

СА-708
У-34

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

НАУЧНЫЕ
СООБЩЕНИЯ

Выпуск XIV

Москва 1980

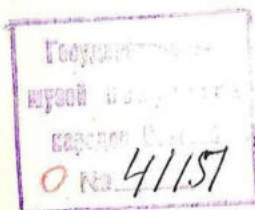
СА-708

Ж-34

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА
НАРОДОВ ВОСТОКА

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

Выпуск XIУ



Издательство "Наука"
Главная редакция восточной литературы
Москва 1980

ПЕЧАТАЕТСЯ ПО РЕШЕНИЮ
РЕДАКЦИОННО-ИЗДАТЕЛЬСКОГО СОВЕТА
ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ
ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

Под общей редакцией
В. В. Федорова

Н. В. Алчинская

ВОСТОК В ТВОРЧЕСТВЕ Р. Р. ФАЛЬКА

Творчество Роберта Рафаиловича Фалька (1886-1958) прочно связано в нашем представлении с русской и западно-европейской художественной традицией. В самой стилистике его искусства почти нет "ориентализмов". И все же не случайно, что среди особенно чтимых им живописцев были не только Рембрандт и Сезанн, но и мастера дальневосточного пейзажа. Фальк соприкасался с восточным искусством не в элементах стиля, а во внутреннем строе своих произведений, углубленно-философских и созерцательно-поэтических, рассчитанных на длительное постижение зрителем.

На протяжении своей жизни художник не раз вдохновлялся также восточными образами, почерпнутыми из самой действительности. Так, одной из наиболее ярких страниц его творчества стала серия картин и графических работ, созданная в Средней Азии в конце 30-х и в начале 40-х годов. Именно в этой серии Фальк дал свою интерпретацию Востока, отмеченную неповторимо-индивидуальным авторским видением. Однако впервые "восточные мотивы" появились в его искусстве много раньше, в середине 10-х годов, в эпоху "Бубнового вала".

С 1914 по 1916 год Фальк регулярно ездил в Крым, подолгу жил в Бахчисарае, Коктебеле и прилегающих к нему татарских селениях, Атузах и Козах; писал там в основном пейзажи, а также портреты и натурные композиции. В его работах специально не подчеркивается "восточный колорит", присутствующий тогдашнему Крыму и особенно тем местам, которые писал художник, — но он является неотъемлемым элементом их

образного содержания. Монолитность и "кубистичность" форм восточных строений, патриархальность жизненного уклада, воспоминания о "кimmerийской" древности в сочетании с величием крымской природы — все это питало воображение молодого Фалька и было созвучно его поискам более обобщенного видения и живописного языка. Не случайно крымская тема не уходит из его картин вплоть до конца 20-х годов, претерпевая стилистические трансформации в соответствии с общей стилиевой эволюцией художника.

Один из самых ранних крымских пейзажей — "Долина в Крыму" (1914—1915 гг. ГРМ). На нем изображена просторная долина с кучами деревьев, окаймленная грядками гор, освещенных заходящим солнцем, а над всем этим — праздничное закатное небо, феерия золотисто-оранжевых, красных и розовых тонов, переходящих в голубые, фиолетовые и зеленые. Композиция создает ощущение почти космической широты пространства, краски насыщены и пастозны, стиль отличается лапидарностью и динамизмом. Здесь ясно читаются влияния французских фовистов, а также подспудная близость к русскому народному искусству (в предшествующих работах Фальк отдал большую дань примитиву, прямо используя взрывчатую энергию его стили).

Последующие произведения уже далеки от фовизма — они гораздо более конструктивны и аналитичны и свидетельствуют об увлечении молодого художника творчеством Сезанна и кубизмом.

Кубизм Фалька был, по выражению Д. Сарабьянова, "лирическим", и как у всех участников "Бубнового вала", умеренным (хотя одновременно более прямолинейным и близким к народному искусству, чем у французам). В нем сохранялась единая точка зрения на природу, и главное заключалось не в радикальном изменении способа видения, а в передаче космической энергии и одновременно устойчивости бытия. Достигалось это с помощью деформаций и сдвигов формы, обобщения и выявления объема отдельных предметов. В этом стиле написана одна из лучших крымских картин — "Пейзаж с пирамидальным тополем" (1915, ГРМ). Эта работа свидетельствует не только о глубоком усвоении Фальком уроков Сезанна, но и о самобытности его творчества, о масштабах его художественной индивидуальности.

В центре холста — монументальное дерево, словно вошедшее в себя всю мощь природы. Его окружает глинчатая "кубистическая" архитектура татарского селения, на заднем плане видны другие тополя, и все это погружено в таинственно-прекрасное, радостное небо, светящееся изнутри розовыми, вишневыми, лиловыми, синими и зелеными тонами. Как на полотнах Сезанна, в картине Фалька нет "пустого" пространства, в котором размещены предметы. Земля, вырастающие из нее строения, деревья и небо вылеплены из единой, материальной и непрерывной живописной субстанции, которая каждый раз переходит в новое качество — уплотняется в домах и земле, наполняется мощным движением в деревьях и прорывается к бесконечности в небе. В картине все проникнуто движением, но при этом подчеркивается статика целого. Движение и энергия выражаются угловатыми сдвигами планов, контрастами цвета и его свободными перетеканиями, легкой широкими цветными плоскостями, как бы вибрирующими на пересечениях. Статика — монолитностью основных объемов, уравновешенностью и устойчивостью композиции. Подкупает прямота и грубоватая сила живописного языка молодого Фалька, роднящая его с другими членами "Бубнового вала". Но в отличие от них, он наполняет свое искусство глубокой гармонией, скрытой радостью — пока еще без примеси меланхоличности, присущей более поздним его произведениям, — и лиризмом. Конструктивность его живописи вытекает не из внешней, рассудочной организации полотна, а из подлинно философской широты видения.

Другая специфическая черта искусства Фалька — передача с помощью бесконечного разнообразия цветовых оттенков неисчерпаемой и таинственной глубины бытия, как бы пронизанной идущим изнутри светом. В отличие от фовистской "Долины в Крыму", в "Пейзаже с пирамидальным тополем" краски высветлены, разбелены и многослойны.

Эта внутренняя эволюция от лапидарности начала 10-х годов к последующей усложненности образа мира приводит в самом начале 20-х годов к перелому стиля. Кубизм Фалька изживает себя. Деформации и углы сглаживаются. Энергия как бы растекается по поверхности холста. Контрастные и

яркие сочетания больших цветных масс постепенно уступают место сложному цветовому космосу, приглушенному по тону, благодаря своей сложности.

Известный французский критик Вальдемар Жорж писал о новом этапе творчества художника: "Идея круговращения атомов, сдвигания сущностей в бесконечном пространстве побуждает его создавать полотна, в которых цвет покидает свои формальные опоры и существует свободно, как будто он единственная реальность"¹.

Примерно с середины 20-х годов искусство Фалька претерпевает новую трансформацию. Его живопись становится более конкретной, частично утрачивает поэтическую широту образов, а также драгоценное и таинственное мерцание красок. В этот период он опять возвращается к крымской теме и пишет целую серию пейзажей: "Сухое дерево" (1925 г. собрание семьи художника), "Дом у моря" (1926 г., Николаев, картинная галерея), "Пейзаж с горой и тополями" (1927 г., Москва, частное собрание), "Бухта в Балаклаве" (1927 г., ГТГ) и т.д. Каждый из них по своему прекрасен, но уступает в масштабности видения крымским пейзажам 10-х годов.

В картине "Сухое дерево", например, мы видим типичный для Фалька многоцветный ковер земли, величественное дерево в центре композиции, лиловатые горы на заднем плане и парящее над всем светозарное и нежное небо. Все вылеплено цветом, хорошо сгармонировано и увлекает свежестью восприятия природы и красотой живописи. Но по сравнению с "Пейзажем с пирамидальным тополем" здесь воплощен не столько образ мира, сколько образ определенной местности.

Следующий этап восточного творчества Фалька связан с его среднеазиатскими работами конца 30-х и начала 40-х годов. Но прежде, чем перейти к непосредственному анализу этих работ, необходимо хотя бы кратко обрисовать зрелую творческую манеру художника, сложившуюся в начале 30-х годов и сохранявшуюся в целом неизменной вплоть до самого конца его творческого пути.

С 1928 по 1937 год Фальк жил и работал во Франции, в основном в Париже, но также в Провансе, Бретани и на Корсике. Художник вел трудную одинокую жизнь, тосковал по родине, близким и друзьям. При всех плодотворных связях с

французской школой живописи, он чувствовал себя во Франции инородным телом и остро ощущал кризис западной культуры в предвоенные годы.

Однако в творческом отношении эти годы оказались весьма продуктивными. Фальк упорно работал вопреки всем жизненным трудностям, "игнорируя", — по его словам, — внешние обстоятельства и успех"² и стремился к одной цели — внутреннему совершенству своих произведений. В своих письмах из Парижа он писал: "Искусство мое идет все лучше и лучше, оно становится все более изысканным и утонченным"³. Слова эти не были преувеличением — они точно определяли эволюцию творчества мастера в 30-е годы.

В Париже Фальк преодолевает некоторую тяжеловесность и приземленность, которые были присущи его работам конца 20-х годов, и приобретает новую глубину и свободу лирического выражения. Его искусство 30-х годов — так же, как и последующее — сочетает в себе "докубистские", классические традиции с подлинной современностью стиля. Последняя выразилась прежде всего в масштабности видения, в стремлении передать в любом мотиве общие законы природы, саму жизнь мира и человеческой души.

В живописи Фалька человек неотделим от окружающего его мира, но как бы фокусирует в себе его духовную энергию. Так же неразрывно связаны форма предмета и окружающее его пространство. Пространство как бы ступает в предмет; оно конкретно и материально при всей своей бесконечности, в то время, как каждый предмет "пространственен" и обладает неисчерпаемой внутренней глубиной. Таким образом создается ощущение единства и бесконечности мира, а также его непрерывного изменения во времени. Задача художника, по словам Фалька, состоит в том, чтобы "на двухмерном кусочке холста создать глубокое пространство в бесконечном течении времени"⁴. Эта задача выполняется чисто живописными средствами — с помощью тончайших градаций цвета и изменения его светоносной силы. "Мир для живописца, — писал Фальк, — это движение, кипение и крутооборот светящейся цветовой материи, которая клубясь, ступаясь и разряжаясь, то тает, то сплавляется в слитки драгоценного металла"⁵.

Хотя с точки зрения сюжета в картинах художника обыч-

но ничего не происходит, они полны движения и внутренне событийны. В них рассказывается с помощью цвета о больших событиях — о жизни и непрерывном становлении природы и человеческой души. В живописи Фалька нет "ставших" форм и, соответственно, не существует линий и контуров — есть лишь границы цветовых масс. Этот единый цветовой поток, строящий изображение, в конечном счете подчинен лирическому чувству и творческой воле мастера. Его цель — заставить холст жить своей автономной жизнью, которая является не мертвым подражанием, а живописным и поэтическим аналогом природы. К произведениям Фалька вполне подходят слова, сказанные им о работах Сезанна — "не подобия жизни, а сама жизнь в прекрасных, драгоценных, зрительно-пластических образах"⁶.

Говоря о творческом методе художника, следует отметить также внутреннюю связь его поэтически обобщенной и при этом динамической и "временной" живописи с музыкой. Святослав Рихтер не случайно называл полотна Фалька "интернами цвета", а сам живописец постоянно говорил о "пении глаза" и "музыке для глаз", а также о необходимости "слушать музыку мира"⁷.

Эта музыка исполнена у Фалька гармонии — недаром из композиторов ему были ближе всего Бах и Моцарт. Над всеми ее, зачастую минорными, а иногда и драматическими темами всегда звучит главная, выражающая чувство разумной закономерности природы. Живописно это выражается, прежде всего, в четкой построенности композиции картины и в гармоническом равновесии всех ее элементов.

В 1937 году художник вернулся на родину, и волею судеб его творчество вскоре после возвращения оказалось связанным с Востоком. В 1938—39 гг. он отправляется в продолжительную поездку по Крыму и Средней Азии.

Фальк побывал тогда в Самарканде, Хиве, Бухаре и Ташкенте. Перед ним открылся совершенно новый мир, поэтический и цельный, не похожий на то, что он писал прежде, но созвучный его искусству. Художника захватило поразительное богатство и тонкость красок местной природы, породивших в свое время утонченную полихромную восточных миниатюр, а также печать величия, лежащая и на природе, и на

архитектуре, и на облике людей. То ощущение большого времени и пространства, которое Фальк извлекал из суеты парижских улиц, здесь находилось как бы на самой поверхности жизни. Выражаясь словами художника, "Библия, сказки "Тысяча и одной ночи" и настоящая советская действительность существовали в неразрывном единстве и гармонично входили в древний пейзаж"⁸.

Однако в свой первый приезд в Среднюю Азию Фальк написал сравнительно немного картин; большинство среднеазиатских полотен было создано им несколько лет спустя, в трудные годы войны.

Осенью 1941 года художник с семьей приехал в Самарканд, который был тогда средоточием эвакуированных из Москвы и Ленинграда художественных вузов. Здесь он получил место преподавателя в Самаркандском художественном училище, а затем в Московском Институте прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ). Три года, проведенные Фальком в Самарканде, в житейском отношении были очень тяжелыми: голодный военный быт, многочасовая преподавательская работа, почти не оставившая времени для творчества; к этому прибавилась тяжелая болезнь художника летом 1942 года и гибель на фронте единственного сына. Отсутствовали самые необходимые условия для работы — до 1943 года Фальк не имел масляных красок и был вынужден ограничиться акварелью и гуашью.

Однако вопреки всем жизненным трудностям и страданиям он не только сохранил в те годы прежнюю творческую активность и молодость духа, но сумел переплавить все пережитое в образы, исполненные особой глубиной, совершенства и жизнеутверждающей силы. Несмотря на то, что по стилю среднеазиатские работы аналогичны предшествующим картинам, они кажутся более эпическими, как бы больше вмещают в ограниченное пространство холста.

В общей сложности Фальк написал в Средней Азии около полутора десятка картин. Несколько из них относятся к его первой поездке — "чайхана", "Регистан зимой", "Пейзаж с осликом", "У рынка" — остальные написаны в 1943 году. Наиболее значительные из них — "Золотой пустырь", "Верблюды", "Регистан", "Самарканд", "Сумерки, Самарканд", "У хауса", "Площадь в Самарканде", "Пасмурный день. Хаус",

"У супны", "На фоне сказане", "Молодая узбечка".

