительное искусство, помимо визуального, обладает и психологическим воздействием. Минуя сознание, создаются устойчивые зрительные ассоциации. Поэтому, следуя по заманивающему ритму кругового вращения, мы находим его даже там, где он не очевиден, но может быть по смыслу.

Круг, как категория времени присутствует в работе Феликса Петуваша «Хасса у водяной мельницы» (рис.1).

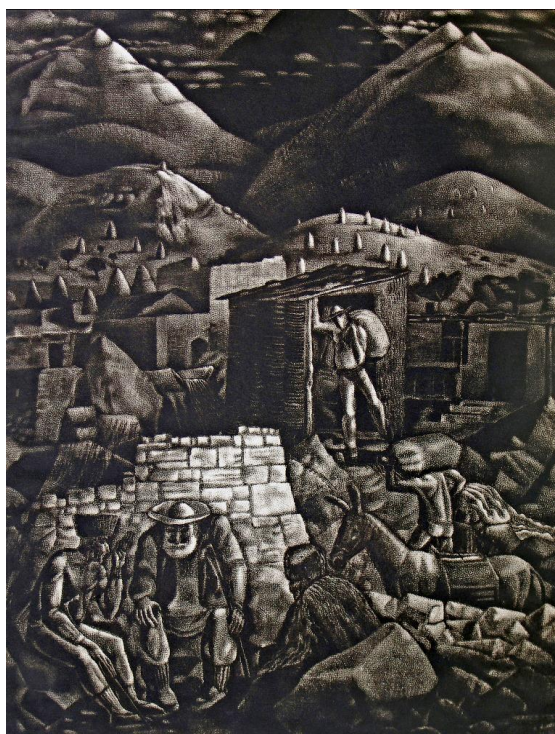


Рис. 1. Петуваш Ф.М. Хасса у водяной мельницы. Адыгея. 1984 г.
Бумага, меццо-тинто

В сюжете, замкнутая в кольцо, последовательная связь событий: над миром людей, живущих рядом с камнями, возвышаются горы; на них нанизаны облака увлажняющие травы. Поднимаясь в горы, люди собирают эти травы, и, собрав их в копны, возвращаются вниз. Внизу они живут, стареют и уходят, сливаясь с камнями, становясь горами. Далее все повторяется.

Круг событий логичен и следование ему позволяет обнаружить содержание более глубокое, чем в отрыве от него.

Форма круговой панорамы в серии «Жизнь», воссоздающей взаимосвязанные события:

- «Мечтающий» - начало творческой жизни.
- «Постигающий» - погружение в проблемы.
- «Созерцающий вершину» - осознание радости от понимания простой истины.
- «Бегущий» - период преодолений.

- «Несущий свою мечту» - подтверждение преданности своей мечте.
- «На лестнице» - понимание величия творческой личности.
- «Творящий» - осознание святости творчества.
- «Ждущий» - постижение быстротечности жизни.
- «Умиравший» - финал и новое начало.

Знаком изменчивости во времени является дерево. Маленькое, хрупкое и почти незаметное из первого листа, далее оно вырастает в жесткое и колючее. В следующем сюжете - уходит и вместо него пространство заполняют танцующие кустарники. В новом листе от дерева остаются только колючки, сброшенные на спираль проволоки. В кульминационной теме о несущем свою мечту - деревья выстраиваются в ряд и своими ветвями объединяют разделенные миры. Это же дерево издали присматривает за творящим и обрубленным стволом обреченно замирает рядом со ждущим, прежде чем перечеркнуть пустоту новым ростком и повторить весь жизненный цикл.

Более подробно проанализируем эстамп «На лестнице» (рис. 2) с многоплановым круговым вращением.



Рис. 2. Петуващ Ф.М. На лестнице. Из серии «Жизнь». Адыгея. 1979 г.
Бумага, офорт, акватинта

Мужчина в склоненной позе сидит на лестнице, уходящей в небо. Его обнимают, обтекают по касательным, облака повторяющие ритм чередующихся граней ступенек.

Внимание притягивает коврик у начала, или конца лестницы, в зависимости от её восприятия: как уход в небеса или как возвращение на землю. Четкий прямоугольник коврика – это желанная пауза покоя в круговороте событий. Ноги пытаются удержать вращение Земли. Повторяет фактуру и форму коврика - альбом художника. В нем скрыта единственная, не утрачиваемая жизненная опора.

Временная изменчивость событий серии «Жизнь» аналогична кадрам киноплёнки, сведенным в круговую панораму.

Логике кругового вращения следует в своих литографиях Абдулах Берсиров. «Ласточка» - лиричный мотив реальной сценки из аульского быта – бытия (рис. 3).



Рис. 3. Берсиров А.М. Ласточка. Адыгея. 1986 г.
Бумага, литография

Женщина является доминирующим центром. Внимание на ней акцентируется активным освещением. Сюжет оживлен изображением летящей ласточки. Они совершенно противоположны по массам. Крупная фигура женщины противостоит маленькой фигурке птицы. Этот диссонанс вносит элемент динамики.

В тоже время, женщина и ласточка расположены близко друг к другу - это внушает ощущение их сходства. Обе кружатся, трудятся. Каждая лепит свой дом и каждая должна уложиться во время, ограниченное одним днем жизни, может быть и не единственным, но уж точно неповторимым. Обе кружатся в вертикали.

Эффект горизонтального вращения в сюжете - «Гроза надвигается» (рис. 4).

В нижней части листа акцент сделан на круге, выстроенном объемными, тонально выделенными спиралями замеса и фигур движущихся коней. С целью создания напряжения сформирован активный ритм чередования черных и белых пятен. При этом очевидна фактурная мягкость обусловленная техникой литографии.

Сложное вращение - в работе «Вечный корень» (рис. 5).



Рис. 4. Берсиров А.М. Гроза надвигается. Адыгея. 1986 г. Бумага, литография

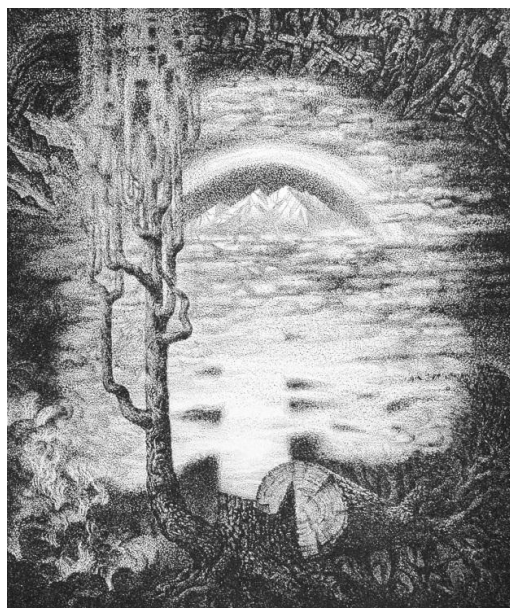


Рис. 5. Петуваш Ф.М. Вечный корень. Адыгея. 1986 г. Бумага, литография

Сюжет составлен из символических элементов. В верхнем уровне – полусфера разрушенного селения. В центральном круге, выделенный светом, – сюжет с мотивом горного пейзажа. Внизу – остов срубленного дерева. Из его корня проросло деревце новое, но уже изломанное памятью трагических событий прошлого. Резко устремившись кверху, цепляются за родное селение его крючковатые ветви. Они соединяют верх и низ.

В структуре листа достигнуто равновесие. Статичность центрального пятна поддержана дугой светлого тона. Краевое изображение динамично, благодаря резкой вертикали дерева. Его левая ветка, подобно рычагу начинает вращательное движение.

Интересна серия графических работ «День рождения горца» дагестанского художника Анатолия Шарыпов. Одна из – «Музыканты» (рис. 6).



Рис. 6. Шарыпов А.Н. Музыканты. Из серии «День рождения горца». Дагестан. 1985 г. Бумага, уголь

Это групповая композиция. В центре мальчик с кругом барабана, слева и справа мужчины, играющие на дудочках.

Музыкальный ритм передан через рисунок, в основе которого круговое вращение. Скрытый круг симметричен и бесконечен. Начинаясь слева от плеча мужчины, он проходит через группу ласточек, по спине мужчины справа, спускается к ногам мальчика, делает малую петлю вокруг барабана и повторяется снова.

Хаотичные, разнонаправленные, крестообразные рисунки ласточек создают динамику. Усиливают ее две короткие диагонали дудочек и чередующиеся г-образные изгибы рук и ног музыкантов.

В произведениях осетинского художника Батраза Дзиева так же прослеживается интерес к круговой композиции. Она помогает выразить полноту явлений и связь событий. Объединение пластики фигур и пространства приводит к углублению их взаимного диалога.

Убеждает в этом серия «День ребенка». В работах «Утро», «Вечер», «Ощущение лета», «У дерева жизни» - простые, но многодетальные сюжеты. Работы выполнены в технике ксилографии. Это очень точный выбор. Гравюра о дереве прорезана острым штихелем по дереву – мягкому, живому материалу.

В основе сюжета «Утро» (рис. 7) – два круга. В листе едва затронут краешек Земли. На ней стоит ребенок, и растут деревья.

Второй – полный круг колеса поднят мальчиком над головой.



Рис. 7. Дзиев Б. Г. Утро. Из серии «День ребенка». Северная Осетия – Алания. 1983 г. Бумага, ксилография

Восходя от нижней границы к верхней, взгляд предугадывает мистический момент восхода солнца. Интригует сентиментальность мастера. Опасаясь оставить маленького человечка одного в действии космической значимости, ветви деревьев, перевитые друг с другом, заслоняют его и помогают держать колесо.

Благодаря развитию сюжета, в следующей теме – «Вечер» (рис. 8) материализуется ощущение времени. Кругов становится бесконечно много. А мальчик повзрослел и стоит с колесом, опущенным к ногам. Оно играет роль смысловой доминанты. Все остальные элементы закручены вокруг не-

го и усиливают его значимость: круг шапки; лес, сформированный в незамкнутое кольцо и маленькие детали - то ли яблоки, то ли снег, встревоженные порывом ветра.

Еще один сюжет - «У дерева жизни» (рис. 9) - кульминационный момент в истории дерева и человека.

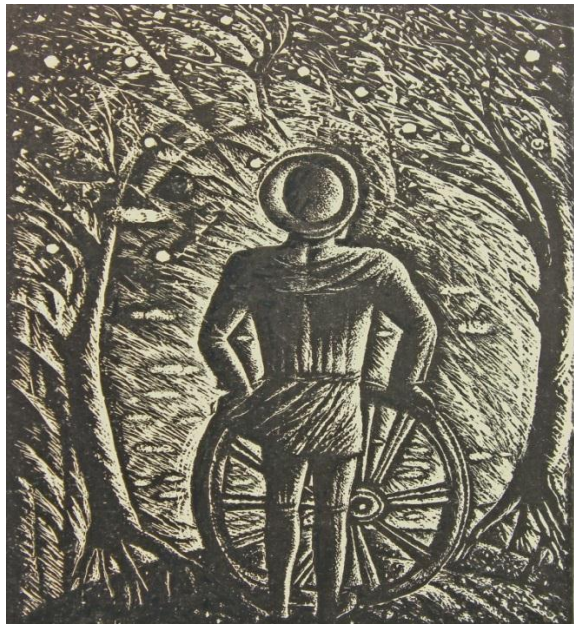


Рис. 8. Дзиов Б.Г. Вечер. Из серии «День ребенка». Северная Осетия – Алания. 1983 г. Бумага, ксилография



Рис. 9. Дзиов Б.Г. У дерева жизни. Северная Осетия - Алания. 1983 г. Бумага, ксилография

В нижней части полусфера земли, с ней соприкасается полусфера неба. В центре - мощное дерево множеством ветвей уходящее в небо и корнями проложившее по земле борозды времени. Оно организует все пространство. Подобно песочным часам вбирает живые соки земли и, напитав ими дерево, обогащает себя его плодами. Около дерева стоит женщина с ребенком, на дерево опирается мужчина. Его руки подняты и повторяют форму кроны дерева. Мужчина и дерево – стержень мироздания.