В "Чайхане" (1938 г. Ташкент, Гос. музей искусств Узбекской ССР) есть нечто от рембрандтовского таинственно-прекрасного и сказочного Востока. Старики, пьющие на ковче чай, напоминают ветхозаветных патриархов, а в композиции в целом проглядывает библейский "архетип" (в ней есть отдаленное сходство с встречей Авраама и Сарры с тремя ангелами под дубом Мамврикийским).

Вместе с тем Фальк изображает реальных узбекских стариков 40-х годов нашего века в окружении вполне современной улицы, и в картине не происходит ничего чудесного в религиозном смысле. И все же чудо здесь имеет место — чудо самого бытия, переданное драгоценным сиянием красок. По насыщенности и богатству цвета "Чайхана" перекликается с восточной миниатюрой, но ее цветовой строй прямо противоположен локальной и плоскостной средневековой живописи.

Тем же ощущением библейского Востока проникнута более поздняя картина "Верблюды" (1943 г. Ташкент, Гос. музей искусств Узбекской ССР), в которой караван верблюдов царственной поступью и в невозмутимом величии ("с тысячелетней тяжестью в очах", пользуясь выражением Н. Заболоцкого) шествует на фоне полусказочной архитектуры.

В отличие от этих работ, в "Золотом пустыре" (1948 г. ГТГ), подлинном шедевре художника и лучшей картине среднеазиатского цикла, почти нет привычных поэтических образов и реминисценций, связанных с понятием "востока". Восток здесь в общем характере архитектуры и природы, в самой широте времени и пространства, наконец, в золотом солнечном свете, который пронизывает все полотно.

Как обычно у Фалька, изображение почти не имеет перспективной глубины, планы как бы сжаты и спроективаны на плоскость картины. Основные ее членения идут по вертикали — глаз схватывает сначала сияющее, многоцветное небо, затем землю с домами и посередине пылающие огнем деревья. Художник передает сущность и красоту каждой природной субстанции. Земля — плотная и вязкая, как бы спекающаяся масса оливно-охристых тонов. Дома вывешены солнцем изнутри и превращены в "слитки драгоценного металла" — бледного золота, отливающего неуловимыми розовыми и зелеными оттенка-

ми, голубовато-сиреневыми тенями. Самая яркая часть композиции — золотисто-оранжевые в солнечном свете деревья. И наконец небо, занимающее большую часть холста, — оно тоже движущееся, живое и горящее изнутри, одновременно материальное и бездонное. Как всегда, это главный "персонаж" картины. (Вообще, взгляд Фалька был постоянно прикован к небу, и все предметы он видел погруженными в него, как в ванну⁹). В "Золотом пустыре" небо вылеплено из многочисленных градаций синевы с лиловыми просветами, и на горизонте эта синева переходит в изумрудную зелень, на фоне которой контрастно выделяется оранжевая листва деревьев. Вся цветовая композиция построена на мягких контрастах и объединена сквозными оттенками. Маленькая человеческая фигурка органично вписывается в целое, но все же занимает в нем совершенно особое место, является как бы фокусом картины. Без нее, по точному выражению поэтессы Ксении Некрасовой, холст, "как глаз без зрачка"¹⁰.

Фальк подчеркивает материальность, собственное бытие самой краски и с ее помощью воссоздает осязаемую плоть мира. Но последняя как бы сублимируется, переплавляется и проникается одухотворенной нежностью. Окутанная таинственной дымкой, она кажется ускользающей и недостижимой при всей своей вещественности. Природа открывается художнику как таинство, как радостное явление творческой энергии, которое он постигает и передает средствами живописи. "Золотой пустырь" излучает радость и гармонию, захватывает широтой образа мира. Здесь в полной мере ощущается та "лирическая нежность и широка душевных состояний"¹¹, которая восхищала Фалька у Боннара.

"Самарканд" (1948 г. Ленинград, собрание И. И. Палеева) близок по композиции "Золотому пустырю" — такие же низкие строения и высокое небо, занимающее больше половины холста. Но цветовая гамма здесь гораздо более сумрачна, навевает вечеряющим пейзажем. Оттенки еще неуловимей и дымчатей. Загадочно мерцает сине-зеленое, золотисто-розоватое небо, в крышах домов синева сгущается и окрашивается в вишневые тона, земля еще хранит в своих охристых тонах дневное тепло. Как и в предыдущей картине, перед нами не

внешнее подобие натуры и не субъективный, визионерский образ, а сосредоточенное и вдохновенное философски-живописное постижение природы.

Несколько картин художника посвящено изображению архитектурного комплекса Регистана. Фалька интересуется не сама по себе архитектурная композиция, а красота и жизнь, как бы сконденсированные в ее камнях. Для него величие памятника архитектуры прежде всего в том, что он подобен кораблю, плывущему сивозь время, которое оставляет на нем свои наслоения. Художник изображает не виды Регистана, а саму его жизнь, неотделимую от жизни окружающей среды, поэтому он порой свободно "перекраивает" архитектурную композицию, лишает ее обособленности и вписывает в общий ритм пейзажа.

Таков "Регистан" (1948) из Русского музея в Ленинграде. По цвету это самая четкая и контрастная из всех среднеазиатских картин художника. Густое, как всегда многоцветное, небо, на фоне которого четко выделяются оливково-золотистые, охристые и сиреневатые постройки, с красками неба и земли перекликаются насыщенные изумрудно-зеленые и фиолетово-желтые тона минаретов. Несмотря на относительную контрастность, картина лишена какой-либо плакатности и единая по тону. Сближение планов, почти сведение на нет измеримой перспективной глубины компенсируется, как обычно, безмерной глубиной самих вещей, вылепленных из бесчисленных цветовых оттенков.

При всей гармоничности, "Регистан" полон, однако, неудовольствием грусти, даже драматизма. Есть нечто угрожающее в тяжелой, сгущенной синеве неба и в активности пустынной архитектуры, не смягченной присутствием человека.

В картине "Регистан зимой" (1939 г. Ленинград, собрание И. И. Палеева) архитектура отодвинута на задний план вернее, из-за отсутствия перспективной глубины смещена по вертикали вверх. Благодаря этому пространство холста расширяется, появляется особая широта и воздушность изображения. Цветовое видение Фалька достигает здесь почти предельной уточненности. Перламутровые, перетекающие, неудовольственные и серо-голубые оттенки неба, голубоватые и зеленоватые купола, оливково-сиреневые дома, вишневые и розовые вкрапления фигур — определения эти во многом условны, так

как ни один сантиметр холста не окрашен одним цветом. В результате предельных градаций и смешения красок достигается почти монохромность целого. Диризм художника приводит при этом к превращению реального пейзажа в мир, в ускользающее поэтическое видение.

Наряду с этими монументальными по духу вещами, Фалька писал в Средней Азии относительно менее масштабные картины. В таких полотнах, как "У хауса" (1948 г. Москва, собрание семьи художника) или "Сумерки. Самарканд" (1948 г. Ленинград, частное собрание), сохраняется ощущение отдельного мотива, хотя и пропущенного через магический кристалл творческого воображения. Еще более этюдна — опять же в рамках обобщенно-конструктивного и образного видения Фалька — картина "Пейзаж с осликом" (1939 г. Москва, собрание семьи художника); второе ее название — "Плавающее дерево". Горящие осенние краски деревьев как бы вливаются в небо, постепенно остывая в нем; художник откровенно показывает нам фрагмент природы, но вкладывает в него все свое восхищение красотой мира.

Вторая, количественно более обширная область среднеазиатского творчества Фалька — графика, по преимуществу, акварели с гуашью, а также пастели. Частично они создавались в качестве подготовительных этюдов к картинам, но в основном независимы от живописных произведений. Хронологически они делятся на две группы — созданные в 1938—1939 гг. и в 1941—1948.

При всей стилистической близости к живописи, графика — особая сфера творчества мастера. В его акварелях, пожалуй, еще больше, чем в живописи подчеркивается автономность произведения искусства — изображения откровенно создаются из пятен краски, а не из подобия изображаемого. При этом образы акварелей более воздушны и мимолетны по сравнению с живописными. Если картины Фалька вызывают ассоциации с симфониями, то акварели — с "музыкальными моментами" и "мимолетностями". Надо сказать, однако, что художник почти никогда не работал чистой акварелью, но применял к ней гуашь и белила. В Средней Азии, в частности, он пользовался гуашевыми белилами и с их помощью придавал изображениям

материальность и плотность, подчеркивал опорные элементы композиции. Кроме того, белки объединяли все тона и позволяли создавать столь важное для Фалька ощущение ослепительных всплесков света. Его акварели, так же как и живопись, пробуждают в памяти строчки А.Ахматовой: "И все перламутром и яшмой горит, но света источник таинственно скрыт". Но если в картинах краски сплавлены, то в акварелях стихия светящегося цвета свободнее и динамичнее. То приглушенные, то насыщенные и сияющие тона на наших глазах строят изображение и непосредственно передают тот лирический порыв, который питал изнутри все творчество Фалька.

Большинство крымских и среднеазиатских акварелей — это изображения природы и городские виды, часто сливающиеся в одном смешанном жанре. Образы среднеазиатских городов (в основном, Самарканда) чередуются с изображениями цветущих деревьев, садов и парков.

Показывая городские улочки, Фальк прибегает к сокращенной перспективе, а иногда располагает улицу по горизонтали поперек холста. Пространство в его акварелях, как и в живописи, делится в основном не на глубинные планы, а по вертикали. Композиция строится почти всегда по одной и той же схеме: почва, дома и фигурки людей на их фоне, затем деревья, погруженные своими кронами в небо. Люди идут, едут на осликах, стоят или сидят. Все они даются обобщенными коническими силуэтами, вписываются в архитектурное и природное окружение и одновременно выделяются из него с помощью более яркого и насыщенного цвета.

Образы природы в акварелях Фалька весьма разнообразны, но всегда проникнуты особым ощущением пульсации космических жизненных сил.

В одной из самых звучных по цвету акварелей — "Дереве с красной листвой" (1939 г. Дрезден, Гравюрный кабинет Дрезд. карт. галереи) цветовая энергия как бы поднимается из глубокой лилово-голубой синевы к ликующему красному аккорду. В сумрачном "Вечере в Самарканде" (1943, Саратов, Картинная галерея), напротив, преобладают не мажорные, а минорные тона, силы природы несут в себе ощущение скрытой угрозы. Безмятежен и утончен образ среднеазиатской весны, созданной в акварели "Цветущий урж" (1943 г. ГРМ) с помощью переливов

нежнейших розовых, белых и зеленых оттенков на фоне синезеленого неба и охристых красок земли. Этот образ переключается с описанием самаркандской весны женой художника А.В.Цекин-Кротовой: "...но всего восхитительней цветущие деревья. Они, как упавшие с неба облака, как розовые и белые вздохи, как сны какие-то плывут при блеске солнца над серебристыми дувалами и того и гляди растут в воздухе"¹². Но Фальк передает не только это весеннее "таяние", но и структурную организованность природы — черта, присущая всей его графике.

Характерно, что увлеченный образом огромного живого мира среднеазиатской природы, он почти не писал в этот период натюрмортов, и один из немногих — "Картошка" (1948 г., собрание семьи художника) — изображает не роскошные восточные фрукты, а скромную картошку (излюбленный объект натюрмортов художника), окутанную нежным сиреневым-голубым свечением.

Целый ряд акварелей посвящен знаменитым архитектурным комплексам Бухары и Самарканда: "Бухара", "Пейзаж с минаретами", "Регистан ночью" и др. — эти графические работы подготавливают и дополняют живописные работы на ту же тему. Среди них выделяется акварель "Регистан ночью" (1939 г., собрание семьи художника) со светящимися в сумраке южной ночи многоцветными облаками и ощущением мирового пространства, которое пробуждает в памяти "ночные" стихи Тютчева.

В живописном и графическом творчестве Фалька большую роль всегда играл портрет. В Средней Азии художник написал две работы маслом: "На фоне сыване" (1943 г. Нукус, государственный музей искусств Каракалпакской АССР) и "Молодая узбечка" (1943 г. Волгоград, Картинная галерея), и создал целую серию графических (акварельно-гуашных, настольных и карандашных) изображений местных жителей и своих близких. Начало этой серии было положено еще в 1938–39 гг., когда Фальк делал в Крыму портретные наброски к панно "Татарский ансамбль", а в Средней Азии с увлечением писал узбекских стариков и юношей (частично, в качестве подготовительных этюдов к картине "Чайхана").

Портретные образы мастера почти всегда характерны, но при этом облагорожены и наполнены созерцательной поэзией.

Своей задачей, как портретиста, Фальк считал "доведение лица до лика"¹³, хотя в отличие от Петрова-Водкина, он никогда не превращал в прямом смысле лицо в лик. В его персонажах нет ничего иконописного и идеального, но они одухотворены, приподняты над прозой жизни, находятся как бы и во времени, и вне его.

Хорошо сказала об этом узбекская девочка, которую одновременно писали в Самарканде Фальк и Игорь Савицкий (будущий директор музея в Нукусе): "Профессор мне больше нравится. Игорь рисует, какая я на базаре лепешки торговать, профессор — какая я хочу быть"¹⁴.

Среди персонажей художника — благородный красивый старец в чалме ("Голова узбека", 1938), величественный старик, сидящий на корточках у плиты ("У очага", 1938), молодой черноусый узбек в тубетейке ("Молодой узбек", 1938), пожилой узбек, пьющий чай, — у него острые черты и беспокойно-желчное выражение лица ("Узбек в полосатом халате", 1943 г.); художник Маркел Колантаров с некрасивым, добрым и грустным лицом ("Маркел Колантаров", 1938); старуха узбечка, полная терпеливого ожидания и печали ("Старая узбечка", 1938) и задумчивые и грациозные молодые девушки ("Узбечки", 1938)*.

Все изображенные, даже весьма приземленный по облику "узбек в полосатом халате", возвышены Фальком, показаны им в ореоле духовности. Есть нечто рембрандтовское в умеении мастера увидеть под прозаической маской, отражающей суету обывденности, живую, страдающую и мыслящую человеческую душу. Однако его психологизм, в соответствии со всей поэтикой творчества, одновременно конкретен и отвлечен. Впечатление от фальковских портретов сродни не психологической прозе, а музыке и лирической поэзии.

Один из лучших акварельных портретов — портрет жены, выполненный суровой военной зимой, в канун 1943 года ("Женщина с пиалой" и второй вариант — "При копилке").

* Все упомянутые в статье акварельные портреты находятся в собрании семьи художника.

Как и все остальные акварельные портреты, он создан из мягких пятен акварели и гуаши и тонких, острых росчерков пера, выявляющих черты лица и основные линии фигуры. Портрет этот особенно сильно проникнут характерной для Фалька поэтической грустью. Он кажется символом женского одиночества и стойкости, а также внутренней грации и красоты женской души. Подобно Б.Пастернаку, художник здесь как бы "ранен женской долей". Но при всей своей одухотворенности, женский образ во многом имперсонален и трактован как часть большого мира. Характерно, что чисто живописный акцент Фальк переносит на голубую пиалу, как бы уравновешивающую своей материальной красотой духовную красоту модели.

На всех работах среднеазиатской серии, независимо от их жанра, лежит печать одного видения мира — так же, как сама эта серия стилистически едина с остальными произведениями художника тридцатых и сороковых годов. Как всякий большой мастер, Фальк, независимо от источника своего вдохновения, всегда оставался самим собой. Но именно поэтому созданный им образ Востока так масштабен и непохож на восточные образы других русских художников. Он захватывает утонченной красочностью, лиризмом, подлинно философской глубиной. В нем есть неповторимое фальковское сочетание древности и современности, живой изменчивости во времени и неземных начал бытия.

Примечания:

1 R.Falk. Exposition, Catalogue. Preface W.George. Paris, 1929.

2 Из письма к М.Б.Фальк от II дек. 1933 г. Париж — архив художника.

3 Там же.

4 Записи уроков и бесед Р.Р.Фалька. — архив художника.

5 Там же.

К этому можно добавить такие высказывания: "форма — это бытие пространства, выраженное через цвет". И далее: "Чувство, настроение — лишь результат правильного цвето-

го решения". (Архив художника). Саму живопись Фальк определял, перефразируя известное изречение Баха, как "верный цвет на верном месте". Вообще, надо сказать, что в своих уроках (в период преподавания во ВХУТЕМАСе в 1920-1927 гг. и позже) и в беседах Фальк дал исчерпывающий словесный комментарий к своему искусству и четко изложил основы своего творческого метода. Часть его высказываний в настоящее время уже опубликована, в более полном объеме они войдут в подготавливаемый к изданию сборник: "Художник Р.Р.Фальк. Сборник материалов", М. "Советский художник".

⁶ Из письма к Яну Кейму, 1956 г. - архив художника.

⁷ Записи уроков и бесед Фалька - архив художника.

⁸ Там же.

⁹ Фальк говорил: "В пейзаже основное - цветовое состояние воздушной среды... Пейзаж погружен в небо, как в воздушную ванну. Все, что происходит в небе, малейшие колебания светового цвета отражаются на пейзаже". Из дневника Р.В.Идельсон 1920-1922 гг. - архив художника.

¹⁰ Запись А.В.Щекин-Кротова. - архив художника.

¹¹ В лекции о французском искусстве, прочитанной в 1948 г. в Самарканде, Фальк говорил о Боннаре: "Лирическая нежность и широта душевных состояний, огромные холсты и в каждом мазке - молодость" - архив художника.

¹² А.В.Щекин-Кротова. "Р.Р.Фальк в Средней Азии" - неопубликованная рукопись.

¹³ "Я хочу довести лицо до лица, т.е. добиться обобщенности и одухотворенности древней живописи". Записи уроков и бесед Фалька - архив художника. Это одно из немногих высказываний, в котором Фальк подчеркивает внутреннюю связь своего творчества с до-ренессансным искусством.

¹⁴ А.В.Щекин-Кротова. "Р.Р.Фальк в Средней Азии". Рукопись. Архив художника.

Л.Г.Береснева

ТУРКМЕНСКИЕ КОВРЫ И КОВРОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ
В СОБРАНИИ ГМИНВ
(каталог)

Коллекция туркменских ковров и ковровых изделий ГМИНВ складывалась в течение длительного времени. Традиции собирания, хранения и изучения ковров начали создаваться в музее с его основания в 1918 г.

В архивных музейных документах указываются следующие источники поступления отдельных экспонатов и целых коллекций:

1918-1919 г.г. - по решению Отдела по делам музеев производится передача Музею больших коллекций восточных предметов, среди которых имеются туркменские ковры и ковровые изделия.

1919 г. - передача отдельных экспонатов со "Склада Центротекстиля" и складов "Северной кампании".

1925 г. - получения из магазина Главнауки.

1926 г. - передача из Центрального хранилища Государственного музейного фонда.

1927 г. - группа ковров и ковровых изделий подарена Госторгом.

1930 г. - партии ковров приобретены в антикварно-художественном магазине.

с 1937 г. - начинают появляться документы Государственной закупочной комиссии, которая приобретает ковровые изделия для музея у частных лиц.

В последние 10-15 лет появился еще один источник пополнения ковровых фондов: закупочные экспедиции музея в республики Средней Азии и Кавказа, где выявляются и приобретаются старинные и современные ковры, кошмы и ковровые изделия I.

Ковровая коллекция ГМИНВ - это не только объект изучения и пополнения, ковры и ковровые изделия демонстрируются на выставках, как тематических, так и специальных.

В 1950 г. Ф.И. Гогелем на основе изучения музейной коллекции ковров была выпущена книга "Ковры" 2, в которой даются основные сведения о среднеазиатских и кавказских, ближневосточных и западноевропейских коврах. Изучением и научной обработкой ковров в нашем музее занимались также В.Н. Чепелев, И.И. Тюляев, Н.Б. Салько.

Нужно сказать, что по вопросу изучения ковров существует довольно большое количество литературы отечественных и зарубежных авторов, начиная с Марко Поло, который еще в своем "Путешествии" (XIII в.) упоминал о туркменских коврах, называя их самыми тонкими и красивыми в свете, и кончая такими исследователями отечественного ковроделия, как С.М. Дудин, А.А. Боголюбов, А.Е. Фелькерзам, В.Г. Мошкова, Г.И. Саурова и др. *ж

В настоящее время коллекция туркменских ковров и ковровых изделий в ГМИНВ состоит из 169 экземпляров.

Из них:

- ковров - 58 экз.
- ковровых изделий (торбы, чувалы, ак-чувалы, асмалыки, гапылыки, хурджины) - 92 экз.
- энси - 15 экз.
- намазлык - 1 экз.
- фрагментов - 5 экз.
- паласов - 8 экз.

Настоящий каталог составлен на основе работы автора над коллекцией туркменских ковров в собрании ГМИНВ с 1970 по 1975 г.г. и 1978-79 г.г.

* Основная библиография по коврам дается в конце статьи.

Ковроделие в Туркмении существует с глубокой древности. Его развитие обусловлено природными, климатическими и экономическими особенностями жизни на данной территории. Из-за недостатка орошаемых земель, пригодных для земледелия, население Туркмении с древности делилось на оседлое и кочевое. Жизнь скотовода-кочевника проходила в постоянных перемещениях вместе со стадами в поисках пастбищ и воды. В условиях перекочевок юрта, состоящая из деревянной основы и кошем, покрывающих ее снаружи, была единственно удобным жилищем, защищавшим от зноя, горячих песчаных бурь и ледяных ветров.

Юрта состояла из деревянной основы - длинных прочных жердей - "ууд" и огораживающих юрту по кругу решеток - "кереге". Они скреплялись между собой шерстяными веревками и узкими длинными ковровыми полосами - "ак йуп", "ой йупи", "йолам". Сверху накрывались и закреплялись большие кошмы, земляной пол также застилался кошмами, коврами, паласами.

Ковровые и паласные * мешки (чувалы, торбы), переметные сумы (хурджины), молитвенный коврик (намазлык), дверные завесы (энси, гермеч, гапылык) - все эти предметы быта выполняли в юрте свое функциональное назначение и вместе с тем участвовали как отдельные элементы в общем декоративном убранстве жилища.

Невеста, готовя себе приданое, вкладывала все свое умение в изготовление ковров и ковровых изделий, по качеству которых родственники жениха судили о ее мастерстве. Ковер в доме был не только необходимым предметом быта и показателем достатка и богатства, в нем выражались эстетические нормы, представления о прекрасном людей, которые создавали его и видели ежедневно перед собой.

На международном ковровом рынке туркменские ковры и ковровые изделия выделяются в особую группу благодаря своим высоким техническим и художественным качествам, сделавшим их уникальными.

* Говоря о ковровых изделиях, автор в данном случае имеет в виду ворсовые изделия в отличие от паласных - безворсовых.

В своеобразии, неповторимости туркменского ковра отразилась сложность судьбы народа: ковровый орнамент, его изменение во времени, усложнение, упрощение, геометризация, появление или исчезновение отдельных элементов узора — все это может служить косвенным, но важным источником сведений о происхождении туркменских племен.

Как и во всей Средней Азии, на территории современной Туркмении с древнейших времен происходил длительный процесс взаимовлияния и смешивания местных ираноязычных (земледельческих и скотоводческих) и пришлых тюркоязычных (кочевых) племен.

Недостаток орошаемых земель и пастбищ для скота, стремление завоевать рынки сбыта порождали бесконечные набеги и завоевательные войны. Огромные массы завоевателей-кочевников, передвигаясь вместе с семьями, табунами, обозами, оседали на более удобных территориях, смешиваясь с коренным населением; завоеватели менялись, веками происходило наслоение одного этнического пласта на другой.

В связи с длительным господством патриархальных отношений, крайней отсталостью экономики, хозяйственного устройства, необходимостью объединения с одной стороны и постоянной межплеменной враждой с другой, у туркмен длительное время сохранялась родоплеменная организация. О древнем родовом делении туркмен сообщается в "Сборнике летописей" Рашида ад Дина (XIV в.)³.

По сведениям этого автора все туркмены состояли из кровного родства и происходили от одного родоначальника — Огуз-хана. У него было шесть сыновей, и у каждого из них — по четыре сына. Имена этих внуков Огуз-хана и стали названиями происходивших от них родов.

Автор приводит племенные знаки — тамги, которыми клеймили скот. В состав тамги входили изображения хищных птиц, почитаемых родом: эту птицу представители рода не убивали и не употребляли в пищу⁴.

По преданиям, до настоящего времени живущим в памяти народа, и по письменным источникам — ("Книга моего деда Коркута"⁴) — туркмены также считают себя происходящими от

* Подробно об этом см. ниже.

легендарного Огуз-хана, сын которого Салор-Казан — отец (по другим сведениям — дед) всех туркмен, был предводителем главного туркменского племени — салоров.

Предания о Салор-Казане⁵ отражают сложный этногенез туркмен: одной из его жен была узбечка; сарыки состояли в родстве с татарами; в преданиях туркмен-ата сообщается, что женой основателя рода была казашка. В одной из легенд говорится, что Салор-Казан побеждает в единоборстве иранскую принцессу, женится на ней, и их сын становится основателем племени салоров; известна также легенда о женьгубе Салор-Казана на кара-калпачке.

Древнейшими туркменскими племенами считались салоры, теке, сарыки, эрсари. Из них лишь салоры встречаются в перечне племен у Рашид-ад-Дина, остальные оформились как племенные объединения уже после нашествия монголов. Довольно подробные сведения о племенном составе туркмен дает хорезмийский ученый-историк Хан Абул-Гази (1603-1668 гг.)⁶, который написал специальный труд о происхождении туркмен⁶. (По теории В. Г. Мошковой⁷ изображения хищных птиц — родовых тотемов помещались на цитах воинов-туркмен, а также входили в гёли⁸ центрального поля постилочных ковров — "халы").

В XIX — нач. XX в.в. туркменские племена расселялись следующим образом⁸:

текинцы занимали оазисы Ахал-Текинский, Тедженский и Мервский с окружающими степнями;

сарыки населяли оазисы Иолотанский и Пендинский (по р. Мургаб);

салоры Иолотанский, Пендинский и Серахский оазисы;

йомуды жили по рекам Сумбар и Атрек, кочевали по всему Мангышлаку. Кроме того, йомуды занимали часть Ташауза. (Так называемые йомуды ташаузские);

чоудоры раньше кочевали между Каспийским и Аральским морями, затем основная их масса осела в Хишинском оазисе;

* гёли — медальоны, розетки — основные элементы узора центрального поля туркменских ковров.

игдыры и абдалы жили по восточному берегу Каспийского моря;

огурджали — по побережью Каспийского моря, южнее Краснодарска и на островах Челекен, Долгом и Огурджинском;

эрсари расселились по всему среднему течению Амударьи *.

Среди туркменских племен есть и так называемые "святыя племена", по преданиям ведущие свое происхождение от пророков аллаха — это племена арабского происхождения: ших, санд, махтум, ходжа, ата. Полный перечень туркменских племен конца XIX века приводит С. А. Токарев⁹.

Несмотря на то, что многие признаки нации у туркмен существовали еще до присоединения к России в 70-х гг. XIX в. (общность территории, языка, культуры), государственное и национальное объединение туркмен было очень поздним. Племенное разделение, племенная вражда, отсутствие эконоимической общности, использование могущественными соседями (Иран, Афганистан, Бухарское ханство) отдельных племен в своих интересах и натравливание их друг на друга — все это мешало объединению туркмен.

Вследствие обособленности и замкнутости племенных групп, натуральном и полунатуральном характере хозяйства, в орнаменте, технике туркменских ковров, которые до конца XIX века производились только для домашнего употребления, складывались свои традиции и приемы. В каждой семье, в каждом роду они передавались из поколения в поколение, сохранялись и совершенствовались мастерицами в течение веков.

х х х

Изготовление ковров в Туркмении — ремесло поистине народное. В каждой семье женщины умели ткать, и их обучали этому ремеслу с малых лет.

* Передвижение крупных туркменских племен происходило в основном до 1870-х г.г. После прихода русских войск и установления территориальных границ с Ираном, Афганистаном, Турцией, расселение становится более устойчивым.

Туркменские мастерицы для изготовления ковров употребляли шерсть как весенней, так и осенней стрижки, но предпочиталась весенняя шерсть как более длинная по сравнению с осенней. В основном употреблялась шерсть овец местных пород — каракульская (или бухарская), пендинская, хорчи, туркмени и другие. Эти сорта шерсти отвечали определенным требованиям: шерсть должна быть достаточно длинной, мягкой, блестящей и эластичной, особенно ценились также белый цвет и малая извитость. Кроме овечьей шерсти туркменские мастерицы употребляли козью и верблюжью (чаще всего на основу), а также в небольших количествах белую хлопчатобумажную пряжу и окрашенный шелк. После мытья (чаще всего прямо на овцах) и стрижки шерсть чесали на специальных гребнях, пряли, затем окрашивали. Нужно сказать, что качество прядения у туркменских коврощиц было очень высоким: шерсть должна быть равномерно упруго скрученной и одинаковой по толщине на всем протяжении нити.