Художественное осмысление круговой связи явлений характерно для творчества Нурбия Дидичева. Круг - скрытая композиционная форма многих его произведений.

«Сенокос», «Подковка коня», «Стригали», «Купание коней» выстроены по одной системе.

Центральные фигуры через сюжетные и цветовые соприкосновения с другими изображениями формируют круг. Движение разворачивается. Фигуры зеркально повторяют друг друга, подчеркивая и усиливая линию кругового движения.

В жанровой работе «Маленький помощник» (рис. 10), на первом плане справа женщина, вращающая ручную мельницу, слева мальчик, сидящий на корточках. В центре, за распахнутой дверью - зеленая лужайка и дерево.



Рис. 10. Дидичев Н.А. Маленький помощник. Адыгея. 1999 г.
Картон, масло

Смысловым центром является мельничный круг. Архитектоника сложена так, что вертикальная карусель кроны дерева через упорный штифт, переправляет взгляд к мельничному кругу и присоединяется к его вращению. Затем, по золотой струйке пшена, опускается в круг корзины. Заинтересованный поисками аналогичного яркого цвета взгляд, через диагональ лопатки, перескакивает к ведру и с оранжевого блика, вспыхнувшего на фигуре мальчика, вновь устремляется в крону дерева.

Колорит построен на сокращенной палитре интенсивного взаимодействия киновари с зеленью и охры с темно-коричневым. Органическая цельность холста создана жесткими и краткими мазками кисти.

Динамику обеспечивают яркие контрастные краски и соперничество горизонталей дверного проема, линии изгороди, плоскости стола с вертикалями дощатой двери, ствола дерева и, главное - диагоналями черенков лопат.

Дополнительно, благодаря линии наклона фигуры женщины повторенной в изгибе рук, эффект динамики усилен.

Не меньшая экспрессия в работе Магомеда Чочиева «Дождь» (рис. 11).

Это лиричная композиция в сине - лиловой цветовой гамме. Активность создана перебивкой горизонтально расположенных полуovalов зонтов и слегка изломанных вертикалей потоков дождя. Пространство заполнено фигурами. Они сгруппированы по двое, заняты друг — другом и отгорожены зонтами от природной стихии. Четыре первые пары повторяются в последующих, создавая усеченный круг, огибающий центральную фигуру -

фигуру художника. Он открыт дождю, круговороту зонтов, потокам мыслей и осознанному участию в пространстве.



Рис. 11. Чочиев М.Г. Дождь.
Северная Осетия – Алания.
1978 г. Холст, масло

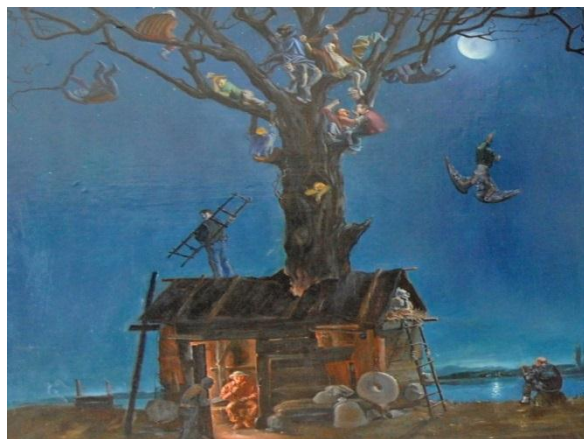


Рис. 12. Абисалов Ю.Х. Заброшенная
мельница. Северная Осетия – Алания.
1987 г. Холст, масло

Продолжит тему «Заброшенная мельница» Юрия Абисалова (рис. 12), выстроенная несколькими закругленными сюжетными линиями.

В сферическую вертикаль первого плана объединяются, не видящие друг друга, три фигуры. Справа сидит музыкант. Он играет на флейте и смотрит вниз на озеро. На него падает, смотрящий вверх человек с крыльями. Мужчина на крыше смотрит на нас. Такая разнонаправленность взглядов делает объем пространства реально осязаемым.

В центре избушка. Сквозь неё проходит сложная цепочка событий: в приотворенную дверь пытается зайти невзрачный человек; внутри, в ярком потоке света восседает благополучный мужчина. Из чердачного окна еще один персонаж смотрит на небо. Сквозь крышу дома проросло дерево. На карусели его ветвей пытаются удержаться разные человекообразные. Они вовлечены в горизонтальное кружение.

Логическим завершением темы является скульптура Алана Карнаева. «Круг» (рис. 13).

Она составлена из нескольких фигур объединенных птицей. Именно птица – центральное звено. В ее цепких когтях – крохотная добыча. Элемент вроде незначительный, но именно он заставит мужчину и женщину в поисках пропавшего ягненка поднять глаза к небу и увидеть хищную птицу. Это объединит события и замкнет их в неразрывный круг жизненных ситуаций.

Явление круга интересно и привлекательно для художников, поэтому часто используется в качестве композиционной структуры.

Круговое вращение активно. Заклучая в себе изначальный импульс движения, круг сообщает динамику другим образам.



Рис. 13. Карнаев А.П. Круг.
Краснодар. 1989 г. Шамот

Они обретают свойства непрерывности и таким образом, воплощают категорию времени.

Круговая панорама позволяет выразить взаимосвязанность явлений, проследить их развитие и выявить изменчивость. Этот прием расширяет содержание сюжета и усложняет его мировоззренческими аналогиями.

Изложенное подтверждает, что данная тема является перспективной для дальнейших исследований.

Литература

1. Казимир Малевич. Том 5. Произведения разных лет. Гилея. 2004 г.

ГРАФИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А.М. КУАНОВА В СОБРАНИИ СЕВЕРОКАВКАЗСКОГО ФИЛИАЛА ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА

В конце 70-х - начале 80-х гг. прошлого столетия сформировалась уникальная группа художников, с именами которых сегодня связывают «офортный взрыв в Майкопе». Искусство этого времени – одна из ярких страниц истории изобразительного искусства Адыгеи. Многие произведения художников этого периода известны по публикациям в альбомах, монографиях и статьях искусствоведов. В то же время большая часть созданных в этот период уникальных произведений хранится в музейных собраниях Северокавказского филиала Государственного музея Востока, и их более углубленное изучение является одной из актуальных задач искусствознания на современном этапе.

Цель данной статьи - дать представление о творчестве одного из семи участников талантливой когорты адыгских графиков - Аслана Куанова. В собрании Северокавказского филиала Государственного музея Востока представлено сорок два графических листа художника. Небольшая по количеству, эта коллекция, тем не менее, дает довольно полное представление о технических и художественных возможностях мастера.

Его творческий путь занимает особое место в изобразительном искусстве Адыгеи. Аслан Куанов родился в 1943 г. в ауле Джамбечий. С раннего детства увлекался рисованием. Профессия его отца, Махмуда, была далека от искусства, но он сумел поддержать устремления сына, который получил образование в Краснодарском художественном училище (1964-1968). После окончания училища Куанов возвращается в Майкоп и устраивается на работу в Адыгейские производственные мастерские художественного фонда СССР.

Обратившись к графике, он плодотворно стал работать в офорте и его разновидности - меццо-тинто, применение которого в оттиске позволяет придать изображению некую мягкость за счёт разной градации светлых участков на чёрном фоне. В поисках наибольшей образной выразительности А. Куанов постоянно варьирует манеру, пластику, композицию. Чуть позже он усложнил и свои технические задачи, обогатив офорт цветом.

С середины 80-х годов он активно стал осваивать технику акварели. Используя особенный прием отмывки, мастер добился неожиданной для акварели плотности тона «с помощью темной цветовой гаммы архаической загадочности» [2; 4].

Уже в первых работах художник стремился воплотить свои поэтические переживания. В произведениях раннего периода подкупают наблюдательность и искренность. Графические листы его – чаще небольшие по размерам и на первый взгляд, кажутся несколько однотипными по структурному построению, хотя на самом деле их отличает последовательность и неуклонное стремление автора создать законченное графическое произведение.

Аслан Куанов – из тех художников, которые одинаково свободно чувствуют себя во всех жанрах живописи: натюрморте, портрете, пейзаже, жанровых композициях. В лучших классических традициях выполнены его натюрморты. Они повествовательны, языком метафор и ассоциаций, автор обращается к прошлому своего народа, к его самобытности. Так в натюрмортах серии «Аульские мотивы» (1979), он умело использует предметы быта адыгов, виртуозно располагая на их поверхности разнообразные сюжеты: «Натюрморт с циновкой», «Старые часы», «Пора сенокосная», «Натюрморт». Художник вдохновенно воспеваает и прославляет своеобразную красоту родного края, рассказывает о людях, здесь живущих. Графические серии «Труженники моего аула» (1974), «Молодые» (1978), «Внучата» (1979) воплощают связь с родной землей, отображают основы народной жизни, преемственность поколений и одновременно проникнуты современным мироощущением. Часто пейзажный и бытовой жанры сливаются воедино, взаимно дополняя и обогащая друг друга. В них, по существу, столь же глубоко и разносторонне воплощается тема искренней любви к человеку, красоте жизни, к миру на земле. Искусствовед Аслан Кушу особо выделяет тонкие по мастерству цветные листы серии «Внучата» (рис. 1), которые отличаются «искрящейся радостью и мягкой лиричностью» [1, с. 104], цельной цветовой гаммой в мягком колорите и уравновешенной композицией.



Рис.1. Куанов А. М. Выбор профессии. Из серии «Внучата». Адыгея. 1979 г. Бумага, цветной офорт

Привлекает художника и аульская тематика, которой посвящены графические листы «У очага» (1980), «Разговор» (1980). В серии «Времена года» (1979) он выводит на передний план фигуры людей (рис.2). В большинстве случаев это крестьяне (кроме «Мелодии»), занятия которых определяются определенным временем года. В этом цикле автор реалистично отражает круговорот природы. При этом внимание автора уделено не только внешним

признакам, но и смене внутреннего ритма. В них он во главу угла ставит извечную тему гармоничного единства человека и природы. Человек, пользуясь благами природы, добытыми нелегким трудом, ощущает себя ее частью.

В работах «Танец» (1975), «Песня табунщика» (1975), «Сон» (1980), он остро чувствует свою духовную причастность к культурной традиции родного края, в творчестве своем он сохраняет масштаб всеобщего. В результате, обращаясь к народному творчеству, художник познает мир, познавая самого себя. Эта тема наиболее ярко раскрывается в серии «Народные мастера» (1982), выполненной художником в технике цветного офорта (рис. 3). Оценивая эту серию, искусствовед Н. Ловпаче отмечает, что для нее характерен более угловатый рисунок, чем в других его работах, «довольно резкий тоновой контраст, статичность фигур (кроме «Кузнеца»), но динамичность рук, что подтверждает адыгский термин «1эпэ1эсагъ» - мастерство» [2, с. 4].

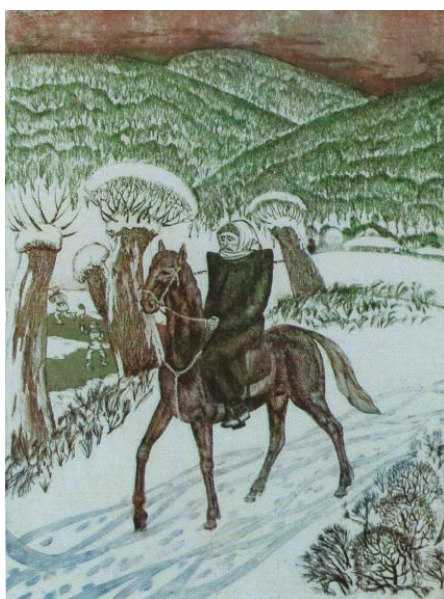


Рис. 2. Куанов А.М. Зима. Из серии «Времена года». Адыгея. 1979 г.
Бумага, цветной офорт



Рис. 3. Куанов А.М. Резчик по дереву. Из серии «Народные мастера». Адыгея. 1982 г. Бумага, цветной офорт

Говоря о творчестве А. Куанова, вспоминаются слова Л. Толстого: “Я думаю, что каждый народ употребляет различные приемы для выражения в искусстве “общего идеала”, и что благодаря именно этому мы испытываем особое наслаждение, вновь находя идеал, выраженный новым и неожиданным образом” [3, с. 569]. “Общий идеал”, о котором говорил Л. Толстой, и есть суть целостности национального искусства, его внутренний двигатель, та народная мысль, которая находит полноту выражения на уровне задач и проблем современности в профессионально-художественном искусстве.

Художник много работает. Не всегда все увиденное буквально переносится на полотно – действует сложный процесс внутренней обработки воспринимаемой художником действительности. Так, в триптихе «Жизнь» (1981) тема повседневного приобретает необычайно лирическое звучание:

“Нежность”, “Любовь к свету”, «Память». В этом заключена для мастера поэзия, не перестающая питать и духовно обогащать искусство.

А. Куанова также увлекает работа над образами исторических личностей, представителей культуры и спорта Адыгеи. В собрании Северокавказского филиала Государственного музея Востока представлены два портрета – адыгского просветителя Сафербия Сиюхова и тренера Якуба Коблева. В этих портретах отразились цельность натуры художника, обостренное чувство национальной гордости, самосознания. Его герои – интеллектуалы, которых волнуют проблемы их эпохи. Это люди спокойные и мудрые, в них все гармонично, и отсюда – ощущение величия их духа.

Аслан Куанов часто обращается в своем творчестве к теме Великой Отечественной войны 1941-1945 гг. Своеобразна в этом отношении работа «Могила неизвестного» (1977), в которой изображен эпизод не военного сражения, а его последствия, когда адыгские женщины, похоронив погибшего русского солдата, прощаются с ним у могилы. Колорит работы сдержанный, фигуры расположены монументально, все это подчеркивает торжественность и скорбь. В этом сюжете художественно-выразительно показана антигуманная, жестокая сущность войны.

Таким образом, Аслан Куанов, используя в своем творчестве различные приемы и формы художественного выражения, никогда не изменяет главному – своему восприятию национальных художественных традиций, прокладывая мост к глубинным явлениям национальной культуры. Поэтому в 1995 г. за вклад в изобразительное искусство своей республики художник был награжден званием Народный художник Республики Адыгея.

В его творчестве главной чертой, так же, как и в народном искусстве, является бережное отношение к миру, переживание его в главных началах: Жизни и Смерти, Добре и Зле. Из этого и формируется национальный образ мира, национальный характер мышления, чувств, восприятия жизни. Все это и является ключом к пониманию творчества художника.

Литература

1. Кушу А.Г. Читая книгу жизни: очерки, статьи и этюды об искусстве. Майкоп: Адыг. Респ. Кн. Изд-во. 2000.
2. Аслан Куанов. Живопись. Графика/ Автор вступительной статьи Ловпаче Н.Г. Майкоп: типография «Графика». 2013.
3. Толстой Л. Н. О литературе. М., 1955.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ МУЗЕЕВ НА СЕВЕРНОМ КАВКАЗЕ



В. А. Гаврилов

ПРОГРАММИРОВАНИЕ ПЕРСПЕКТИВНОГО РАЗВИТИЯ МУЗЕЙНО-КУЛЬТУРНЫХ ЦЕНТРОВ И СОХРАНЕНИЕ ЭКОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ И ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ЮЖНОМ РЕГИОНЕ РОССИИ НА ОСНОВЕ ГЕНЕРАЛЬНЫХ ПЛАНОВ МУЗЕЕФИКАЦИИ И КОМПЛЕКСНЫХ АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОЕКТОВ

С 1973 г. тридцать пять лет наша творческая архитектурная мастерская создает совместно с музеями проекты «Генпланов музеефикации и комплексного архитектурно-художественного решения территорий, зданий, интерьеров, экспозиций» и современной технологической структуры музейно-культурных центров. При этом разрабатывается обоснованная программа перспективного развития музейных комплексов по реальным этапам.

В развитых странах мира программы перспективного развития музеев всегда создают музеологи и архитекторы, имеющие успешный опыт работ по этим вопросам. Материалы по программированию развития музеев широко представлены в журналах ЮНЕСКО «Museum» с 1982 по 1992 гг. (Центр Жоржа Помпиду, Музей д'Орсе, Лувр, музей П. Пикассо и др.). За 20 лет в Мексике реконструировано и создано 500 музеев. Особенное внимание уделяется созданию и развитию музейно-культурных центров в Европе. Например, созданы новые уникальные музеи во Франции, где общество понимает, что музеи в современном мире выступают в роли «политического института», способствующего утверждению научного, культурного и общественного престижа страны, ибо музей есть Храм Культуры, который объединяет людей всех наций, воззрений и возрастов. Именно в этом Храме будет ясно, что только Вера, Человечность и Красота спасет Мир. Жан Кокто сказал: «В какое удивительное время мы живем. Музеи превращаются в Храмы, а Храмы в музеи».

Это особенно важно осознать в России и понять, что мы можем сохранить и упрочить Отечество, только если сохраним Культурное и Духовное наследие Родины.

Большинство наших музеев нуждаются в реконструкции, развитии и строительстве новых зданий, особенно современных фондохранилищ. Фонды многих музеев находятся в катастрофическом состоянии. Деятельность различных комиссий по этому вопросу не приносит ощутимых результатов. При этом за несколько десятилетий затрачены огромные средства на устройство художниками, дизайнерами и архитекторами с «большой дороги» бесчислен-

ных экспозиций с «драгоценными» диорамами, панорамами, «декоративными» панно, массой портретов, писанных за одну ночь, громадными панно, тиражированными скульптурами, дорогостоящим музейным оборудованием. Сейчас во многих музеях РФ идет «завитринивание» допотопных музейных объемов и разбазаривание средств, необходимых для научной реконструкции и развития по обоснованным программам создания современных музейно-культурных центров.

Стали модными дорогостоящие аферы по созданию, обычно по проектам иностранных «зодчих», гигантских «стеклянных яиц» для объектов культуры - афера Д. Перро с Мариинским театром, Н. Фостера в Москве, Петербурге, Владикавказе, К. Фабра в Твери. Не отстают наши «выдающиеся зодчие и строители». Несколько лет «закапывались» деньги в котлован Большого театра. В различных регионах «зодчие» готовы «рыть глубокие ямы» для объектов Культурного и Духовного наследия, включая долгострой и дилетантские проекты по музеям. Достаточно вспомнить известный конкурс на музей в Перми.

Коррупция в сфере культуры процветает. Повсеместно нарушаются авторские права со ссылкой на закон № 94-ФЗ от 21.07.2005 г., породивший эту коррупцию при размещении госзаказов на выполнение проектных работ по объектам Культурного наследия. Во всех регионах проводятся аукционы на проекты реставрации, реконструкции, строительства, создания интерьеров, экспозиций и осуществления работ в натуре. Часто эти аукционы используют безграмотные задания на проектирование, обеспечивая изначально разбазаривание средств и коррупцию. При этом заказчиком по реконструкции и строительству музея является обычно не музей, а управление строительства, которому выгодно тратить как можно больше средств и его не интересуют проблемы музея и окончательный результат. Чем безумнее проект, тем больше коррупция. Необходимо остановить этот беспредел в сфере Культуры РФ.

Корень зла в отсутствии грамотных утвержденных всеми соответствующими инстанциями программ перспективного развития по реальным, последовательным этапам при обязательном контроле авторами принятой программы дальнейших работ по объекту на каждом этапе, вплоть до сдачи объекта в эксплуатацию. Во-первых, все программы развития музейных комплексов, где есть объекты культурного наследия Федерального значения, должны рассматриваться компетентным Федеральным научно-методическим советом Министерства культуры РФ и утверждаться на Коллегии Министерства. В регионах целесообразно создать филиалы Федерального научно-методического совета, контролируемые Министерством Культуры РФ. В составе этих советов должна быть необходимая и достаточная архитектурная составляющая специалистов, имеющих необходимый опыт работы по комплексному архитектурно-художественному проектированию музейно-культурных центров и объектов Культурного и Духовного наследия.

Особое внимание следует уделить созданию современных музейно-культурных центров в Южном регионе России, где расположено уникальное

созвездие народов, каждый из которых имеет неповторимое Культурное и Духовное наследие. Культура каждого народа неотделима от окружающей природной среды. Природа Северного Кавказа и примыкающих зон Южного региона прекрасна и каждый народ, живущий здесь, имеет неповторимую этнографию и древнюю культуру.

Уникальная природа в ансамбле с творениями народа создает по выражению Д.С. Лихачева «Экологию культуры». Дмитрий Сергеевич Лихачев в 1985 г. в работе «Экология культуры» пишет: «...Кто же эти люди, убивающие живое прошлое, которое является и нашим настоящим, ибо культура не умирает? Иногда это сами архитекторы - из тех, которым хочется поставить свое «творение» в выигрышном месте. Иногда же это совсем случайные люди, а в этом случае виноваты мы все. Мы должны подумать о том, чтобы таких «случайных убийц» не было...» и далее «Даже сами реставраторы, руководствуясь своими собственными, недостаточно проверенными теориями или современными представлениями о красоте, становятся в большей мере разрушителями памятников прошлого, чем их охранителями. Уничтожают памятники и градостроители - особенно если они не имеют четких и полных исторических знаний...»

Наша задача в эпоху перемен сохранить «Экологию культуры» и достойно дополнить ее. Музейно-культурные центры здесь должны развиваться в ансамбле с уникальным природным окружением.