Толщина прядения нитей в каждой части ковра неодинакова, как и материал. Обычно для основы брали шерсть более грубую, и нити основы прядлись значительно толще, чем нити утка и ворса. На уток употребляли шерсть нежнее, а самую лучшую — для ворса *.

Туркменки работали на примитивном ткацком станке, который представлял собой четыре кола, вбитых в землю в форме прямоугольника по размеру будущего ковра. Между кольями вверху и внизу закреплялись две тяжелых гладких жерди, между которыми натягивались нити основы.

Основа — это фундамент ковра, на котором строится все дальнейшее. Нити основы натягивались параллельно друг другу, их длина определяет длину ковра, они всегда длиннее, чем тканая часть ковра и на концах образуют бахрому.

Для основы туркменки всегда брали шерсть самую прочную, основа всегда спрядена из двойной нити. В цвете осно-

* Шерсть каждой овцы разделяют на различные сорта, это зависит от того места, откуда она сострижена: самая лучшая — с передних лопаток, боков, ребер, шеи; самая грубая — с задних ног, спины, хвоста.

вы существуют определенные закономерности.

Текинские и салорские мастерицы применяли в коврах тонко спряденные нити основы белого цвета.

Эрсаринки брали, как правило, для основы серо-коричневую овечью шерсть, добавляя иногда козью. Нити основы прялись довольно толсто и рыхло.

Иомудские мастерицы брали шерсть и белую и серую. По толщине их прядение среднее между теке, салорами и эрсаринцами.

Уток как и основа относится к основной, главной связи ковра. Он проходит под углом 90° к основе ковра и переплетается с ней "полотняным переплетением", т.е. через одну нить.

У салоров, текинцев и сарыков нити утка прялись тонко.

Салорские мастерицы для утка применяли шерсть коричневого, темно-желтого, красного цвета.

Текинские мастерицы - белую и серую.

У эрсаринцев и чюдоров нити утка относительно толстые, цвет - серый.

Иомудские мастерицы применяли среднюю толщину нитей белого цвета.

На каждой паре нитей основы завязывались по счету (по рисунку, образцу, обрывку старого ковра) узлы разноцветной шерстью: концы каждого узла, выходящие на поверхность ковра, обрезались острым ножом. После навязки ряда узлов между нитями основы протягивались одна-две уточных нити. Навязав несколько рядов узлов, мастерица прибавала их тяжелым деревянным гребнем-колотушкой - "дарак" для уплотнения ковровой ткани, а затем тщательно подстригала ворс. Процесс ткачества - это медленный, кропотливый труд, для его ускорения иногда трудились две-три мастерицы, сидя в ряд и работая каждая над своей частью ковра.

Общезвестно, что в технике ворсового ткачества существуют узлы персидские (полуторные, "сенне", "асимметричные" - по терминологии разных авторов) и турецкие (или двойные, "гиордиес", симметричные). Из самих названий ясно, что речь идет о способе вязки:

Двойной узел: ворсовая нить охватывает нити основы

сверху вниз со всех сторон, концы ее соединяются внизу и выходят наверх между двумя нитями основы. Обрезанные ножом, а затем выровненные ножницами, они образуют ворс ковра.

Полуторный узел: ворсовая нить охватывает нити основы по-разному: одну - со всех сторон, а другую - только с трех сторон, верхняя сторона остается свободной.

Существуют определенные закономерности в способах вязки узлов и соответственном применении определенного цвета и качества шерсти у разных племен. Об этих закономерностях будет сказано ниже.

Что касается плотности вязки узлов и стрижки поверхности ворса, то здесь также есть свои особенности и традиции. Известно, что по плотности и добротности выделки ковровой ткани туркменские ковры считаются одними из лучших в мире. Плотность вязки узлов в них очень высока*. Средняя плотность ткани текинских ковров - 2500 узлов на 1 дм^2 , ковровых изделий - до 5500 узлов на 1 дм^2 , у салоров немного меньше - до 2000 узлов на 1 дм^2 , до 4000 узлов на 1 дм^2 - в мелких ковровых изделиях. Наименьшей плотностью вязки узлов обладают эрсаринские ковровые изделия.

Стрижка готового ворса по всей поверхности ковра должна быть совершенно одинаковой. Точная и определенная длина ворса находится в прямой зависимости от толщины нитей утка и основы: чем толще основа и уток, тем меньше плотность вязки узлов и выше должен быть ворс (для маскировки малой плотности). При незначительном сгибании ковра со слишком низкой стрижкой будут видны уточные нити, узор такого ковра будет казаться слишком графичным, сухим, т.к. короткий ворс может лишить поверхность ковра необходимой глубины цвета и, следовательно, узор ковра также лишается глубины и объемности. Ворс такого ковра наощупь производит впечатление жесткой щетки, быстро изнашивается. Излишне высокая стрижка также считается большим недостатком, т.к. после нескольких лет службы ворс на таком ковре может смяться, "прилечь", от неравномерного изнашивания поверхность его

* Сведения даются по книге В.Г. Мошковой "Ковры народов Средней Азии конца XIX - начала XX в.в.", Ташкент, 1970.

становится неровной, неопрятной, нарушается правильность и определенность узора. В старых коврах высота ворса по всей поверхности совершенно одинакова, а ворс на омуль упруг, мягок и бархатист.

Бывают и исключения – совершенно сознательная неравномерность стрижки; в старых салорских энси детали узора, выполненного черной шерстью, возвышаются над остальной поверхностью (чаще всего это контурные обводки), а узор, выполненный хлопчатобумажными и шелковыми нитями белого цвета, углублен, как бы выстрижен из ворса. Данный прием несколько смягчает резкий переход от ярко-белого к черному или красному цвету. Завышенная же стрижка черной шерсти создает игру света на контурных обводках, подчеркивает значение черного цвета.

Четкость рисунка зависит также от качества прядения и толщины нитей. Если нить спрядена равномерно, а стрижка ковра одинакова по всей поверхности, то каждая ворсовая нить плотно прилегает к соседней и все линии рисунка, даже в мелких элементах, будут четкими, легко читающимися, совершенно прямыми по вертикали и горизонтали. При слабо спряденной, более толстой и рыхлой пряже рисунок будет нечетким и расплывчатым.

Цветовая гамма туркменских ковров и ковровых изделий отличается сдержанностью, строгостью, идущей не от бедности красителей, а от глубокого понимания культуры цвета. Доминирующим цветом является красный различных оттенков. Красный краситель был особенно доступен: большие плантации марены (растение, корни которого дают красную краску) существовали во многих районах Средней Азии и Закавказья. Для Туркмении издревле характерна любовь, даже пристрастие к красному цвету – цвету крови, которому придавалось значение символа жизни, плодородия. Густой глубокий красный цвет фона отличается особым разнообразием. Традиционным для текинских ковров является радостный открытый красный цвет: густые вишневые тона ("цвет ступка крови") с их богатой игрой и переливами характерны для йомудских ковров и ковровых изделий. Коричнево-красные, фиолетово-красные тона применялись в сарыкских и чюдорских коврах, энси, чувалах.

Дополнительными цветами являются темно-синий, синий, коричневый, черный, белый, оливково-зеленый, и в небольших количествах желтый. В коллекции ГМИИВ имеются салорские чувалы, насчитывающие более 200 лет, которые отличаются сочностью, глубиной, бархатистостью колорита. Такая прочность цвета объясняется свойствами естественных (растительных) красителей.

Марена – самый распространенный на Востоке и богатый по оттенкам краситель. В зависимости от предварительной протравы и качества шерсти она дает малиновые, красные, терракотовые, вишневые тона.

Индико – привозной (из Индии) краситель, дающий прочный и глубокий синий цвет. В сочетании с желтым (повторная окраска) дает различные зеленые тона.

Ягоды крушины, сердцевина тутового дерева и трава "сарычол" давали прочный желтый цвет.

Кожура грецкого ореха, кожура граната, нарост на коре фисташкового дерева давали коричневую и черную краску.

Существовали и красители животного происхождения: дубовый червец, иначе "жержес", "кошениль" – (мелкое насекомое) – давал красную краску малинового оттенка. Это был редкий краситель, и поэтому полученную краску салоры и сарыки употребляли в небольших количествах для окрашивания шелка. Этот шелк применяли небольшими вкраплениями в энси, торбах, чувалах.

Для элементов орнамента белого цвета употреблялась овечья шерсть, которую специально отбеливали. Отбеливание не давало абсолютно белого цвета, оставался кремоватый оттенок, что позволяло не нарушать общей гармонии цветовой гаммы.

Ярко-белую хлопчатобумажную пряжу употребляли сарыкские мастерицы чаще всего в энси и чувалах, когда хотели подчеркнуть и выделить отдельные элементы узора.

Совершенно особое очарование некоторым туркменским коврам придает золотистый налет на поверхности ворса. Эту золотистую или серебристую "побежалость", как называли этот налет старые ковровщики, ковер приобретал с течением длительного времени пользования оттого, что истончались, расщеплялись и наклонялись в одну сторону волоски ворса.

Некоторые ковровщики считают, что он обуславливается также способом мойки шерсти: когда ее моют перед прядением, то не до конца обезжиривают, остается некоторый слой "жиропота" на поверхности шерсти, который после протравливания и окрашивания придает своеобразную мягкость цвету, золотистый отблеск, перламутровые переливы по поверхности ковра. Глубокие сочные, насыщенные краски, пробиваясь сквозь это сияние, приобретают новые оттенки, что обогащает красочную гамму, придает ковру налет старины, особую изысканность. Знаками особенно ценились такие ковры, за ними охотились, их стремились подделать *.

Следует еще отметить совершенно оригинальное соотношение цвета фона и орнамента в туркменских коврах. В персидских и кавказских коврах фон и орнамент существуют совершенно самостоятельно, чаще всего они контрастны по цвету. В туркменских же коврах фон как бы входит, "вливается" в расцветку гёлей, которые отделены от фона лишь тонкой черной контурной обводкой. Фон и орнамент связаны в единое целое. При ритмичном повторе элементов геометрического орнамента, это помогает избежать сухости и монотонности.

Туркменские ковры, как и любые другие, имеют определенную композицию узора. Она состоит из центрального поля, обычно повторяющего форму ковра или коврового изделия, нескольких каем, а также верхней и нижней завершающих полос — "элемов".

Построение орнамента туркменских ковров всегда точно, четко, гармонично, подчинено определенной системе: орнамент выражен определенными геометризованными формами.

Особая четкость, уравновешенность орнамента характерна для старых (XV—XIX в.в.) ковров и ковровых изделий. В них основные элементы узора расположены редко, в спокойном и свободном ритме; при большом просвете фона композиция легко читается.

Основным элементом центрального поля является гель.

* В XV в. на Западе разрабатывались и разрабатываются специальные способы, рецепты, создаются машины, "старящие" ковры, только что сошедшие с коврового станка.

Гёли располагаются на центральном поле правильными рядами, соответственно горизонтальной и вертикальной осям ковра. У Йомудов, иногда у Чоудоров, встречается расположение гёлей в шахматном порядке, и совершенно не характерен для туркменских ковров один центральный большой медальон. Каждое туркменское племя, изготовлявшее ковры, помещало на центральном поле свой гель определенной формы.

Как уже упоминалось, существует несколько теорий по вопросу происхождения и расшифровки гёлей. Одна из последних — теория, выдвинутая В. Г. Мошковой¹⁰. Она считает, что гель происходит от тотемных родовых знаков отузских племен. Основным элементом таких знаков было изображение хищных птиц — покровителей рода. То или иное изображение элементов, очертание знака было указанием на принадлежность данному племени. Изменяясь с течением длительного времени, геометризуясь, упрощаясь в деталях, эти знаки дошли до нас в виде гёлей, в которых мы и сейчас можем обнаружить остаточные явления в виде головок птиц в определенной стадии стилизации и геометризации (чоудорский "ортмен", см. таблицы В. Г. Мошковой¹¹ табл. ДХХII; арабачинский гель "тавуку-нуга" — табл. ДХХIX) или вполне реальное изображение птицы, вписанной в ромб — йомудские "асмалыки с дрофами" в собрании ГМИИВ и Ленинградского музея этнографии народов СССР).

Гёли являются как бы эмблемой племени: существуют "теке-гель", "салор-гель", "сарык-гель", йомудский, чоудорский, арабачинский, эрсаринский гёли.

Кроме основного геля каждое племенное объединение имело совершенно определенный комплекс орнаментальных узоров для центрального поля, элемов, каем.

В XIX — начале XX вв. по разным причинам: в результате войн, расширения коврового рынка, более интенсивного торгового обмена и общения племен отдельные узоры заимствуются соседними племенами, а некоторые ковровые гёли перекочевывают на торбы и чучалы.

Одной из характерных отличительных черт туркменского коврового орнамента является геометризация и схематизация, обусловленная как техническими особенностями процесса тка-

чества, заставляющего спрямлять округлые линии, так и символизацией изображаемого.

Общезвестно, что требования декоративного искусства заставляют отбрасывать все случайное в изображаемом предмете, изображать его символ, схему, но в схеме — самое существенное и основное, так, чтобы по частному можно было узнать, понять и расшифровать целое.

Процесс слияния смыслового значения предмета и его декоративного выражения происходил очень медленно. Часто в этом процессе форма отделялась от смысла: видоизменяясь, элемент узор приобретал самостоятельное декоративное значение, а его первоначальная "предметность" уже не поддавалась расшифровке.

Условные геометризованные изображения, воспринимаемые мастерицей как профессиональный канон, передавались по наследству и таким образом получали право на самостоятельную жизнь.

Определенные причины (племенная обособленность и племенное самосознание, традиционная принадлежность комплексов узоров определенному племени) обусловили своеобразную консервативность творческого процесса мастериц. До конца XIX в. исключительно редкими были случаи изменения узоров. Новаторство мастерицы каждый раз заключалось в вариациях цветовой гаммы, в композиционных изменениях (варьировалась ширина центрального поля, ширина и количество каем, ширина элементов, отбрасывались "лишние", несущественные детали и т.д.). Мастерица строго придерживалась традиции, хранила освященный временем заученный узор.