Природной доминантой мирового масштаба в этом регионе являются горы Северного Кавказа, пересекающие регион с Востока от Каспийского моря до Черного на Западе. От древнейшего города-крепости Дербент на берегу Каспия в Дагестане горы проходят через все республики Северного Кавказа, Ставропольский край, через перевалы под Владикавказом в Осетии и затем отроги этих гор в Краснодарском крае на Таманском полуострове у мыса Панагия уходят в Черное море на западе региона. При этом с Востока Каспий до Астрахани омывает земли Южного региона РФ, а с Запада Черное море, Таманский залив и Азовское море окаймляют эти плодородные земли до Таганрога и Ростова-на-Дону, где рядом со старым руслом легендарного Дона расположен уникальный археологический музей-заповедник «Танаис». Дон и Волга издревле были мировыми путями общения народов. Именно в Южном регионе перекрещиваются два Великих пути человечества «Путь из Варяг в Греки» и «Великий шелковый путь». Уникальная природа и древнейшая история, этнография и культура народов Южного региона России является достоянием всей нашей страны, и каждое поколение столетия живущих вместе народов обязано сохранять и преумножать Культурное и Духовное наследие Отечества.

Именно поэтому здесь необходима в наибольшей степени государственная политика по созданию современных музейно-культурных центров и сохранению Культурного и Духовного наследия на основе научно-обоснованных реальных программ перспективного развития. Выполнение этих программ создает уникальные возможности для развития туризма и престижа Южного региона России и всей страны.

ООО «ТАМ Гаврилова В.А.» с 1975 г. по предложению Министерства Культуры РФ создало генпланы музеефикации и проекты реконструкции и развития музеев для ряда городов Южного региона РФ.

1. **Астрахань.** Астраханский Кремль.

2. **Дагестан, Махачкала.** Историко-краеведческий музей, Художественный музей, Литературный музей, Национальный этнографический и природный музей - заповедник Тарки-Тау. **Дербент.** Генплан музеефикации города, Крепость Нарын - Кала Историко-архитектурный музей - заповедник проект реконструкции и музеефикации.

3. **Краснодарский край.** Архитектурная концепция создания музейно - туристического комплекса «Голубое кольцо Кубани». **Краснодар.** Проект реконструкции и развития главного здания Краснодарский государственный историко-археологический музей-заповедник им. Е.Д. Фелицына, филиалы музея: **Славянск-на-Кубани.** Краеведческий музей. **Темрюк.** Краеведческий музей, «Военная горка». **Тамань.** Генплан музеефикации станицы, Археологический музей, музей «Таманская Лоза», музей Лермонтова с памятником М.Ю. Лермонтова (скульптор И. Бродский, архитектор В. Гаврилов) **Анапа.** Генплан музеефикации, археологического комплекса «Горгиппия», проект реконструкции и развития музея - заповедника. **Тимашевск.** Создан музей и мемориальный комплекс семьи Степановых с памятником Е.Ф. Степановой (скульптор О. Комов, архитектор В. Гаврилов). **Крымск, Геленджик, Новороссийск.** Проекты реконструкции и развития краеведческих музеев с решением интерьеров и экспозиций. **Сочи.** Этнографический музей в Лазаревке, проект реконструкции с решением интерьеров и экспозиций. **Краснодар.** Проект реконструкции и развития Краснодарского краевого художественного музея им. Ф.И. Коваленко.

4. **Майкоп.** Проект реконструкции и развития Национального музея республики Адыгеи. **Владикавказ.** Проект реконструкции и развития Национального музея республики Северная Осетия - Алания. Часть проектов успешно осуществлены, но большая половина ждет своего времени.

В августе 2010 г. Премьер-министр РФ В.В. Путин на совещании с ведущими археологами России предложил обратить особое внимание на развитие уникальных археологических музейных комплексов страны и в первую очередь назвал музеи Дербента и археологический музейный комплекс на Таманском полуострове. Над проектами развития этих музейно-культурных центров мастерская работает с 1976 г.

В настоящее время объекты Культурного наследия Дербента включены в Список всемирного наследия ЮНЕСКО. В этот комплекс входит Цитадель, древний город и крепостные постройки Дербента.

Руководитель мастерской архитектор В.А. Гаврилов входил в число экспертов комиссии ЮНЕСКО и представлял проект «Генерального плана музеефикации и комплексного архитектурно-художественного решения территории, зданий, интерьеров и экспозиций» этого историко-археологического и архитектурного комплекса, а также здание Ханской канцелярии после реконструкции и создания в нем экспозиции на заседании комиссии в Дербенте в 2001 г.

Проект по развитию музейно-туристского комплекса Краснодарского края «Голубое кольцо Кубани» создан в ансамбле с музейно-туристским комплексом Крыма от Керчи до Севастополя.

В этот комплекс входят Керченский историко-археологический музей-заповедник, историко-архитектурные, литературные, художественные музеи и природные музеи-заповедники Крыма.

В 1992 г. работы по объектам Крыма были остановлены по известным причинам.

В настоящее время к нам обратился Керченский музей-заповедник с предложением продолжить работы по уникальному музейному комплексу и произвести корректировку разработанного нами и согласованного ранее всеми инстанциями Крыма рабочего проекта реконструкции и развития музейного комплекса Керчи. При этом все работы по археологическим памятникам ведут до сих пор археологи Эрмитажа.

Для успешного развития музейно-культурных центров и сохранения объектов культурного наследия РФ в южном регионе России, включая Крым, необходима поддержка руководителей регионов и Министерства культуры РФ.

Генпланы развития культурных комплексов должны рассматриваться на Научно-методическом Совете Минкультуры РФ. В этом Совете необходима мощная архитектурная составляющая - Комитет по архитектуре, в составе которого должны быть архитекторы и специалисты музеев, имеющие необходимый и успешный опыт работы по данной проблеме.

Руководителям регионов необходимо уделять особое внимание сохранению Культурного наследия России и развитию музейно-культурных и образовательных центров. Примером может быть республика Хакасия, где в Абакане, в парке на берегу Енисея строится современный музейный комплекс «Хакасский национальный краеведческий музей им. Л.Р. Кызласова».

Этот музей совмещает в себе функции национального краеведческого музея, музыкально-культурного и научно-образовательного комплексов. Общая площадь музея 30 000 м². В составе современного музея специализированный концертный зал на 800 мест, этнографическая зона. Рядом будет построен «Дворец творчества юных». Президент РФ В.В. Путин поддержал этот проект и в 2015 г. современный музейно-культурный центр будет построен. Теперь каждый год в июне в Хакасии проходит большой Международный форум «Сохранение культурного наследия как фактор развития регионов». Несколько дней длится праздник, на который приезжают более ста делегатов - лучших специалистов и архитекторов из многих стран мира. В это же время проходит народный праздник «День первого молока», в котором участвует более 100 000 жителей Хакасии.

Для успешного развития страны необходимы современные музейно-культурные центры во всех регионах страны, ибо «Музей есть самое сильное, самое мощное средство для постижения национального самопознания. Хотите найти Национальную идею - идите в Музей» (из Устава Императорского исторического музея России, 1884 г.).

А. И. Джопуа

АБХАЗСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Музей – единственное в своём роде учреждение, занимающееся собиранием, изучением, хранением и экспонированием предметов – памятников естественной истории, материальной и духовной культуры, а также просветительской и популяризаторской деятельностью, но главное, оно несёт в себе любовь к своему родному краю.

В начале 60-х годов XIX века у любителей истории и природы Абхазии появилась идея собрать у населения экспонаты, имеющие культурно-историческую ценность, и организовать в г. Сухум музей. Перед началом русско-турецкой войны 1877-1878 гг. собранные экспонаты были вывезены за пределы страны, и музей перестал существовать. В результате этого ценнейшие нумизматические, этнографические, археологические экспонаты и материалы естественной истории Абхазии оказались в центральных европейских и кавказских музеях.

Создание музея в г. Сухум было начато вновь в 1913 г. по инициативе группы агрономов, лесничих и преподавателей. Был выработан проект создания «Общества» по собиранию материалов для изучения края. В первой половине 1915 г. в г. Сухум состоялось общее собрание членов «Общества любителей и исследователей природы и населения Сухумского округа». В состав избранного правления вошли: А. Синицын (председатель), В. Киселев, В. Козлов, В. Семашко, В. Захаров, Д. Грандилевский, В. Кристалевский и другие.

Со времени создания «Общества» началась и организация при нем краеведческого музея. Первые годы он располагался в небольшом сыром помещении, принадлежащем Окружному управлению. В 1916 г. по настоянию членов «Общества» Сухумское городское управление выделило музею субсидию в размере 500 рублей, которое дало возможность арендовать пригодное для работы музея помещение и открыть его для посещения. Официальное открытие музея состоялось 17 мая 1917 года.

В конце 1920 г., в период господства грузинских меньшевиков в Абхазии, «Общество любителей и исследователей природы и населения Сухумского округа» перестало существовать, а вместе с ним закрылся и музей. Все собранные экспонаты опять были вывезены меньшевиками в грузинские музеи.

После установления Советской власти в Абхазии в 1921 г. вновь возобновилась краеведческая работа в новых условиях. В 1922 г. в Сухуме было образовано «Абхазское научное общество» (АБНО), избравшее 13 мая 1923 г. совет «Общества» и президиум. Активными организаторами АБНО были: Д. Гулиа, А. Чукбар, А. Григолия, В. Кукба, Н. Джанашия, В. Зухба, М. Иващенко, Н. Барач (последний был председателем «Общества» и первым

директором музея, который эту должность занимал до 1931 г.). Год спустя музей перешел в новое помещение, где и располагается ныне.

В 1928 г. музей был переведен в систему Народного комиссариата просвещения ССР Абхазии и получил статус государственного музея. С 1946 г. музей входил во владение Управления по делам культурно-просветительских учреждений при Совнарком Абхазской АССР, а с 1953 г. в систему Министерства Культуры Абхазской АССР, в настоящее время - Министерство Культуры независимого государства Республики Абхазия.

В 1933 г. директором музея назначен Иосиф Адзинба, который, несмотря на то, что не был по профессии историком, археологом или этнографом, уделял много внимания сбору музейных ценностей. При нем в музее был открыт историко-революционный отдел.

В годы репрессий, в 1937-1938 гг., из музейного фонда навсегда исчезли документы, связанные с национально-освободительным движением в Абхазии и его идейными руководителями Е. Эшба, Н. Лакоба, Н. Акиртава, Г. Атарбековым и другими.

В 1937 г. на должность директора музея выдвигается Л. Соловьев, который собрал огромный музейный материал из сорока населенных пунктов (Яштух, Анхуа, Бырц, Табачная станция, Мертвая долина, Эшера, Цабал и т.д.). В музее проводилась большая работа по подготовке выставки, посвященной 20-летию установления Советской власти в Абхазии. Выставка была открыта в начале 1941 г. Она оказала большое воздействие на рост и авторитет музея, вызвала интерес и к его экспонатам.

С первых дней Великой Отечественной войны, сотрудники музея начали собирать документы, фотографии, письма, которые наглядно раскрывали героическую борьбу воинов из Абхазии против немецко-фашистских захватчиков.

С 1960-х годов все теснее становятся контакты музея с Абхазским научно-исследовательским институтом им. Д.И. Гулиа, научными учреждениями и ведущими музеями Москвы, Ленинграда, Киева, Минска, Тбилиси и других городов Советского Союза.

В середине 1977 г. в честь 60-летия Октября в музее этнографии народов СССР в г. Ленинграде сотрудниками Абхазского Государственного музея Ю. Аргун и Е. Аджинджал была организована выставка «Абхазы (быт и искусство)», где было представлено более 300 экспонатов из собрания музея.

В конце 1978 г. решением коллегии министерства культуры СССР Абхазскому государственному музею была присвоена первая категория, и он был награжден Дипломом министерством культуры СССР и ЦК профсоюза работников культуры.

В связи с повышением категории музея, изменилась и его структура. До 1980 г. в музее работали два филиала (Картинная галерея в г. Сухум и Новоафонский Пантелеймоновский собор в Нижнем Афоне), пять экспозиционных отдела: природы, археологии, истории XIX века, истории советского периода, этнографии, а также отделы фондов и научной пропаганды. С 1980 г. при музее появились новые отделы и сектора по древним разделам

истории Абхазии. Соответственно, выросло количество сотрудников с 56 до 98 человек, из них, в том числе, 28 научных сотрудников.

В 1987 г. в связи с 70-летием Великого Октября по решению правительства, в Абхазии были организованы еще два филиала Абхазского государственного музея – мемориальный музей «Ясочка» в Гульрыпшском районе и Картинная галерея в Новоафонском монастырском комплексе, где были выставлены самые лучшие художественные произведения местных художников, которые годами лежали в запасниках. В этом здании в двух залах были размещены предметы народного умельца Кучи Агрба и произведения художников Гиви Смыр и Руслана Пандария. К сожалению, из-за отсутствия возможности обеспечить их охрану, через год все музейные ценности вынуждены были вывезти из Афона в Сухуми.

Одним из главных направлений в деятельности музея является пополнение его фондов. Дирекция музея уделяла этому вопросу постоянное внимание. Проводимые до 1989 г. научные экспедиции по городам и селам Абхазии дали возможность ежегодно пополнять фонды до 1500-2000 единиц уникальными экспонатами археологии, этнографии, письменными и другими источниками. Научные экспедиции проводились не только в республике, но и за ее пределами. В 1970 г. сотрудники музея выезжали в Карачаево-Черкессию, где не только собирали материалы, но и читали лекции, доклады среди населения по истории и культуре абхазов. Также экспедиции проводились в Адыгее, Сочинском и Адлерском районах Краснодарского края.

После Великой Октябрьской революции в одном из воззваний Советов, обращенном к народным массам, говорилось: «Граждане, не трогайте ни одного камня, охраняйте памятники, здания, старые вещи, документы – все это ваша история, ваша гордость. Помните, что это почва, на которой вырастает ваше новое, народное искусство». Это воззвание позволило спасти тысячи памятников народной духовности. Оно актуально и сегодня.

Сегодня в фондах музея собраны и хранятся памятники истории и культуры не только Абхазии, но и Древнего Египта, Греции, Рима, Византии, Сасанидского Ирана, Турции, Кавказа, документы и материалы Великого Октября, экспонаты, повествующие о героизме и мужестве советского народа, в том числе, и абхазов, в годы Великой Отечественной войны 1941-1945 гг. Все эти уникальные предметы являются достоянием Абхазии.

За 98 лет своего существования многими поколениями сотрудников музея собрано огромное количество музейных ценностей. В его запасниках хранятся более 150 тыс. единиц. Это уникальные вещи из керамики, металла, ткани, письменные документы, деревянные изделия, фотографии, многие из которых давно нуждаются в реставрации или, хотя бы, в консервации.

Многие выставленные экспонаты в экспозициях имеют не только республиканское, но и мировое значение. К ним относятся: одна из самых древнейших во всем бывшем Советском Союзе знаменитая шельско-ашельская Яштухская стоянка; мезолитический инвентарь Холодного Грота (коллекция костных гарпунов); «Жезл начальника» из предплечья пещерного медведя; неолитические материалы Кистрикской стоянки с десятками тысяч разнообраз-

разных орудий. Выдающееся значение имеют также материалы мегалитической культуры дольменов конца III тысячелетия до н.э., представленные в Закавказье лишь в Абхазии, своеобразные сдавленные кромлехи середины II тысячелетия до н.э., клады топоров эпохи средней бронзы, а также оригинальные высокохудожественные формы и украшения, вооружение и орудия позднебронзового периода; орнаментированные топоры на бронзовой рукоятке, не встречаемые больше нигде на Кавказе; ритуальные кинжалы, поясные пряжки, пояса и другие.

Гордостью музея являются знаменитая древнегреческая мраморная стена и бюст местной работы античного времени, поднятые со дна Сухумской бухты; культовая эгретка с всадником и собакой позднебронзовой эпохи; ассирийский бронзовый щит в форме грифона (VII в. до н.э.); сасанидская чаша с изображением шахиншаха Ирана Вархара (II в. н.э.), греческие шлем и щит V-IV вв. до н.э.

У многочисленных посетителей музея вызывают большой интерес, представленные в экспозициях этнографические материалы, особенно трехконцевые, четырехконцевые, восьмиконцевые полотенца, единственные в своем роде на Кавказе; национальные инструменты, паласы, льняные настенники, женские седла, старинные сельскохозяйственные орудия, сделанные местными мастерами.

Не менее интересны и значимы в научном плане памятники естественной истории Абхазии. Экспонируемые в музее окаменелые скелеты рыб из рода скумбрий, насчитывают 50 млн. лет. Большое научное значение имеет коллекция ископаемого пещерного медведя, который обитал 8-9 тыс. лет назад на территории Абхазии, явившейся для него последним рефугиумом, в то время, как в остальных частях мира, он вымер 20 тыс. лет назад. Эти материалы найдены в пещерах села Псху.

В экспозициях музея создана уникальная экспозиция «Каменная летопись Абхазии» с редчайшими отпечатками плейстоценовой формы, получившая высокую оценку многих ученых мира. Выставка создана под руководством известного ботаника, члена-корреспондента АН ГССР, ныне покойного А.А. Колаковского.

До 90-х годов XX в. музей находился в тяжелых условиях. В виду отсутствия помещения для раздельного хранения музейные предметы по природе, археологии, этнографии и письменные источники находились в одном помещении без поддержания постоянной и необходимой температуры. Из-за большой сырости, причем, на протяжении длительного времени, больше половины чучел животных и птиц пришлось списать. Не было в наличии дезинфекционной камеры и изолятора, все поступающие предметы, без химической обработки заносятся в фонды, что категорически запрещается инструкцией хранения музейных ценностей.

Все эти недостатки можно было со временем постепенно исправить, если бы не грузино-абхазская война 1992-1993 гг., которая принесла невосполнимые человеческие жертвы, нанесла огромный материальный ущерб народному хозяйству, сельскому хозяйству, промышленности, образованию и культуре Абхазии. Несмотря на жестокий режим оккупационных войск

Госсовета Грузии в г. Сухум – поджог, ограбления, убийства, аресты – абхазские воины спасли более 95% музейного собрания из фондов Абхазского Государственного музея и 487 произведений искусства, таких известных художников, как: А. Чачба-Шервашидзе, В. Бубнов, Е. Котляров, Х. Авидзба, В. Гамгия, С. Габелия, Т. Ампар, В. Цвижба и др., хранившихся в Картинной галерее.

Грузино-абхазская война закончилась 30 сентября 1993 г. Год и два месяца музей находился без света, тепла и необходимой для экспонатов температуры, от взрыва бомб и снарядов в окнах были выбиты стекла, протекала крыша. Вредоносные насекомые и грызуны нанесли вред этнографическим материалам, чучелам животных и птиц. О помощи по сохранению музейных ценностей не могло быть и речи. Единственно, что удалось сделать, чтобы мародеры не разграбили музейные ценности, это выставить в конце 1992 г. в музее круглосуточную вневедомственную охрану по трудовому соглашению. А в Картинной галерее была нелегально установлена круглосуточная охрана физическими лицами. В результате принятых мер, ценнейшие музейные экспонаты и произведения искусства, имеющие историческую, научную и художественную ценность, были сохранены будущему поколению.

В октябре 1993 г. дирекция музея обратилась к президенту Республика Абхазия В.Г. Ардзинба с просьбой помочь спасти фонды музея от сырости. Он выделил 16 млн. рублей и дал задание строителям, срочно, заменить старую крышу и остеклить все окна здания Абхазского государственного музея. Через два месяца все эти работы были завершены, и сотрудники музея приступили к выполнению своих должностных обязанностей.

Во время грузино-абхазской войны мемориальный музей «Ясочка» не смог избежать разорения от грузинских вандалов-грабителей. Благодаря его заведующему В. Левинтасу, некоторые экспонаты удалось сохранить. Надеемся, что когда-нибудь музей будет восстановлен и начнет принимать посетителей.

В 1994 г. по указанию правительства Республики Абхазия в музее был произведен косметический ремонт во всех залах, и установлены пожарно-сигнализационная и вентиляционная системы.

В 2007 г. дирекция музея обратилась к премьер-министру Республики Абхазия А.З. Анкваб с просьбой произвести капитальный ремонт и реконструкцию здания Абхазского Государственного музея. Работы по реставрации были завершены с успехом в срок, и в 2013 г. здание музея было введено в эксплуатацию.

После войны в музее были возобновлены научные сессии и научно-практические конференции. В 2008 г. был издан VI том трудов Абхазского Государственного музея. Музейные сотрудники проводят экскурсии, встречаются с трудовыми коллективами, с сельским населением, с молодежью, читают лекции, доклады, пополняют фонды новыми экспонатами. В музее выделен специальный зал для экспонирования материалов и документов Отечественной войны народа Абхазии 1992-1993 гг., которые демонстрируют героический подвиг абхазского народа против войск Госсовета Грузии. В настоящее время Абхазский Государственный музей ведет успешную работу по построению новых постоянных и временных экспозиций.

К ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ ФОНДОВ СЕВЕРОКАВКАЗСКОГО ФИЛИАЛА ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА

В октябре 1985 г. в Майкопе был открыт Северокавказский филиал Государственного музея искусства народов Востока. Это событие стало уникальным не только для жителей Адыгейской автономной области, но и для всего региона: впервые на Северном Кавказе был открыт филиал музея мирового масштаба. Директором филиала был назначен кандидат искусствоведения Аслан Гисович Кушу.

Поводом для открытия музея в Майкопе послужили ценные находки Кавказской археологической экспедиции Государственного музея Востока, которая в 1981-1983 гг. вела крупномасштабные охранно-спасательные раскопки в четырех районах Адыгейской автономной области. Экспедицией руководил доктор исторических наук, профессор Александр Михайлович Лесков.

В результате раскопок, которые велись близ аула Уляп, экспедицией было обнаружено множество украшений из бронзы и золота, комплексы оружия и конского убора. Археологические находки свидетельствовали о богатой культуре народов, проживавших на данной территории в IV-I тыс. до н.э.

Одной из ценнейших находок, когда-либо обнаруженных на территории СССР, явился серебряный ритон меото-скифского периода в виде крылатого коня Пегаса с позолоченными крыльями, на фризе которого изображены сцены из древнегреческой мифологии – борьба богов с гигантами. Впоследствии ритон стал символом всей коллекции археологических находок, обнаруженных на территории Адыгеи.

Впервые коллекция находок была представлена в 1985 г. на выставке «Сокровища курганов Адыгеи», прошедшей в Москве. В том же году уникальные археологические находки выставлялись в гг. Краснодаре, Майкопе. В последующем выставка экспонировалась с успехом за рубежом.

Северокавказский филиал Государственного музея Востока в Майкопе был создан по инициативе руководства Государственного музея искусства народов Востока при поддержке Адыгейского облисполкома (приказ МК СССР № 405 от 28.10.1985). В Приказе Министерства Культуры СССР филиал был призван собирать, хранить, изучать и пропагандировать произведения искусства народов Северного Кавказа, начиная с древних времен и до современности. Были определены три направления, по которым должен был развиваться филиал: археология, традиционное и современное искусство Северного Кавказа.