Одним из признаков высокого мастерства считалось способность удержать узор в памяти и повторить, взглянув на него один-два раза и разобравшись в нем.

До настоящего времени в ковровых изделиях сохранились так называемые сюжетные изображения (например, № 256-1 "Возвращение туркмен с аламана" из собрания Ленинградского музея этнографии народов СССР; № 3510-1а; 3510-1б — дорожки комбинированной техники из собрания Ленинградского музея антропологии и этнографии им. Петра I.) Но основной туркменский ковровый орнамент — это огромное разнообразие геометризованных узоров, в основе которых лежат астральные,

зооморфные и растительные формы. Многие из них легко читаются — это уже упоминавшиеся головки и фигурки птиц, а также животных в чоудорских торбах и йомудских асмальках, разнообразие растительных и цветочных элементов в салорских, сарыкских и текинских энси и чувалах, но во многих узорах первоначальный смысл скрыт и затуманен многовековой стилизацией и отбором форм.

Наиболее архаичными являются узоры, включающие в себя круги, ромбы, зигзаги, зубцы, треугольники, квадраты с вписанными крестами, последовательно вписанными кругами, крестами и квадратами, многократно повторяющими основную фигуру. Одним из наиболее архаичных является также мотив бараньих рогов — "гочак", "гочанок", встречающийся в самых различных вариациях: в виде парного завитка, многократно повторяющегося в клеймах, венчающего треугольные фигуры, исходящего из одного стебля, завершающего крест и т.д. Гочак иногда усложняется дополнительными завитками и элементами настолько, что разрастается в сложную растительную форму, но чаще сохраняется простая форма в виде бараньих рогов.

В орнаменте кочевых народов (казахов, киргизов, каракалпаков и др.) изображение бараньих рогов встречается очень часто и осмысливается как благожелательный символ-оберег. Подобно европейской подкове, рога барана или арха, прибитые над входом, приносят счастье и благополучие дому. С этим образом связывались представления о производительной животворящей силе, о роли животного — покровителя рода. Это символ изобилия, символ жизни — наиболее древний и устойчивый элемент не только коврового орнамента (см. роспись керамических чаш III—IV вв. до н.э., вышивки на туркменских халатах-чирпы в коллекциях ГМИИВ). Несомненно, что старый орнамент сложился на геральдике, символической, охранительных, закликательных, магических представлениях, вкладываемых в элементы узора. Особенно много таких элементов в узорах энси и гермечей X.

* Энси — небольшой (размеры 120—(160)х110—(150) см) коврик, загораживающий вход в юрту (вешался снаружи на дверь). Гермеч — маленький (70—(75)х27—(30) см) коврик, загораживающий нижнюю часть входа, как бы "порог", через который должен переступать каждый входящий в юрту.

И энси и гермеч по традиционным представлениям оберегали жилище от злых, враждебных сил. Кроме того, узор центрального поля энси как бы представлял живущих в юрте: на текинском энси - узор "гуш" - (птица), на садорских и на сарыкских - узор "догры дарак" - (прямой гребень). Две широкие полосы по краям центрального поля энси орнаментированы обычно узором в виде растения с длинным стеблем и цветочной головкой наверху - "кызыл гуль" - красный цветок. До настоящего времени некоторые мастерицы называют его "деревом жизни". Вполне возможно, что в древности этот узор имел определенное магическое, обереговое значение. Центральная горизонтальная перегородка энси часто украшается узором "гуджук-изы" - след щенка (собаки). С представлениями о собаке у туркмен связаны легенды о происхождении некоторых племен (Йомудов, например). Следовательно, след собаки считается знаком священного, почитаемого животного.

Многие ковровые узоры, имеющие охранительно-магическое значение, обозначены как части тела животных, птиц, и даже человека:

гуджук изы - след щенка
сычан-изы - след мыши
пишик-изы - след кошки
дуге-диш - зубы верблюда
гуш-птица; гушлы - узор с птицами
газ аяк - лапа гуся
гуш-дырнак - когти птицы

Узор "дырнак" - когти - входит как составной элемент в йомудский гель - "дырнак-гель" или как самостоятельный узор изображается на коврах и энси чаще всего в каймак.

В энси узоры "бармак" (пальцы, "келин-бармак" - пальчики невестки) и "дырнак" чередуются. В энси, торбах, чучалах помещаются рядом узоры, обозначающие пальцы, когти, рога, зубы, хвост, шею животных. Когти тигра, клыки и зубы других хищных животных у многих народов, занимающихся охотничьим промыслом, являются символом силы, охранительным талисманом.

Кроме узоров, имеющих животное происхождение, можно выделить следующие виды узоров:

растительные

- уже упоминавшийся узор кызыл-гуль - красный цветок;
гулли-гель - цветочный узор;
келлели-гуль - головка цветка.

Часто встречаются изображение цветка или стилизованное изображение дерева с двумя предстоящими (охраняющими) животными или птицами. Это один из древнейших узоров, встречающийся на неолитической керамике (см. коллекцию керамики ГМИНВ).

астральные - очень древние мотивы в виде кругов, волнистых и зубчатых линий, треугольников и т.д.

су - вода; ак-су - белая вода - один из самых древних и распространенных узоров: вода - символ жизни в безводной пустыне;

беш-ай - пять лун;

один из древнейших магически-символических узоров - "чарх", "чархи" - колесо, колесо прыжки;

"чарх-палак" (чарх-пелек) - крестовина, колесо для подъема воды, его часто называют "колесом судьбы".

магические, заклинательные узоры:

дога, догаджик - треугольная ладанка^{*}, амулет;
тумор, туморча - талисман, охраняющий людей от тревог и болезней;

дагдан - деревянный амулет - оберег.

благопожелательные мотивы:

хантоуз - (ханское, богатое) приданое
тенге нагыш - (тенге - монета, нагыш - узор)

В энси крайняя внешняя кайма часто орнаментируется узором в виде геометризованных рогообразных завитков - "сойнак"; одно из значений этого слова - "дать", "раздать"

^{*} Треугольник, как охранительный узор встречается не только на коврах, но очень часто в вышивках, особенно на женской и детской одежде. В комплексе ювелирных украшений туркменок входит украшение в виде треугольной серебряной ладанки с полдой трубочкой в нижней части, в которую вкладывалась охранительная или благопожелательная молитва.

возможно связано с законами гостеприимства, широко распространенными на Востоке.

мотивы, узоры, говорящие о своем происхождении:

"парсы" (фарси) - персидский мотив, особенно часто встречается у туркмен с Сирдарьи - эрсаринцев, например, орус кочот, орус нагыш - русский узор; хыраты - гератский узор; араби - арабский узор.

узоры, которые в настоящее время получили свое название по аналогии с какими-то бытовыми предметами или явлениями окружающей действительности. Возможно, что прежде они имели совершенно другое название и значение, которое потеряли с течением времени.

дарак - гребень
догры-дарак - прямой гребень
игры-дарак - извилистый гребень
чемче-гёль - узор в виде ложки
айна-гёль - зеркало, зеркальный узор чаще всего это узор, разделенный на четыре части диагоналями или перпендикулярами по центру, т.е. зеркально повторяющееся изображение;

хан-хамча - узор в виде ханской плети;
нальдаг - подковообразный.

Поздние узоры по аналогии (после присоединения к России):

чайнек кочот, чайнек нусга - узор в виде чайника;
потнос кочот - узор в виде подноса;
сырга - узор в виде серьги;
керпич - узор в виде кирпича; и т.д.

Из этого небольшого семантического анализа узоров очевидно, что в древности большая часть их несла определенную смысловую нагрузку - магическую, обереговую, геральдическую и т.д.

Наконец, в заключение следует сказать о некоторых принципах датировки и атрибуции ковров и ковровых изделий.

Одним из главных и основных признаков, определяющих племенную принадлежность, является комплекс узоров, традиционно применяемых племенной группой в своих коврах и ковровых изделиях. Это основной гёль на постилочных коврах -

"халы" и характерные для данной группы дополнительные узоры.

Вторым основным признаком являются технические особенности, определенные традиции в соотношениях между характером узла и количеством уточных нитей у мастериц того или иного племени, традиции применения определенного качества и цвета шерсти для основы и утка, традиции высоты стрижки, плотности ворса, характеристики цветовой гаммы и т.д.

Некоторые авторы придают техническим признакам при атрибуции первостепенное значение, другие вообще отрицают их ценность. В современной зарубежной литературе о коврах существует определенный термин - "структурный анализ", при котором учитываются чисто технические признаки ¹².

Сотрудник Гамбургского музея народного ремесла (ФРГ) Сиавуш Азади предложил систему чисто технических признаков для определения племенной принадлежности способом "структурного анализа".

При атрибуции методом "структурного анализа" учитывается не только разделение узлов на "турецкие" (двойные) и "персидские" (полоторные), но и характер натяжения нижней основы и утка.

Если обе нити утка натянуты одинаково, то соответственно почти одинаково расположены нити основы, и ворсовый узел расположен параллельно нитям утка.

При одинаковом натяжении уточных нитей в полоторных узлах различаются два способа завязывания: слева направо и справа налево.

Если же пара нитей утка натянута неравномерно: верхняя нить туго, а нижняя - слабо, то соответственно приподнимается одна из нитей основы и узел смещается по диагонали: из верхнего угла в нижний или наоборот.

По характерности типов узлов, способов завязывания, а также по характерной плотности прядения нитей, основы, цвета основы и утка и т.п. Сиавуш Азади предложил систему определения племенной принадлежности, т.е. атрибуции ковров.

Закономерности, приводимые Сиавушем Азади, не исключают отклонений. Особенно следует обратить внимание на то, что показатели "структурного анализа" правомочны лишь как одна из характеристик; для более точного определения необходимо дополнение технических данных орнаментальными, но-

лористическими и историческими сведениями.

В конце XIX — начале XX в.в. в ковровом деле произошли значительные изменения. В связи с присоединением к России и расширением торгового рынка туркменские ковры стали пользоваться повышенным спросом. Ковры и ковровые изделия перестают быть предметом чисто семейного потребления и становятся товаром. Мастерицы стремились ускорить их изготовление — отсюда нарушение классических пропорций построения коврового орнамента. В начале XX в. появилась, например, своеобразная "мода" на широкое каймовое обрамление, что достигалось за счет увеличения количества каем, площадь центрального поля соответственно уменьшалась. Гёли располагались на центральном поле более тесно, часто "слищивались" по вертикали, т.е. нарушались их пропорции и ритмика их расположения. Узор на таких коврах производит впечатление "суетливого", "беспокойного" — мастерица как бы не заботилась о композиции в целом.

Нарушаются и традиции в крашении шерсти. В 60-х годах XIX в. были изобретены анилиновые красители, которые благодаря дешевизне и простоте процесса окрашивания быстро завоевали первенство в основных районах ковроделия Средней Азии, Кавказа и Ближнего Востока. Это принесло значительный вред ковроделию. Красочная гамма ковров изменилась: пропали глубокие, сдержанные, насыщенные бархатистые тона, в красочной гамме появились яркие, кричащие, плохо сочетающиеся между собой цвета. Непрозрачные, мутно-грязноватые, они лишали ковровый орнамент глубины и объемности, создавали впечатление сухости, плоскости узора. Эти признаки (пропорции орнамента, цветовая гамма и т.п.) часто являются определяющими в датировке. Особенно сильно изменяются от времени красные, синие и зеленые тона (выгорают или линяют); наклонив ворс у основания, можно обнаружить цвет более интенсивный, чем его выгоревшая поверхность, или можно увидеть на основе или на краю ковра паласного переплетения следы слизшего красного или синего цвета *.

* Этот определяющий признак следует принимать с оговоркой. Старые опытные ковродельцы утверждают, что туркменские мастерицы плохо промывали свежескрашенную шерсть, что объяснялось нехваткой воды, и поэтому даже шерсть, окрашенная мареной, может слинять при мойке ковра.

Часто анилиновые красители разрушающе действовали на шерсть: на многих коврах конца XIX — начала XX в.в. можно видеть выпад целых участков орнамента, окрашенного черным анилиновым красителем. Одним из признаков анилина может служить также своеобразный синеватый налет, который появляется с течением времени на поверхности шерсти, окрашенной красным анилином.

Итак, суммируя все сказанное, можно заключить, что основными определятельными признаками при атрибуции и датировке ковра являются: орнамент — отдельные его детали и определенный комплекс узоров, присущий тому или иному племени, степень геометризации узора, соответствие технических признаков племенным узорам, изменение пропорций узора, общая цветовая гамма данного ковра, качество красителей, присутствие в деталях узора хлопчатобумажной пряжи и шелка, ровность и точность или, наоборот, ключковатость, неровность поверхности ворса, правильность формы самого ковра, добротность выработки ковровой ткани, состояние поверхности ворса, краев и бахромы: степень изношенности, выпад черной шерсти и т.д.

Салорская ковровая группа

Салоры (салыры) — одно из древних туркмено-огузских племен. В XIV—XVI в.в. в Западной Туркмении (в Прикаспии) существовал так называемый салорский племенной союз, возглавляемый салорами, считавшими себя прямыми потомками легендарного богатыря Салор-Казана. В этот союз входили, кроме салоров ("внутренние салоры"), текинцы, сарыки, эсары, йомуды ("внешние салоры"). Образование этого племенного союза диктовалось необходимостью совместной защиты от врагов.

В Северном Прикаспии до настоящего времени встречается племенная тамга салоров — "газ аякы" — ("гусиная лапка" или "гусиная ножка"). Этот племенной знак можно увидеть на надгробных плитах, мавзолеях, мечетях, которые датируются XIV—XVIII в.в. По данным Рашида ад-Дина, Абул-Гази в XI—XIII вв. салоры имели именно этот родовой знак ¹³.

Вплоть до XVI в. салоры были самым мощным, многочис-

ленным и влиятельным племенем среди туркмен.

В ХУП в. союз "внешних салоров" распался. Причиной распада послужили межплеменные столкновения из-за недостаточного количества воды, пастбищ, орошаемых земель. Племена рассеялись по всей Туркмении, переселение шло с Балхан и Мангышлака на юго-восток, в оазисы вдоль среднего течения Амударьи. После долгих скитаний салоры расселились отдельными группами на большой территории. Их поселения кроме Туркмении встречаются в Афганистане, Иране, Ираке, Турции.