С первых лет существования Северокавказского филиала Государственного музея Востока комплектование музейного фонда шло комплексно, что позволило создать полноценные типологические коллекции. Использо-

лись всевозможные формы комплектования: дарение, случайные находки, закупочные и археологические экспедиции.

Так, в 1986-1989 гг. Северокавказский филиал Государственного музея Востока провел четыре закупочных экспедиций на Северном Кавказе и приобрел 232 предмета за счет средств Министерства культуры СССР. Первые три экспедиции, в состав которых вошли сотрудники Государственного музея Востока, охватили территорию от Лазаревского и Туапсинского районов до города Орджоникидзе (ныне Владикавказ). Были закуплены высокохудожественные образцы ювелирного искусства: женские пояса и нагрудники, женские украшения, кинжалы, шашки, газыри, мужские пояса. В Адыгее и Кабарде была приобретена интересная коллекция уникальных произведений искусства плетения циновок, в Карачае и Балкарии - художественный войлок, в Северной Осетии были куплены оригинальные традиционные изделия из дерева.

Четвертой экспедицией, которая обследовала несколько аулов Адыгейской автономной области, были обнаружены элементы одежды адыгов, удачным приобретением явился и уникальный шерстяной ковер.

В 1990 г. Министерством культуры СССР для Северокавказского филиала была приобретена и передана шашка, выполненная в XIX веке кавказским мастером, которая явилась достойным пополнением коллекции декоративно-прикладного искусства филиала.

С этого же года работа закупочных экспедиций по регионам Северного Кавказа была прекращена в связи со сложной общественно-политической обстановкой, которая сложилась в тот период в стране. Таким образом, был утрачен один из важных источников пополнения музейного фонда.

В последующие годы Северокавказский филиал Государственного музея Востока продолжил комплектование фонда за счет формирования коллекций современного изобразительного искусства. Основу коллекций в 1991 г. заложил Всесоюзный выставочный центр «Росизопропаганда», передав филиалу в оперативное управление 36 предметов живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства художников Северного Кавказа, которые были закуплены для региональных музеев Министерством Культуры РСФСР с зональных выставок «Советский Юг».

За счет поступлений из выставочного центра «Росизопропаганда» в 2002 и 2003 гг. коллекции современного изобразительного искусства Северного Кавказаполнились еще на 78 предметов. Среди них были произведения признанных мастеров Кавказа, таких как Казбек Хетагуров, Виктор Чемсо, Шалва Бедоев, Магрес Келехсаев, Феликс Петуващ, Теучеж Кат. Был передан и известный портрет Михаила Юрьевича Лермонтова работы В.А. Фаворского, который по праву является гордостью коллекции. В этот же период поступили 68 предметов декоративно-прикладного искусства Средней Азии.

6 декабря 1995 г. Северокавказский филиал Государственного музея Востока торжественно открылся после завершения реконструкции здания. Коллекции филиала получили постоянное место хранения, а посетители - до-

ступ к ним. И сразу музей привлек к себе внимание многих ценителей искусства и культуры. В этот же день состоялось открытие первой в истории филиала выставки «Современное искусство Северного Кавказа 1985-1995 гг.». На ней было представлено 186 произведений более 50 авторов со всех регионов Северного Кавказа.

В 1996 г. впервые после прекращения закупочных экспедиций филиалу удалось приобрести за счет средств Министерства культуры РФ 13 предметов этнографии и 2 археологических предмета у частных лиц. Два предмета археологии - уникальные золотые серьги в виде жуков - скарабеев, случайно найденные на левобережье Кубани.

В последующие годы коллекции музея пополнялись за счет безвозмездных даров от авторов и владельцев и, в основном, предметами современного изобразительного искусства.

В 2001 г. художники Адыгеи преподнесли в дар филиалу 63 своих произведения, среди которых знаменитые графические листы Феликса Петуваша, Ката Теучежа, Махмуда Тугуза и Александра Резюкина.

В 2002 г. произошло значительное событие: в музей поступило наследие Евгения Сулеймановича Цея, незаурядного художника-авангардиста из Краснодара. Коллекция насчитывает 2641 произведение. Наследие Евгения Цея музею в дар преподнес сын художника, Валерий Цей. На сегодняшний день это самая многочисленная коллекция произведений одного автора, хранящихся в Северокавказском филиале Государственного музея Востока. После реставрационного осмотра, в котором принял участие художник-реставратор по живописи и графике Государственного музея Востока Юрий Березин, было принято решение передать коллекцию в научно-вспомогательный фонд, с тем, чтобы наблюдать за состоянием её сохранности, и по возможности производить технические реставрационные работы графических листов для их дальнейшего перевода в основной фонд. За последнее время из наследия Евгения Цея удалось перевести в основной фонд более ста предметов. В созданной из коллекций музея постоянной экспозиции «Современное изобразительное искусство. Северный Кавказ. XX и XXI вв.», один зал занимают работы Евгения Цея.

После завершения в 2003 г. строительства пристройки к основному зданию, филиал начал вести активную выставочную деятельность, что дало возможность использовать такую форму комплектования, как прием в дар предметов искусства от авторов или их наследников с выставок, проводимых в филиале. Таким образом, коллекции современного изобразительного искусства Северокавказского филиала Государственного музея Востокаполнились лучшими произведениями художников из Республики Адыгея, Карачаево-Черкесской Республики, Кабардино-Балкарской Республики, Республики Северная Осетия-Алания, Республики Ингушетия, Чеченской Республики, Республики Дагестан, Республики Калмыкия, Республики Абхазия, Ставропольского края, Краснодарского края, Астраханской области, Волгоградской области, Ростовской области, города Москвы и других городов Российской Федерации.

2006 г. стал годом начала формирования фонда «Археология». Принятые в постоянное пользование 432 предмета, случайные находки, найденные при обследовании левобережья Кубани сотрудниками филиала, заложили основу фонда.

В фонд «Драгоценные металлы и драгоценные камни» поступили 13 предметов из золота и серебра, также найденные при обследовании левобережья Кубани.

В последние годы формирование фонда археологии в филиале заметно активизировалось. Если в прошлые годы музей принимал небольшое количество предметов, полученных в результате проводимых археологических исследований, а также случайных ценных находок древних предметов, найденных во время обследований археологическими экспедициями районов Адыгеи, то в последние два года в результате деятельности Кавказской археологической экспедиции Государственного музея Востока и ООО «Культурное наследие», проводившей в 2011-2013 гг. археологические исследования вдоль трассы газопровода Майкоп - Самурская - Сочи, Северокавказскому филиалу Государственного музея Востока были переданы материалы археологического комплекса Псенафа. 313 предметов из этого комплекса уже стали частью основного фонда филиала. Среди этих находок коллекция украшений из золота и серебра, 61 предмет: фибулы-броши, подвески-кулон, фрагменты гривны, золотые серьги, височные подвески, браслеты, нашивные бляшки. Шедевром ювелирного искусства названа в коллекции золотая фибула-брошь с четырьмя фигурками животных и подвесками в виде полумесяцев и солнечных дисков на цепочках с халцедоновой вставкой в центре.

В первой половине 2016 г. из этого же комплекса Псенафа готовятся к принятию в постоянное пользование музеем около четырех тысяч предметов.

Начиная с 2011 г., Северокавказский филиал Государственного музея Востока принимает участие в проекте «Виртуальный музей Михаила Шемякина». В рамках проекта с участием фонда Михаила Шемякина (г. Санкт-Петербург) в филиале ежегодно проводятся региональные конкурсные выставки. За 4 года состоялись четыре выставки: «Крик в искусстве», «Монстры», «Рука в искусстве», «Дети в искусстве». В этом году планируется выставка «Каллиграфия и текст как образ в искусстве». Выставки-конкурсы также стали источником пополнения коллекций филиала: лучшие конкурсные работы поступили в дар филиалу от авторов.

Сегодня фонд Северокавказского филиала Государственного музея Востока насчитывает 5931 музейный предмет, из них 2983 предмета основного фонда. Имеется 7 фондов: «Драгоценные металлы и драгоценные камни», «Живопись, графика, скульптура», «Керамика, дерево и металл», «Ткани. Тканые изделия», «Археология», «Научно-вспомогательный фонд», «Научно-вспомогательный фонд. Археология». Хранителями фондов являются научные сотрудники научно-исследовательского отдела музея. Фонд «Драгоценные металлы и драгоценные камни», в состав которого входит 682 музейных предмета, хранит главный хранитель филиала.

Готовясь к празднованию 30-летнего юбилея Северокавказского филиала Государственного музея Востока, научные сотрудники филиала подготовили две постоянные экспозиции. В состав одной из них - «Декоративно-прикладное искусство народов Северного Кавказа», впервые за 30 лет существования филиала вошла коллекция оружия и предметы принадлежностей женских и мужских костюмов из драгоценных металлов.

На данный момент филиал располагает четырьмя постоянно действующими экспозициями, сформированными из фондов филиала:

- «Современное изобразительное искусство. Северный Кавказ. XX–XXI вв.». Экспозиция насчитывает 96 предметов;
- «Евгений Цей. Живопись и графика». 37 предметов;
- «Декоративно-прикладное искусство народов Северного Кавказа». 361 предмет;
- «От ремесла – к искусству. Археология». 313 предметов.

Собрание произведений искусства в Северокавказском филиале Государственного музея Востока продолжает пополняться. Предметы музейных фондов филиала имеют большую научную и культурную ценность и очень важны для экспозиционной, выставочной и просветительской деятельности музея. Уникальность музейного собрания позволяет в значительной степени воссоздать материальную и духовную культуру жизни региона с древнейших времен до наших дней.

В настоящее время филиал занимает территорию 0,58 га. Общая площадь помещений 3098 м². Экспозиционных площадей 1033 м², фондохранилища занимают 220 м².

Северокавказский филиал Государственного музея Востока еще очень молод. Сотрудники музея, хранители прекрасного, уверены, что самые интересные проекты еще впереди. Сегодня можно с уверенностью сказать, что Северокавказский филиал Государственного музея Востока уже стал истинно научно-просветительским и культурным центром на Северном Кавказе.

ART-GALLERY «IN»

Новороссийская галерея современного искусства ART-GALLERY «IN» является неотъемлемой частью Новороссийского музея изобразительных искусств (ЧУК «Музей изобразительных искусств»), зарегистрированного 9 августа 2011 г. и многие годы создаваемого Игорем и Натальей Дорофеевыми. Это культурно-просветительский проект с индивидуальной стратегией, основной деятельностью которого является организация художественных выставок с целью показать в разных жанрах и техниках основные тенденции развития изобразительного искусства Юга России и других ее регионов.

Неизменными критериями галереи при выборе авторов являются: стремление художника следовать по своему собственному пути, умение создавать профессиональное искусство с уникальным авторским почерком.

В ART-GALLERY «IN» наряду с проведением персональных и групповых выставок, изданием каталогов, буклетов решаются и другие задачи - организация лекций, обсуждений, проведение вечеров памяти, просмотров фильмов и различных видеоматериалов. Также возможно проведение мастер-классов для студентов и школьников, с привлечением наиболее ярких представителей искусств - художников, культурологов, искусствоведов, критиков, кураторов, литераторов, архитекторов и представителей других профессий.

Разговор с искусством требует усилия. Знакомясь с тем или иным произведением мы погружаемся в иное пространство, в котором отступают все наши суетные проблемы, и другой мир открывается нам, и мы обретаем новую, неведомую до того духовную свободу. Мы пытаемся учиться любить и понимать искусство и приглашаем Вас зайти вместе с нами в этот мир.

Мы живем в мире, где тяжело разобраться в тоннах информации, обрушивающейся на нас со всех сторон. Политика, войны, рынки и постоянно сменяющие друг друга тенденции. Но подо всей этой хаотичной декорацией лежит очень прочный скелет человеческого мировоззрения. Отчего мы погружаемся в поток новостей, трендов, скоростей? Не в отчаянной ли попытке убежать от самих себя?

Одной из таких матриц, определяющих формирование сознания человечества, являлось и является искусство. Из глубины библейских времен мы знаем, что искусство было кастовой привилегией аристократии и жреческой верхушки. Веками искусству была отведена ритуальная роль проводника духовного знания и, по сегодняшний день, современное искусство, как живой процесс, находится где-то за пределами обычного понимания.

В России социальные эксперименты XX века тем или иным образом отразились в художественном поле. Постреволюционный лозунг о “новом искусстве” закончился таким тотальным разочарованием и внутренними страданиями русских авангардистов, которые мы еще не до конца осознали. Советская попытка приблизить “холсты и художников” к простым бытовым

сюжетам и политической пропаганде потерпела сокрушительное фиаско, ведь дух не способен вовлечься в соцзаказ и разнарядку. В постсоветский либеральный период повальное западничество и заказ уже не партийной элиты, но рынка, казалось, полностью нивелировали любое понятие о «русском искусстве» как таковом. Но истина всегда находится посередине.

Тихо, скромно, крепко держась за свои корни, образование, прислушиваясь к своему внутреннему голосу, в разных уголках России работали художники. Их имена известны сегодня, или нет - это сейчас не имеет значения. Суть в том, что они делали то, что считали нужным и единственно необходимым. Вадим Белоусов, Нальби Бугашев, Виктория Питиримова, Валерий Цагараев, Алексей Паршков, Мария Рудницкая, Валентина Кузнецова, Владимир Карначев, Галина Хайлу, Сергей Полупанов, Владимир Мигачев, Валерий Пчелин, – эти художники и другие, объединенные в формате галереи IN, являются срезом и итогом развития русского искусства второй половины XX и начала XXI веков. Они из разных уголков страны, но объединяет их серьезность мировоззрения, внутренняя собранность, сосредоточенность, аскетизм. То, что в современной арт-среде имеет модное определение «медитативность», а по-русски просто «молитвенность». И еще этих художников собрали талант и личность куратора галереи, Вадима Белоусова, московского художника, окончательно перебравшегося на Черное море.

ART-GALLERY «IN» открывает свои двери не просто как пространство для коллекционеров. Постоянные выставки, видеопказы, лекции, программы для детей и молодежи, литературные вечера – все это, и не только, в программе галереи, ведь формирование среды, где мы обитаем, начинается с воспитания в человеке способности и потребности мыслить. А какой для этого главный инструмент? Конечно же, искусство.

«Ин» - это частица, обозначающая в европейских языках движение внутрь, происходящая от латинской приставки с тем же значением «intro». На Востоке «инь» является символом внутреннего, женского, пассивного начала. А в старорусском языке «ин» всегда было синонимом согласия и принятия. «Ин будь по-твоему». Да будет ART-GALLERY «IN» в Новороссийске не просто местом общения художников и специалистов, но магнитом и центром культурного притяжения для всего Юга России.

РОЛЬ СЕВЕРОКАВКАЗСКОГО ФИЛИАЛА ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ВОСТОКА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ РЕГИОНА

За последние два десятилетия в нашей стране произошли значительные преобразования, затронувшие все стороны жизни общества, что привело к изменениям в социокультурной среде. Переход к рыночным отношениям тяжело отразился как на культуре общества в целом, так и на судьбах музеев. И лишь в последние годы, музеи страны стали возрождаться: выросло количество посетителей, расширяются формы работы, началось активное обсуждение не только в научной среде, но и в СМИ проблем сохранения культурного наследия, важнейшей частью которого являются музейные коллекции.

В обществе стали больше уделять внимание проблемам сохранения национальных традиций, в том числе региональных особенностей культуры. Отчасти с этими изменениями менталитета и связан рост популярности культур малых народов, этносов и субэтносов. Особое значение в этот период приобретают региональные музеи, деятельность которых, осуществляемая в конкретных экономических, географических, социальных и культурных условиях отдельного региона, способна рассматриваться как ресурс для развития последнего.

В этой связи в условиях развития коммуникационных технологий приоритетными задачами Северокавказского филиала Государственного музея Востока являются повышение роли музея как центра доступа к информации и знаниям, укрепление потенциала музейных специалистов, а также развитие музейного сотрудничества и партнерских взаимодействий на Северном Кавказе и ЮФО.

Основанием для этого является полифункциональность искусства, включение в музейную деятельность информационных технологий, которые влияют как на методы и способы сохранения культурного наследия, так и на представление его в обществе. Музеи, сохраняя, интерпретируя и транслируя культурное и природное наследие, способны улучшить качество социальной среды, обеспечивая доступ к национальным и мировым культурным ценностям и участие в культурной жизни, а также формируя социально ответственное поведение.

Одним из значимых изменений в музейной сфере является переориентация на человека - получателя культурных слуг. Из посетителя-потребителя он превращается в полноправного участника культурного процесса. Во многом ориентируясь на отзывы и новые идеи, полученные от посетителей, музеи выстраивают свои культурные и образовательные программы. Таким образом, музей становится центром притяжения для людей, нуждающихся в знаниях, впечатлениях и общении. И поскольку «предметная среда музеев с ее особой атмосферой является одновременно пространством, условием и

поводом для коммуникации» [1], именно коллекции музеев выступают объединяющей силой.

Остановимся на наиболее значимых проектах Северокавказского филиала Государственного музея, которые способствовали развитию межкультурного диалога и продвижению понятия культурного многообразия на местном, региональном и межнациональном уровнях.

1. Сотрудничество с Российской Академией художеств, а именно, выставки: Президента РАХ Зураба Церетели «Я садовником родился» (2015) (рис. 1), групповая выставка членов южного регионального отделения «Российской Академии художеств» (2014), персональные выставки членов РАХ: «Мухадин Кишев. Гармония красоты» (2010; 2012), «Валерий Блохин. Шелковый путь» (2013), «Николай Вдовкин. Рожденное в огне. Эмальерное искусство» (2014), «Качели. Светлана Демкина», «Любовь Белых. Живопись» (2015). В 2013 г. благодаря личной поддержке Президента Республики Адыгея А.К. Тхакушинова на базе Северокавказского филиала Государственного музея Востока прошло очередное выездное заседание Южного регионального отделения РАХ по актуальным вопросам современного искусства. Академия высоко оценила вклад Северокавказского филиала Государственного музея Востока в популяризацию изобразительного искусства Северного Кавказа, наградив музей почетной грамотой, а директор Н.З. Кушу стала почетным членом Российской Академии художеств (2013).



Рис. 1. Президент РАХ З.К. Церетели и Глава Республики Адыгея А.К. Тхакушинов на открытие выставки «Я садовником родился» в Северокавказском филиале Государственного музея Востока

2. Ежегодные тематические региональные выставки-конкурсы из крупномасштабного проекта «Воображаемый музей Михаила Шемякина. Антология форм», которые Северокавказский филиал Государственного музея Востока организует совместно с культурным центром «Фонд художника Михаила Шемякина» (г. Санкт-Петербург).

«Воображаемый музей. Антология форм» — авторский проект художника Михаила Шемякина. Основой его стал анализ и уникальная научная классификация миллионов образов, собранных из книг по искусству, журналов, каталогов аукционов, фотосъемок музейных архивов, старых гравюр, и т.д. Для продвижения своего проекта в 2002 г. Михаил Шемякин создал Фонд и вот уже на протяжении многих лет успешно ведет культурно-просветительскую деятельность, которая направлена на развитие и продвижение современного искусства, как в нашей стране, так и на международном уровне.

Во время визита М. Шемякина в Адыгею в 2010 г. художник высоко оценил творческий потенциал Северокавказского филиала Государственного музея Востока (рис. 2). Его давно привлекал Кавказ с интересной древней культурой, традициями, талантливой молодежью и желанием международного творческого общения. Северокавказскому филиалу ГМВ, в свою очередь, также интересен этот проект, так как основная задача филиала заключается в популяризации традиционного и современного искусства Северного Кавказа. В результате совместных переговоров в 2011 г. Северокавказский филиал ГМВ заключил Договор о сотрудничестве с Фондом художника Михаила Шемякина. Был объявлен первый конкурс на тему «Крик в искусстве», на который откликнулись сотни художников из Дагестана, Кабардино-Балкарии, Северной Осетии, Чечни, Калмыкии, Абхазии, Краснодара, Астрахани, Ставрополя, Сочи, Новороссийска, Волгограда. Проект вызвал небывалый интерес.

Региональное социокультурное значение проекта заключается в преодолении пространственной изолированности Северного Кавказа и ЮФО от общемировой современной выставочной деятельности; углубление понимания ценности исторического аспекта мирового изобразительного искусства участниками выставки и зрителями через предоставление возможности изучения исследовательского материала М. Шемякина по тем или иным темам; выявление молодых художников и поддержка их творческих экспериментов в целях дальнейшего развития современного искусства.



Рис. 2. Вернисаж выставки Михаила Шемякина «Графика в стиле дзен»

С 2011 – 2016 гг. в Северокавказском филиале ГМВ прошли уже пять проектов. Последний проект «Каллиграфия и текст как образ в искусстве» был специально задуман и осуществлен Михаилом Шемякиным в Год литературы в нашей стране. Он посвящен культуре письма и письму, как изысканному виду искусству, включает шедевры мировой каллиграфии, собранные в единую экспозицию.

Проект Михаила Шемякина вызывает невероятный интерес на Северном Кавказе, как у взрослого населения, так и у детей. С проектом активно сотрудничают государственные и коммерческие организации, пресса, театральные и музыкальные коллективы, а также частные лица. В сфере партнерства наблюдается положительная динамика, с каждым годом к нему подключаются новые участники-партнеры. Так, в 2015 г. ими стали журналы «Адыгея Life», «Dumtek».

Прослеживается ежегодное увеличение доходов от экспонирования выставок проекта «Воображаемый музей Михаила Шемякина». В период с 2013 по 2015 гг. доход от проекта увеличился на 30 %.

3. Передвижные выставочные проекты из собраний крупных российских музеев - Государственного музея Востока (проект в рамках юбилейной программы к 100-летию ГМВ «Век музея: ГМВ жителям Северного Кавказа»): «Дракон и феникс», «Бихарский дом», «Магия узора», «Корабль пустыни», «Хироакки Мияяма. Образы Гендзи», «Николай Рерих. Пути благословения», «Плакаты военного времени»; и ГЦМСИР - выставка «Страницы истории Северного Кавказа». Выставки сопровождались лекциями сотрудников ГМВ, которые пользовались заслуженной популярностью среди учащихся художественных учреждений и творческой интеллигенции г. Майкопа и Краснодарского края.