В середине XIX в. текинцы под натиском персидских войск продвинулись из Тедженского оазиса в Мерв и вытеснили оттуда сарыков, которые в свою очередь потеснили салоров. Салоры ушли в Иран. Затем, во время вступления русских войск в Мерв (1884 г.), часть их вернулась на территорию Туркмении и осела возле Серакса.

В настоящее время наиболее крупные поселения салоров на территории Туркменской ССР находятся в Серахском и Ходжамбасском районах.

Салоры ткали ковры и коровные изделия только для собственного употребления. Поэтому в музейных коллекциях ковровые изделия салоров встречаются крайне редко. В Туркмении такие изделия высоко ценили, и владельцы неохотно расставались с ними.

В 1931, 1935 г.г. этнографическими экспедициями, в состав которых входили ковроведы, были обследованы Тедженский, Серахский, Мервский, Тахта-Базарский, Чарджууский, Денауский и другие районы Туркмении. Экспедициями почти не было обнаружено ни новых салорских ковров, ни фрагментов старых ковров и ковровых изделий.

"Старик салыр в Ялваче-2 (название аула) рассказывал, что салоры после разгрома их текинцами и ухода в Мервский р-н не делали для себя не только ковров, но и паласов и коши, они принуждены были довольствоваться "бойра" - камышовыми циновками. Ковры салоры делали для теке и возможно, что их гёль стал называться "теке-гёль", обозначая господскую вещь" ¹⁴.

Таким образом, подлинно салорские ковры, датируемые позднее 50-70-х г.г. XIX века, почти не встречаются, и на

рынках в конце XIX - начале XX в.в. салорские чувалы и торбы становятся большой редкостью. Поскольку они высоко ценились и пользовались большим спросом, текинские и сарыкские мастерицы стали изготавливать ковры с салор-гёлем для продажи. В связи с таким широким копированием часто бывает очень трудно различить салорские и сарыкские ковровые изделия. Практически их отличают только по чисто техническим показателям: характер ворсового узла, состав и окраска нитей основы и утка и т.п.

Как уже говорилось, салорские мастерицы пользовались в работе полуторным узлом при двойном прогоне утка. Для основы они употребляли белую тонко спряденную шерсть, для утка - серую, коричневую или окрашенную в красный цвет шерсть.

Характерной особенностью салорских ковровых изделий является употребление хлопчатобумажных и шелковых нитей, окрашенных в красный, синий, изредка в желтый цвет. Хлопчатобумажные и шелковые нити употребляются в виде небольших вкраплений в деталях орнамента чаще всего в торбах, чувалах, энси.

Коллекция салорских изделий в ГМИНВ:

Энси - 3 экз.

Чувалов - 3 экз.

Фрагментов чувалов - 2 экз.

Фрагменты чувалов 2818 III и 2814 III почти идентичны по орнаменту, ритму расположения узоров, пропорциям и композиции. Основным элементом узора центрального поля является медальон "чувал-гёль" ¹⁵. Между основными медальонами расположены промежуточные чувал-гёли, более мелкие. Центральное поле обрамлено тремя каймами: широкая орнаментирована узором "коджанок" - завиток, рожки ¹⁶. Узкие каймы орнаментированы узором "камча" - плеть ¹⁷.

Элем украшен растительным узором с парными веточками, имеющими на концах рогообразные разветвления (по-видимому, это геометризованные изображения головок животных с рогами).

Цветовая гамма данных фрагментов построена в основном на вишнево-красном цвете, глубоком и бархатистом, с не-

большими дополнениями террактового, малинового (шелк), а также синего, темного и светлого оттенков, коричневого и белого.

Определенные признаки дают основание датировать данные фрагменты XV в.:

1. Классически выдержанный салорский орнамент, в некоторых деталях имеющих архаический характер.

2. Редко встречающийся на поздних (XIX–XX в.в.) коврах и ковровых изделиях вариант "чувал-гёля".

3. Наиболее ранний вариант узора "камча".

4. Очень гармоничное, спокойное, свободное, "торжественное" расположение "чувал-гёля" на центральном поле.

Большое количество свободного фона.

5. Естественные красители: сочная глубокая цветовая гамма и происходящее отсюда впечатление глубины и объемности узора.

6. Значительное количество деталей узора выполненных шелком.

7. Добротность и тщательность проработки, ровная стрижка ворса.

8. Состояние сохранности (см. научные карточки автора в ГМИИВ).

Чувалы I424 Ш, I080 Ш, 5599 Ш аналогичны по узору и их композиции, разница между ними – в пропорциях и деталях орнамента. Основным элементом узора центрального поля является "салор-гель". В чувале I080 Ш "салор-гель" более крупный, монументальный, он свободно расположен на центральном поле, промежуточные элементы центрального поля – "чувал-гёли". Верхний и нижний элементы орнаментированы традиционным узором "итик гуль-желети"; особенно интересен узор нижнего элемента, по-видимому, старинный вариант – представляет собой стебель с парными веточками, оканчивающимися четырехлепестковыми цветочками.

Монументальный характер узора, спокойный ритм композиции, традиционный классический вид всех элементов узора, узкие каймы и малое количество каем, спокойная, глубокая и сдержанная цветовая гамма, характерность технических данных: полоторный узел при двойном утке, довольно высокая плотность (3500 узлов в I дм²), мягкая эластичная ворсовая

ткань чувала, равномерная, низкая стрижка ворса, применение шелка в деталях узора, состояние сохранности – все эти признаки говорят о том, что перед нами классическое изделие салорской мастерицы, выполненное в первой половине XIX века (возможно, в XV в.).

Чувалы I424 Ш и 5599 Ш отличаются от предыдущего деталями узора. Узор расположен более тесно, скато; каймы и элементы занимают большую площадь по отношению к центральному полю, узор более мелкий и его композиция производит впечатление мелкого,дробного ритма.

В состав салорской ковровой группы входят также три экземпляра знои: I42I Ш, I460 Ш, 4093 Ш. Они датируются концом XIX – началом XX в.в.

Салорская ковровая группа

I080 Ш Чувал, I половина XIX века (XV в.?)

шерсть, шелк

основа – светлая шерсть, уток – серо-коричневая шерсть, красители естественные.

112 x 86

узел полоторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

Цветовая гамма: Фон центрального поля – вишнево-красный, отдельные детали орнамента выполнены шелком малинового цвета, контуры и мелкие детали узора выполнены темно-синим, оливково-коричневым и белым (кремово-белая шерсть).

Основной узор центрального поля – "салор-гель" Ж.

Сохранность: сильно потерт, верхний и нижний края потрепаны, осыпаются; по верхнему краю надрывы, один надрыв грубо зашит, имеются выпад шерсти.

Примечание: имеется старый инвентарный номер: № 82I аа П, I089.

Поступление: Поступил из Центрального Государственного музейного фонда, в I939 году.

Ж Все узоры даются по книге В.Г. Мошковой "Ковры народов Средней Азии конца XIX – нач. XX в.". Ташкент, I970 г. В дальнейшем будут указываться номера таблиц и узоров.

I42I III Энси, конец XIX - начало XX века,
шерсть, х/б пряжа, шелк, основа и уток - белая
шерсть. Красители смешанные.
Узел полуторный, уток двойной, ворсовое тка-
чество.

II5xI70

Цветовая гамма: фон центрального поля "глухого" тускло-
красного цвета, контуры и детали орнамента вы-
полнены темно-синей и оливково-коричневой шер-
стью, белой х/б пряжей и светло-розовым шелком.

Основной узор центрального поля - "догры-дарак" *.

Сохранность: деформирован по центру, сильно
этерт, молевые выпадь шерсти, по нижнему
краю небольшие дырочки, бахрома местами обор-
вана. Паласная часть красновато-розового цве-
та сильно выгорела.

Примечание: имеется старый инвентарный номер: 89I аа П.

Поступление: До 1926 года принадлежал Строгановскому Худо-
жественному училищу. Поступил из Центрального
Государственного музейного фонда в 1926 году.

I424 III Чувал, II половина XIX века.

шерсть, х/б пряжа.
основа - белая шерсть, уток - серо-коричне-
вая шерсть, красители смешанные, узел полу-
торный, уток двойной, ворсовое ткачество.

II5x56

Цветовая гамма: фон центрального поля - вишнево-красный,
детали орнамента выполнены темно-синим, свет-
ло-синим, оливково-коричневым, белым (х/б
пряжа) цветами.

Основной узор центрального поля - "салор-гэль".

Сохранность - потерт, нижний край оборван и
осыпается, имеются молевые выпадь шерсти.

Поступление: Поступил из Центрального Государственного му-
зейного фонда в 1926 году.

* См. табл. XXXV, № 6.

I460 III Энси, конец XIX века.

шерсть, х/б пряжа, шелк.
Основа - белая шерсть, уток - серо-бурая
шерсть.

Красители смешанные.

Узел полуторный, уток двойной, ворсо-
вое ткачество.

180xI28

Цветовая гамма: состоит в основном из коричнево-красных
тонов, мелкие детали и контуры выполнены
темно-синей шерстью, белой х/б пряжей, розо-
вым шелком.

Основной узор центрального поля: "дагры-дарак".

Сохранность: сильно потерт, имеются молевые
выпадь шерсти, в углах и на концах бахромы
затеки красной краски, нижняя бахрома обор-
вана и потрепана, небольшие надрывы по ниж-
ней кромке, справа по нижней кромке дырочка
2x2 см.

Поступление: Приобретен у частного лица Отделом по делам
музеев при Наркомпросе. Поступил в 1939 го-
ду.

28I3 III Чувал (фрагмент), XVIII век

шерсть, шелк.
Основа - белая шерсть, уток серо-коричневая
шерсть (верблжъя?). Красители естественные
(имеются апраши) *, узел полуторный, уток
двойной, ворсовое ткачество.

64x75

Цветовая гамма: фон центрального поля темно-вишневый, глу-
бокого сочного бархатистого оттенка; детали
узора и контуры выполнены темно- и светло-
синей, а также коричневой шерстью, отдель-
ные детали терракотово-красной шерстью,
малиновым шелком.

* Апраши или "непрокрасы": при крашении шерсти домаш-
ними средствами небольшими партиями мастерица не может до-
биться в них точного повторения цвета, и в фоне ковра
иногда видны как бы полосы разной насыщенности цвета.

Основной узор центрального поля: "чувал-гёль" *.
Сохранность: края сильно потрепаны, осыплются, в верхней части горизонтальный разрыв, грубо заштопанный, подводка тонированной ткани и штопка еще в нескольких местах, молевые выпады шерсти.

Поступление: Приобретен у частного лица. Поступил в 1944 году.

2814 III Чувал (фрагмент), XVIII век.

Шерсть, шелк.

Основа - белая шерсть, уток - коричневая шерсть (верблюжья?). Красители естественные.

Узел полуторный, уток двойной, ворсовое вое ткачество.

70x81

Цветовая гамма: Фон центрального поля светло-красный, детали узора и контуры выполнены темно- и светло-синей шерстью, а также малиновым шелком.

Основной узор центрального поля - "чувал-гёль".

Сохранность - сильно потерт, кайма отсутствует с 3-х сторон, кромки утрачены со всех сторон, узлы осыпаются по краям, надрывы, разрывы 25 см и 5 см, посередине соштукован из 2-х кусков, место шва распарывается.

Поступление: Приобретен у частного лица. Поступил в 1944 году.

4093 III Энси, середина - конец XIX века.

шерсть, шелк, х/б пряжа.

основа - кремовато-белая шерсть, уток - сероватая шерсть.

красители естественные, узел полуторный, уток двойной.

Ворсовое ткачество, углубленная стрижка белого цвета, выпуклая стрижка черного цвета. цвета.

Цветовая гамма: Основной цвет фона: коричневато-лилово-красный, детали узора и контуры выполнены

I77xI64

Основной узор

темно-синей, черной, зеленовато-бурой и терракотовой шерстью, а также белой х/б пряжей и малиновым шелком.

центрального поля "дагры-дарак".

Сохранность: потерт, имеются выпады шерсти, нижняя и верхняя бахрома потрепаны, реставрация в верхней части и в нижнем правом углу, внизу по кромке - штопка.

Поступление:

Приобретен у частного лица.

Поступил из ДХВИ (Дирекция художественных выставок и панорам) в 1957 году.

5599 III Чувал,

I половина XIX века.

шерсть.

Основа - белая шерсть.

уток - коричневая шерсть.

красители естественные.

узел полуторный, уток двойной, ворсовое ткачество.

I06x75

Цветовая гамма:

Фон центрального поля вишнево-красный, детали узора и контуры выполнены темно-синей, зеленовато-коричневой и кремово-белой шерстью.

Основной узор

центрального поля - "салор-гёль".

Сохранность: слева сверху прорыв кромки, в центре штопка, слева внизу реставрация 6x1,5 см. Потерт, загрязнен.

Приобретен у частного лица.

Поступление:

Поступил в 1969 году.

x x x

Настоящая статья является первой частью каталога. Вторая часть (окончание) будет опубликована в очередном выпуске "Научных сообщений".

* См. Дудин С.М. "Ковровые изделия Средней Азии", Л., 1928, табл. I № 18.

Основная терминология, обозначающая ковры и ковровые изделия по их бытовому применению.

- I. Халы - постилочный ковер.
2. Мафрач (мафраш) - мешок лщикообразной формы для хранения бытовых вещей.
3. Намазлык - молитвенный ковер.
4. Эниси (энси) - ковер, которым закрывали дверь юрты с наружной стороны.
5. Гермеч - маленький коврик, которым завешивали порог с внутренней стороны юрты.
6. Капунук (гапшык) - коврик П-образной формы, украшавший верхнюю часть дверного проема.
7. Ак-йуп - ковровая шерстяная дорожка с белым фоном.
Йолам - Ковровые дорожки (узкие) для стягивания и скрепления остова юрты, для закрепления войлоков, покрывающих юрту сверху.
8. Бутча - мешки в виде конверта с клапаном, застегивающимся на лицевой стороне.
9. Оджак баши - коврик П-образной формы, постилаемый вокруг очага.
10. Дюп халы - узкие коврики, постилаемые вдоль стен для сиденья.
11. Чувал - стенные мешки крупных размеров продолговатой формы.
12. Торба - стенные мешки малого размера, разного назначения:
 - Дуз торба - для хранения соли,
 - Чемче торба - для хранения ложек,
 - Айна торба - для хранения зеркала,
 - Игсалык - для хранения веретена и т.д.
13. Хурджины - переметные сумки.
14. Асмалык (асмалдык, осмолдук) - парные пятиугольные коврики, украшающие бока сводебного верблюда.
157. Две башлык - маленький узкий коврик, украшающий голову (шею) сводебного верблюда.
16. Две халык - узкий коврик, украшающий грудь верблюда, с кистями, ниспадающими почти до земли.
17. Тайнакча - черпак на лошадь (попона).