4. Совместное сотрудничество с галереями и музеями Северного Кавказа. Одним из наиболее ярких выставочных проектов стал проект «Гора Каспий» (галерея современного искусства Дагестана «Первая галерея», куратор Дж. Дагирова). В нем особенно важна роль куратора в формировании «нового языка» музейной коммуникации, актуального для взаимодействия художественного музея с обществом.

Передвижная выставка «Кавказ глазами художников XIX века» - объединенный просветительский выставочный проект, в котором приняли участие ведущие российские музеи: Государственный Русский Музей, Государственный Эрмитаж, Государственный музей-заповедник «Царское Село», Дагестанский музей изобразительных искусств имени П.С. Гамзатовой, Дагестанский Государственный объединенный музей имени А. Тахо-Годи, Национальный музей Кабардино-Балкарской Республики, Николаевский художественный музей им. В.В. Верещагина и Пензенская областная галерея им. К.А. Савицкого.

Выставка «Древности Долины яблонь» подготовлена совместно с Национальным музеем Республики Адыгея (куратор В.Р. Эрлих при участии Г.Л. Годизова, художник-дизайнер О.Л. Плетнева). Она отличалась современной разработкой экспозиционных художественных решений, информаци-

онным наполнением экспозиции с учетом проекта новой общей навигации музейного пространства, использованием медиа-технологий.

Впервые выставка стала катализатором качественных изменений в музее, своеобразной школой музейного маркетинга и менеджмента – грамотного вовлечения новых партнеров. Ведь, как справедливо отмечает культуролог В. Лобанова, «в процессе взаимодействия музей может формировать и транслировать как информацию, так и некие ценности, определяющие значимость тех или иных предметов и явлений в жизни общества» [2, с. 129]. Тем самым музей получает возможность воздействовать на чувство сопричастности, единения с территорией, то есть развития социальной ответственности. Авторы проекта смогли вовлечь в музейный проект новых партнеров – городские власти, используя визуальный бренд г. Майкопа как «Долины яблонь».

5. Выставки, прошедшие в рамках проекта «Мир Кавказу - Кавказ миру». Лучшие выставки этого проекта: «Россия и Кавказ: сохраняя наследие, продолжая традиции» (рис. 3), «Мадина Саралып. В реке времени», «Джабах Кахадо. The obsession of...», «И луч, и голос, и перо...», посвященная творчеству Нальбия Куека, «Якуб, Сияра, Имара Аккизовы. Три цвета времени», «Предания нового времени» (совместно с Фондом «Адыги» им. Ю.Х. Калмыкова).



Рис. 3. Мастер- класс художника М.З. Гучевой «Плетение адыгских циновок» в рамках открытия выставки «Россия и Кавказ: сохраняя наследие, продолжая традиции»

Передвижная выставка, организованная Северокавказским филиалом Государственного музея Востока «Юрий Сташ. В мире мифов и реальности: через дизайн к миру», успешно экспонировалась в культурной программе зимней Олимпиады «Сочи-2014». Восемнадцать авторских костюмов и предметов декоративно-прикладного искусства были выставлены в разделе "Черкесский дом", который открылся в Олимпийском парке в составе художественной экспозиции регионов России.

6. Информационно-образовательный центр «Русский музей: виртуальный филиал» был открыт в Северокавказском филиале Государственного музея Востока 21 ноября 2013 года. Мультимедийный виртуальный музей, основанный на визуальных экспериментах, работе с новыми технологиями, является уникальным объектом культуры, кардинально отличающимся от привычных музейных форм.

Участие Северокавказского филиала Государственного музея Востока в проекте «Русский музей: виртуальный филиал» открыло большие перспективы для приобщения жителей Республики Адыгея и Краснодарского края к ценностям российской культуры и историческому прошлому России, воплощенным в коллекции крупнейшего в мире музея национального русского искусства – Русском музее.

Медиатека проекта «Русский музей: виртуальный филиал» содержит более 350 фильмов и программ, рассчитанных на разную возрастную аудиторию. В режиме реального времени проходят он-лайн лекции с помощью видеоконференцсвязи между Русским музеем и Северокавказским филиалом Государственного Музея Востока. Еженедельные занятия в рамках образовательных программ, посвященных различным этапам истории искусства, пользуются особым успехом у студентов художественных специализаций.

7. Еще одно направление в выставочной региональной деятельности музея последних двух лет – популяризация станковой эмальерной живописи как вида изобразительного искусства. В России всего 200 художников, работающих в этой технике.

В рамках поддержки этого вида искусства Северокавказский филиал Государственного музея Востока провел выставки Президента РАХ З.К. Церетели, северокавказских художников Н.М. Вдовкина и Г.И. Лиховида. Осенью 2015 г. в Северокавказском филиале ГМВ состоялась Вторая московская международная выставка эмали. Для жителей и гостей Адыгеи - это уникальная возможность познакомиться сразу с таким огромным количеством разнообразных авторских произведений монументальной (станковой) эмали со всего мира.

Современные методы и способы популяризации музейного собрания позволяют Филиалу Государственного музея Востока успешно выполнять свою миссию сегодня и развиваться в соответствии с требованиями времени. В этом помогает продвижение музея в социальных сетях: Одноклассники, Facebook, VKontakte, Instagram, размещение новостей, добавление подписчиков, создание событий в проекте «Афиша» на сайте www.proartinfo.ru. Активно поддерживают связь с Филиалом музея 3500 человек, а регулярно просматривают его сообщения около 30%. В прошлом году был запущен сайт Северокавказского филиала Государственного музея Востока (до этого вся информация располагалась на сайте головного музея – ГМВ).

Таким образом, музеи, прежде всего, региональные вынуждены открывать себя внешнему миру, поскольку именно там сосредоточены основные ресурсы их развития. Можно сказать, что сегодня работа Северокавказского филиала Государственного музея, определяемая новой концепцией его раз-

вития, музейные проекты и разнообразные мероприятия, которые проводятся в нем, направлены на охват различных целевых и возрастных аудиторий, так как эффективность взаимодействия музея с обществом и социальными институтами зависит от его переосмысления как открытой формы, что требует нового понимания его социокультурной роли в регионе, расширения социальных функций музея и музейного менеджмента и маркетинга, т. е. такое преобразование отношений между музейными учреждениями и обществом, когда музей уже не является пассивным отражением культуры, а он является ее создателем.

Литература

1. Концепция развития музейной деятельности в Российской Федерации на период до 2020 г. <http://mkrf.ru/report/report2014/>.
2. Лобанова В. Музей как фактор развития территории//Музей и регион. Отв. ред. А.В. Лебедев. Сост. В.Ю. Дукельский. М., 2011.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абакумова Алена Игоревна – преподаватель Адыгейской республиканской Детской школы искусств им. К. Х. Тлецерука

Асеева Елена Евгеньевна – кандидат искусствоведения, член Союза дизайнеров России, дизайнер, художник, искусствовед, маркетолог

Ватаман Власта Петеровна – кандидат философских наук, доцент, старший научный сотрудник филиала Астраханской государственной картинной галереи им. П.М. Догадина "Дом-музей Б. М. Кустодиева"

Голубев Лазарь Эрвандович – кандидат исторических наук

Гаврилов Валентин Александрович – академик Академии архитектурного наследия, член-корреспондент Академии наук и искусств, заслуженный архитектор РФ, советник Российской Академии естественных наук, член Президиума Международного совета музеев (ИКОМ России), член правления Санкт-Петербургского Союза архитекторов, член Союза художников России, руководитель ООО «Творческая архитектурная мастерская В. А. Гаврилова».

Годизов Георгий Леонидович – кандидат исторических наук, научный сотрудник Северокавказского филиала Государственного музея Востока.

Гунина Людмила Павловна – искусствовед, член Адыгейского республиканского отделения ВТОО «Союз художников России», старший научный сотрудник Северокавказского филиала Государственного музея Востока.

Джопуа Аркадий Иванович – кандидат исторических наук, директор Абхазского государственного музея.

Лимберис Наталья Юрьевна – старший научный сотрудник НИИ археологии Кубанского государственного университета (г. Краснодар).

Кидакоева Нафисет Зауровна – старший научный сотрудник отдела фондов Национального музея Республики Адыгея, аспирант кафедры философии, социологии и педагогики Майкопского государственного технологического университета

Кизиллов Андрей Сергеевич – внештатный сотрудник отдела истории и археологии Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований им. Т. М. Керашева, сотрудник Международного инновационного университета (г. Сочи)

Коцева Жанна Аслановна – научный сотрудник Северокавказского филиала Государственного музея Востока

Кудин Михаил Иванович – внештатный сотрудник отдела истории и археологии Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований им. Т. М. Керашева

Кук Жанна Хамедовна – зам. директора по учету и хранению Северокавказского филиала Государственного музея Востока, заслуженный работник Республика Адыгея

Магомедов Амирбек Халилович – главный научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы ДНЦ РАН

Марченко Иван Иванович – кандидат исторических наук, профессор кафедры археологии, этнологии, древней и средневековой истории Кубанского государственного университета.

Нехай Саида Муратовна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела фольклора Адыгейского Республиканского института гуманитарных исследований им. Т. М. Керашева.

Новичихин Андрей Михайлович – кандидат исторических наук, заместитель заведующего по научной работе Анапского археологического музея

Соколинская Татьяна Ивановна – искусствовед (г. Краснодар), член Общероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов».

Соколова Алла Николаевна – доктор искусствоведения, профессор Института искусств Адыгейского государственного университета.

Сулейманова Фатима Хазерталиевна – зав. отделом по научно-исследовательской и экспозиционно-выставочной работе Северокавказского филиала Государственного музея Востока, заслуженный работник Республики Адыгея

Тертышник Надежда Владимировна - преподаватель отделения «Живопись» Адыгейского Республиканского колледжа искусств им. У. Х. Тхабисимова.

Хачатурова Евангелина Анатольевна – зав. отделом археологических фондов Краснодарского государственного историко-археологического музея-заповедника им. Е. Д. Фелицына

Хуако Лариса Асланбечевна – старший научный сотрудник Северокавказского филиала Государственного музея Востока

Чандрасекаран Суджата – доктор, научный сотрудник Античного собрания Государственных музеев Берлина.

Чуякова Нафсет Муратовна – доктор филологических наук, зав. отделом фольклора Адыгейского Республиканского института гуманитарных исследований им. Т. М. Керашева.

Эрлих Владимир Роальдович – доктор исторических наук, главный научный сотрудник отдела Истории материальной культуры и древнего искусства Государственного музея Востока (г. Москва), заслуженный работник культуры РФ.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АСГЭ – Археологический сборник Государственного Эрмитажа

ГМВ – Государственный музей Востока

МИАК – Материалы и исследования по археологии Кубани

ОАК – Отчет Императорской археологической комиссии

РАХ – Российская Академия Художеств

JGS – Journal of Glass Studies

Сборник статей по материалам
международной научной конференции

**«Северный Кавказ: искусство в контексте времени»
(г. Майкоп, 9-11 октября 2015 года)**

*к 30-летию Северокавказского филиала
Государственного музея Востока*



Печать офсетная, гарнитура Times.
Тираж 100 экз. Заказ № 286.

Отпечатано в типографии "Графика".
г. Майкоп, ул. Пионерская, 328.
Тел.: 8 (965) 456-15-15