I В архивах ГМИНВ за 1918-1925 г.г. встречаются документы Народного Комиссариата просвещения РСФСР, при котором в то время были организованы следующие отделы и учреждения, занимавшиеся музейными вопросами:

А. "Отдел по делам музеев и охране памятников искусства и старины".

Б. "Отделение Национального (по другим документам Государственного) музейного фонда", которое имело хранилища или склады; в документах встречаются: "Центральное хранилище Государственного музейного фонда", "Хранилище № 2 Государственного музейного фонда".

Существовали товарные склады и магазины, а также склады акционерных обществ, в которых музейные специалисты по разрешению Наркомпроса отбирали ковры и другие художественные предметы.

Встречаются также названия: акционерное общество "Русоотырк", склады "Северной кампании", склад № 30 "Центротекстиля".

Отобранные произведения закупались через "Центральную покупочную комиссию" (при Отделе по делам музеев Наркомпроса РСФСР) или передавались безвозмездно в Национальный музейный фонд, из которого уже поступали в музей.

В архивах 1925 года встречаются документы антикварного магазина "Главнаука", в котором также специалистами отбирались произведения искусства. Главнаука - Главное Управление научными, научно-художественными и музейными учреждениями. При Главнауке существовал "Отдел контроля над вывозом антиквариата за границу", который контролировал в числе других учреждений и акционерные общества.

В архивах 1927 г. встречаются документы "Главной конторы по экспорту разных товаров" при Госторге РСФСР.

В документах 1928 г. упоминается Постановление СНК РСФСР от 15.1.28 г. "О преимущественном праве реализации предметов старины и музейных экспонатов через систему Госторгов" - (по РСФСР - Ленинградгосторг и Мосторг).

С 1938 года в архивах музея встречаются документы Изоправления "Всесоюзного комитета по делам искусств при Совете Народных комиссаров СССР. При Всесоюзном комитете

организована Центральная закупочная комиссия по делам искусств, которая в дальнейшем занимается организацией закупки музейных экспонатов.

2 Ф. И. Гоголь. "Ковры", М., 1950 г.

3 Рашид ад-Дин "Джами ат таварих" (Сборник летописей), СПб, 1858, МИТТ I.

4 "Книга моего деда Коркута" ("Коркут-ата") перевод акад. В. В. Бартольда, Изд. АН СССР М.-Л., 1962.

5 См. Джикиев А. "Этнографический очерк населения Юго-Восточной Туркмении", Ашхабад, 1972; Басидов В. Н. "Легенда: верить или не верить?" Советская этнография, 1974, № I.

6 Абул-Гази-бохадур-хан "Родословная туркмен", Ашхабад, 1897.

7 Мошкова В. Г. "Племенные гёлы в туркменских коврах". Советская этнография, 1946, № I.

8 А. Е. Фелькерзам. "Старинные ковры Средней Азии", журнал Старые годы 1914, 1915.

9 С. А. Токарев. "Этнография народов СССР". Изд. Москов. Университета, 1958 г.

10 В. Г. Мошкова. "Племенные гели в туркменских коврах".

11 В. Г. Мошкова. "Ковры народов Средней Азии конца XIX - начала XX вв.". Ташкент, 1970.

12 Каталог специальной выставки "Ковры кочевников Туркменистана" в музее народного искусства Гамбурга. "Turkmenische Teppiche und ethnographische Bedeutung innerer Ornamente". Siawosch Asadi Hamburg. Juni-Juli 1970.

13 Джикиев А. "Этнографический очерк населения"...

14 Пономарев О. "Мотивы туркменского орнамента". Туркменоведение, 1981, № 7-9.

15 Данный вариант салорского чувал-гёлы см. в таблице С. М. Дудина-Г, № I, С. М. Дудин, "Ковровые изделия Средней Азии". Сб. Музея Антропологии и Этнографии, т. УП. Л., 1928 г.

16 В. Г. Мошкова. "Ковры народов Средней Азии..."

17 Пономарев О. "Мотивы туркменского орнамента".

Журнал Туркменоведение, Ашх. № 7-9, 1939 г. В. Г. Мошкова называет такой узор "алгам", см. таблицу XXXIV, № 9 В. Г. Мошкова. "Ковры народов Средней Азии..."

А. Ф. Дубровин

ИЗДЕЛИЯ ИЗ КОСТИ С КАМЕННОГО ГОРОДИЩА

Весной 1976 года археологическая экспедиция Государственного музея искусства народов Востока в составе Южно-Таджикистанской археологической экспедиции (ЮТАЭ) возобновила работы на Каменном городище на юге Таджикистана.

Городище находится в верховьях Амударьи, у самого слияния рек Вахша и Пянджа. Большое прямоугольное городище (285x165 м), окруженное высокой, до 6 м каменной стеной и глубоким рвом, давно привлекало к себе внимание исследователей. Работы, сначала под руководством В. П. Денике (1928 г.)¹ и А. М. Мандельштама² (1956 г.) не носили широкого характера. Но даже и небольшие раскопки дали исключительно интересный материал, который позволил считать Каменное городище довольно богатой крепостью кушанского времени в верховьях Амударьи³. Каменное городище и расположенное в 6 км ниже по течению Амударьи городище Тахти-Кувад занимали важное стратегическое положение вдоль караванного пути по течению Амударьи и контролировали переправу через реку. Именно из этого района, по мнению многих исследователей, и происходит знаменитый Амударьинский клад⁴.

Раскопки 1976 года, проводимые под руководством сотрудника ГМИНВ И. Р. Пичикияна⁵, несмотря на небольшие размеры, дали весьма богатые находки, в том числе и изделия из кости. Цель настоящей публикации ввести в научный оборот находки, почти не встречающиеся на территории древнего Кобадияна.

В 1976 году было заложено два раскопа: один около го-

родской стены, а другой — на одном из центральных всхолмлений. Центральный раскоп размером 10x15 м обнаружил остатки большого общественного здания, трактуемого как культовое сооружение. В процессе раскопок здания удалось выделить три строительных периода⁶. У основания стен второго строительного периода было выявлено интересное сооружение, определяемое И. Р. Пичикияном как ботрос⁷ — яма, куда сбрасывали посвященный храму пришедший в негодность культовый инвентарь, выносить который за пределы храмового участка было нельзя. Именно с ботросом связаны находки костяных изделий.

Всего найдено восемь костяных предметов, из них четыре из слоновой кости. Три предмета вероятнее всего — детали мебели, четвертый — деталь ножен меча-хисифоса. Также имеются концевые накладки на рога лука, пряжка и кость со следами какой-то начальной обработки.

Начнем описание с предметов, относящихся, по-видимому, к деталям мебели.

1. Прямоугольная пластина из слоновой кости. Длина — 45,5 см, ширина — 11,7 см, толщина — 1,1 см; с боковых сторон по всей длине сделаны два выступа шириной немногим больше 1 см. В выступах просверлено по два отверстия диаметром примерно по 0,3 см. Интересно, что отверстия эти расположены асимметрично относительно продольной оси предмета. Если слева они расположены в 1-1,5 см от краев, то справа — в 2,5-3 см. Правый выступ имеет еще и небольшой (1 см) углубление. В боковых поверхностях пластины, с длинных сторон также просверлены отверстия. Причем, если с одной стороны (назовем ее условно "верхом") отверстий 9, и просверлены они так, чтобы ввинчивать в них крепления "заподлицо" (так, как сверлят отверстия под шурупы), то с другой стороны отверстия просто просверлены без дополнительной обработки, и их всего 5. Глубина отверстий около 2 см, диаметр — 0,4 см. Поверхность пластины, к сожалению, плохо сохранившаяся, по краям покрыта орнаментом. Вдоль трех сторон идут две орнаментальные полосы зигзагов и полоса орнамента, обычно именуемая в литературе "бег волны"; все — шириной по 0,4 см, разделенные в свою очередь между собой на пояса двумя другими узкими полосами шириной около 0,2 см.

Вдоль четвертой же, "верхней" стороны идет лишь одна полоса зигзагов. Объяснить такое расположение орнамента пока не представляется возможным. Вероятно к этой пластине крепились еще одна подобная ассиметрично орнаментированная пластина, и вместе они составляли часть изделия. К боковым же выступам крепились планки из дерева или из кости, не сохранившиеся до наших дней. Остается лишь надеяться, что дальнейшие раскопки дадут находки, позволяющие более точно реконструировать принадлежность этой пластины. Подобный орнамент настолько распространен в эллинистическое время, что каких-либо дополнительных сведений нам не дает. Подобные элементы орнамента известны нам и в Афганистане (Беграм⁸, Ай-Ханум⁹), и в Северном Причерноморье¹⁰.

2. Обломок массивного изделия из слоновой кости в виде тора. Длина обломка — II см, толщина — 4,5 см. По продольной оси идет ребро шириной около 0,1 см, крайне незначительно выступающее над поверхностью изделия, которая сохранила следы полировки. Это, скорее всего, какая-либо часть ножки мебели.

3. Обломок сложнопрофилированного изделия из слоновой кости. Сложная форма представляет собой сочетание нескольких простых тел вращения: кольца и трех дисков. Опишем фигуру снизу вверх. Кольцо высотой 0,1 см. Его внутренний диаметр — 8,6 см, внешний — 9,2 см. На кольце — диск высотой 0,9 см и диаметром 10 см. На этом диске находится следующая, высотой 0,7 см и диаметром 9,7 см. Верхний край этого диска срезан дугой окружности с радиусом, равным высоте диска. Венчает конструкцию диск высотой 0,2 см и диаметром 7,7 см. Выточенное из целого куска слоновой кости изделие, вероятно, было частью ножки или какой-то подставки.

4. Две накладки на концы лука. Найдены в ботросе на глубине 1,20—1,40 м от материка. Это — костяные пластины, весьма слабо, серповидно искривленные, сужающиеся, в сечении полуовальные. Широкие концы обеих пластин имеют полукруглую форму. Пластины по размерам неодинаковы. Одна из них имеет длину более 12 см (точную длину установить невозможно, т.к. узкие края обеих пластин обломаны), максимальную ширину 2,2 см, минимальную — 1 см. На расстоянии

1,5 см от широкого конца сделана овальная прорезь для тетивы шириной 0,6 см. Вторая пластинка, примерно той же ширины, что и первая, имеет максимальную ширину 2,5 см, а длину более 14 см. Овальная прорезь для тетивы нанесена примерно на расстоянии 2 см. от края. Вполне вероятно, что обе пластинки относились к одному и тому же луку. Скорее всего, концевые накладки относились к сложносоставному луку, распространенному в Средней Азии в первые века нашей эры. Б.А.Литвинский в статье "Сложносоставной лук в древней Средней Азии" пишет о распространении в Средней Азии на рубеже нашей эры и в первые ее века сложносоставного лука "сасанидского", или, как он предлагает называть такой лук, — "кушано-сасанидского" типа. Он пишет: "сложносоставные луки "кушано-сасанидского" типа с "рогами" значительно эффективнее луков "скифского" типа. Сами "рога" являются весьма упругими, их натягивание требует большой дополнительной энергии. Их применение, кроме того, значительно уменьшает длину тетивы и, соответственно, расход энергии на вибрацию тетивы. Великолепная комбинация материалов, употреблявшихся при изготовлении таких луков, как признают специалисты по механике, обеспечивала замечательное сочетание жесткости и эластичности при небольшой массе. К тому же, как следует полагать, конструкция была настолько совершенной, что масса частей лука, продолжавшая двигаться в момент выстрела, была очень небольшой, и, соответственно, коэффициент полезного действия был максимальным.

Идея конструкции, воплощенная в "кушано-сасанидском" луке, была оптимальной. Это способствовало ее сохранению и дальнейшему развитию на Востоке на протяжении двух тысячелетий" II.

5. Небольшая сердцевидная пластина размером 5,8x6,8 см. Толщина — 1,1 см. В верхней части есть выступ 3,5x0,7 см. Выступ вдвое тоньше самой пластины. Под углами выступа, на 1,5 см ниже его верхнего края, просверлены два отверстия диаметром по 0,2 см. До недавнего времени назначение подобного рода пластин было неясно, хотя почти точно такая же пластина была обнаружена при раскопках Ольвии в 1938 году. Аналогичный предмет известен и из Коринфа¹². Определить назначение этих предметов помогли изображения

мечей на надгробных стелах из Херсонеса. Е. В. Черненко убедительно доказывает, что это — не что иное, как нижние части ножен мечей-ксифосов¹³ (жстаги, в ботросе найден и самый меч-ксифос). Паз, образующийся с обратной стороны пластины, вкупе с отверстиями в ней, служил для крепления пластины к деревянной основе ножен. Плохая сохранность не позволяет судить о том, были ли на пластине следы ремешков, с помощью которых она более надежно крепилась бы к ножнам (подобные следы есть на ольвийской пластине). Распространение подобных ножен в античном мире приходится на вторую половину IY — первую половину III веков до н.э.¹⁴ Такая датировка маловероятна для Каменного городища. Но это противоречие легко объясняется тем, что предметы, уже переставшие бытовать в центре эллинистического мира, на окраине его были еще широко распространены. Следует добавить, что раскопки 1977 года дали находку и верхней части ножен, сделанной также из кости.

6. Костяная пряжка с неподвижным язычком имеет слабо выраженную трапециевидную форму. Длина — 8 см. Максимальная ширина — 5,5 см, минимальная — 5 см. Отверстие для ремня, также трапециевидное — от 2,5 см до 3 см. Пряжка сохранилась не полностью, но форма ее легко восстанавливается. Пряжка была вырезана из целого куска кости. Перекладина, шириной 2 см и толщиной 0,5 см, сделанная заодно со всей пряжкой, имеет ассиметричную форму. В перекладине сделаны три пропила. Два из них образуют язычок, не выступающий за край перекладки и расположенный ассиметрично относительно продольной оси пряжки.

Коллекция костяных предметов с Каменного городища слишком неоднородна, чтобы на ее основании можно было бы судить об уровне развития косторезного промысла в Кобадияне кушанского времени. Маловероятно, чтобы специализация зашла настолько далеко, что на Каменном городище жили ремесленники, специализирующиеся исключительно на обработке кости. Находки костяных изделий на территории Средней Азии настолько редки, что даже для раннего средневековья мы еще не можем достаточно обоснованно говорить об уровне специализации ремесленников-косторезов. Тем не менее, можно предположить, что изделия из слоновой кости служили предметом

импорта, в то время как изделия из костей домашних животных делали на месте. В пользу последнего предположения может служить находка метаподия домашнего мелкого рогатого скота со следами первичной обработки.

Публикация коллекции костяных изделий с Каменного городища представляется нужной, так как описанный выше материал значительно расширяет представление о косторезном ремесле на юге Средней Азии в кушанское время (на территории Кобадияна известны еще только два костяных предмета этого времени из раскопок городища Ак-тепе недалеко от г. Шаартуза¹⁵). Нам кажется, что введение в научный оборот даже небольшого количества костяных изделий подготавливает источниковедческую базу для исследования истории ремесла Средней Азии.

¹ Работы Б. П. Денике в печати отражения не нашли. О них упоминает М. М. Дьяконов в статье "Археологические работы в нижнем течении реки Кафирнигана (Кобадиян) (1950-1951 гг.)" в сб. Таджикская археологическая экспедиция. МИА № 37. М.-Л., 1953, с. 265.

² А. М. Мандельштам. Кочевники на пути в Индию. МИА № 136, М.-Л., 1936, с. 146-148.

³ М. М. Дьяконов. Археологические работы в нижнем течении реки Кафирнигана (Кобадиян) (1950-1951 гг.). В сб. Таджикская археологическая экспедиция. МИА № 37, М.-Л., 1953, с. 265.

⁴ O. M. Dalton. The Treasure of the Oxus (3 ed.), London, 1964. М. М. Дьяконов. Работы Кафирниганского отряда. В сб. Труды Согдийско-таджикской археологической экспедиции. МИА № 15. М.-Л., 1950, с. 148, 183.

Т. И. Зеймаль и Е. В. Зеймаль. Еще раз о месте находки Амударьинского клада. "Известия отделения общественных наук Академии наук Тадж. ССР", 1962, I (28), с. 40-45.

Е. Е. Кузьмина. В стране Кавата и Афрасиаба. М., 1977, с. 47. Б. Я. Ставицкий. К югу от Железных ворот. М., 1977, с. II.

⁵ И. Р. Пичикян, В. Е. Войтов, А. Ф. Дубровин, С. Ф. Арабов, А. А. Колпаков. Раскопки Шаартузского разведывательного от-

ряда на Каменном городище. Археологические открытия 1976 года. М., 1977, с. 271-272.

⁶ И. Р. Пичиян, В. Е. Войтов, А. Ф. Бердников, А. Ф. Дубровин, В. Д. Сарабьянов, А. А. Колпаков. Краткий отчет о работе сотрудников ГМИНВ в археологических экспедициях 1976 года. Научные сообщения ГМИНВ, вып. XII, Москва, "Наука", 1979, с. 120.

⁷ Там же.

⁸ Jeannine Auboyer. Afganistan und seine Kunst. Praga, 1968, ph. 36 с.

⁹ Ph. Gouin. Les petits objets. - Fouilles d'Al-Khanoush (Campagnes 1965, 1966, 1967, 1968). MDAFA, t. XXI, Paris, 1973, p. 201, fig. 44.

¹⁰ А. П. Иванова. Художественные изделия из дерева и кости. В сб. Античные города Северного Причерноморья (очерки истории и культуры). Т. I, М.-Л., 1955, рис. 25, с. 429.

¹¹ Б. А. Литвинский. Сложносоставной лук в древней Средней Азии (к проблеме эволюции лука на Востоке). Советская археология, 1966, № 4, с. 69.

¹² Аналогии приведены в статье Е. В. Черненко. Ножи греческого меча из Ольвии. В сб. Скифы и сарматы. Киев, 1977, с. 120-127.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Предметы хранятся в Душанбе в Институте истории им. А. Дониша АН Тадж. ССР.

Э. В. Ганевская

КАШМИРСКАЯ ТРАДИЦИЯ СРЕДНЕВЕКОВОЙ БРОНЗОВОЙ
СКУЛЬПТУРЫ ДОМУСУЛЬМАНСКОГО ПЕРИОДА (УШ-ХШ-ВВ.)
(По материалам памятников Северной Индии и
Западного Тибета)

История искусства Кашмира, привлекающая внимание исследователей с конца прошлого века, до сих пор не ясна во многих основных своих моментах¹. В русле общендийской традиции Кашмир обладал определенной самостоятельностью, обусловленной непосредственными контактами со странами Центральной Азии, а в отдельные периоды и с более отдаленными государствами - сасанидским Ираном и танским Китаем. Поэтому изучение искусства Кашмира может дать ключ к решению проблем, связанных не только с историей Индии, но и ее северных соседей.

В последние 10-15 лет в научную литературу был введен большой комплекс памятников средневекового искусства Кашмира, а именно, мелкой бронзовой скульптуры. Кашмирская "бронза" публиковалась на страницах научных изданий и занимала значительное место на выставках искусства стран Центральной Азии². Наиболее полную публикацию материала осуществил П. Пал в книге "Бронза Кашмира", вышедшей в свет в 1975 г. и содержащей более 80 первоклассных произведений³. Комплекс "бронз", введенных в научный обиход, дает возможность сделать некоторые выводы о характерных чертах этого вида искусства Кашмира. Общая датировка опубликованных памятников - УШ-ХП вв., т. е. они принадлежат периоду домусульманского средневековья Кашмира и изображают индуистских и буддийских богов.

Средневековая история Кашмира — это цепь бесконечных внутренних войн и раздоров. Борьба феодалов за власть сопровождалась кровавыми преступлениями и разорительными войнами. К тому же страну терзали частые неурожаи, наводнения, эпидемии⁴. Все это происходило на территории небольшой долины и прилегающих к ней горных княжеств. Но хаосу феодальных войн и стихийных бедствий противостояли созидательные силы народа.

История не сохранила имен кашмирских художников. Много счастливей их оказались создатели литературных памятников, чьи творения не остались безмянными. Нам известны сатирики Кшемондра (XI в.), поэт Сомадэва (XI в.), Анандавархана (IX в.), историк Колхана (XII в.)⁵. С их творчеством связаны принципиально новые открытия в литературе Индии. Трактат Анандавархана "Дхваньялока" (IX в.) разрабатывал учение о семантической структуре поэтической речи. Типичной для Кашмира была традиция исторических хроник. Сочинение Колханы "Раджатарангини" ("Реча царей" XII в.) является важным источником по истории Кашмира. Характерное качество кашмирцев — их патриотизм. Они довольно рано начинают подчеркивать принадлежность к своей стране, и это в то время, когда о родине большей части индийских поэтов и прозаиков можно судить лишь по косвенным данным на основании анализа их произведений.

Религиозную жизнь Кашмира этого периода характеризует широкая веротерпимость, в условиях которой происходит значительная интеграция религиозных учений: буддизма, шиваизма и вайшнавизма. Тантризм, который во многом определил средневековую форму религий Индии, распространяется в Кашмире, очевидно, во время правления Лалитадтити Муктапати (699–736 гг.) — одного из самых блестящих королей Кашмира, осуществившего победоносные походы в глубь Индостанского субконтинента и на север — в районы Центральной Азии. "Раджатарангини" повествует о походах Лалитадтити в духе сказаний о легендарных правителях⁶.

В средневековом искусстве Кашмира сплелись различные художественные традиции. Главенствующая роль в наследии древнего периода принадлежала Гандхаре кушанского времени,

с которой вплоть до эпохи Гуптов Кашмир представлял единое целое. Не остался равнодушным Кашмир и к опыту искусства гуптского времени, что проявилось в памятниках, относящихся практически к средневековому периоду. Походы Лалитадтити способствовали обновлению традиционных связей Кашмира с Индией и Центральноазиатскими странами. Г. Гетц характеризует VIII в. как время, обескураживающее исследователя необычайным стилевым разнообразием кашмирских памятников, что явилось результатом притока различных влияний, которые кашмирские художники еще не имели возможности осмыслить⁷. Известно, что после победы над царем Канауджа в 783 г., Лалитадтити привел в Кашмир художников и ученых из Канауджа и Магадхи. Доверенным министром царя был тохарец Чанкуна (кит. Tsiang-Kun). Ему приписывается строительство буддийских монастырей и воздвижение статуй Будды, для чего он привлекал, помимо местных художников, китайских мастеров⁸.

Покровительство строительству храмов и монастырей, дарение драгоценных статуй и культовых предметов считалось большой религиозной заслугой, которую "Раджатарангини" прославляет не менее, чем воинские подвиги. Шедрыми донаторами были все цари династий VIII–XIV вв. Их примеру следовали члены царских семей, министры, придворные, представители знати и зажиточных слоев общества. При этом часто один и тот же человек жертвовал как на буддийский, так и на индуистский храм⁹. Нарушения традиционной веротерпимости происходили редко и встречали неодобрение кашмирского общества. Индуист Колхана с болью и осуждением описывает разрушение буддийской вихары¹⁰ царем Кшемагуптой (950–958) и то, как волоки в дорожной пыли низвергнутую статую Будды¹¹.

Изобразительное искусство Кашмира домусульманского периода изучено много хуже, чем искусство других частей Индии. О живописи того времени можно судить лишь по косвенным данным — настенным росписям тибетских храмов, несущих, как признано исследователями, следы кашмирского влияния. По мнению итальянского ученого Дж. Туччи, это влияние было очень сильным. Росписи храма Mañi pañi в Гуте (Западный Тибет) он непосредственно атрибутирует кашмирской шко-

ле I². Подтверждение своим выводам о стиле западнотибетских стенописей Дж. Туччи видит также в деятельности монаха Rin c'en bzangpo (род. в X в.). Посланный королем Гуге в Кашмир, он возвращается в Тибет с 75 кашмирскими мастерами. Храмы, основанные под покровительством королей Гуге при участии Rin c'en bzangpo в различных местах Западного Тибета, несут явные следы работы кашмирских мастеров в живописи, бронзовой скульптуре, деревянной резьбе¹³. Заметим, что факт послыки в соседнюю страну такого большого числа мастеров сам по себе свидетельствует об интенсивности художественной жизни Кашмира на рубеже XI в.

Кроме западнотибетских стенописей некоторое представление о живописи Кашмира домусульманского периода дают деревянные обложки двух рукописных книг, приблизительно датированных IX-X вв.¹⁴ На них сохранились четыре изображения - Будды и трех - бодхисаттв. П. Банерджи - автор публикации памятников, отмечает в рисунке и колорите живописи влияние западноиндийское (живопись Аджанты и Эллары) и восточноиндийское (живопись Пала-Сена) в соединении с местной традицией, основанной на гандхарском опыте¹⁵. Эта характеристика, данная П. Банерджи двум памятникам живописи, во многом приложима и к кашмирской скульптуре.

Каменная скульптура дошла до нас в двух видах: архитектурный рельеф и рельеф на стелах¹⁶. Последний говорит о восприятии кашмирскими мастерами типа скульптурного изображения, наиболее присущего индийскому средневековью. В каменной скульптуре легко выделяются черты, указывающие на влияние искусства Гуптов и Пала-Сена. Но подлинное своеобразие памятников создает местная трактовка образов, наделенных тяжелой монументальностью. Бодхисаттва Авалокитешвара из Пандретхана¹⁷ обладает грузным телом, крепко спаянным с массивом стелы, на фоне которой он изображен. Особую выразительность образу бодхисаттвы придает именно ощущение преодолеваемой инертности камня. Будда из Парикаспура¹⁸ обладает более четко определенными объемами, его неподвижная фигура ограничена линиями невидимого прямоугольника. Энергия скована внутри этой правильной формы.

В бронзовой скульптуре кашмирский художественный гений выразился с наибольшей полнотой. Кашмирские скульпторы полнотой реализовали возможность бронзовой скульптуры как самостоятельного, не связанного с плоскостью изображения, в той мере, в какой это позволила сделать репрезентативность культового по своему назначению произведения искусства.

Специфические черты кашмирской бронзы П. Пал определяет следующим образом:

1. Явная приверженность к изображению полного, крепкого тела. Граничащее с претенциозностью стремление к натуралистическому моделированию, что особенно чувствуется в изображениях мужских фигур. Грудь и брюшной пресс моделируются таким образом, что создается впечатление напряженных мускулов.

2. После III в. овальные лица гандхарского типа сменяют лица круглые тяжелой формы, с полными щеками, широко носом, общенно трактованным крупным ртом. Глаза бывают непропорционально большие, часто инкрустированные серебром, и маленькие - узкие, монголоидного типа.

3. Лепестки лotosового трона - удлиненные, больше похожие на листья артишоков. Почти не бывает попыток изобразить тычинки.

4. С точки зрения техники изготовления кашмирские "бронзы" отличаются малым содержанием меди в сплаве, но часто встречаются сплавы с высоким содержанием серебра. Широко применяется инкрустация серебром глаз и орнамента одежды.

Завершает характеристику стиля следующее замечание П. Пала: "Может показаться странным, что сектариальная принадлежность определенных бронз мало отражается на их стиле. Как свидетельствуют сами бронзы, один и тот же мастер мог создавать как брахманские, так и буддийские бронзы"¹⁹.

К стилистическим признакам, указанным П. Палом, мы можем добавить следующие черты кашмирской бронзы, восходящие к гандхарской традиции:

1. Узкое лotosовое сидение, из-за чего ноги, скрещенные в положении дхьяна-сана или согнутые в положении лалитасана, выступают за границы лotosового сидения. Вероятно,

подобная форма лотоса объясняет и редкое использование в искусстве Кашмира позы раджалиласана, требующей более широкого лотосового сидения.

Укажем пример узкого лотосового сидения в искусстве Гандхары: сидящий Будда. (Камень. Музей Кабула.) Лотос имеет один ряд лепестков, опущенных вниз и лежащих на основании. Над лотосом поднимается узкое конусообразное сидение с раструбом наверху. Колени Будды выступают за края сидения ²⁰.

2. Наиболее распространенная форма ореола: широкий овал прабхамандала, охватывающий все тело, и значительно меньший по размеру нимб ширашчакра, примыкающий к прабхамандала сверху так, что вместе они образуют фигуру, напоминающую неправильную цифру 8. Наиболее ранний известный нам пример подобного ореола — бронзовая скульптура Будды из Гандхары, опубликованная Б.Голдендом ²¹. В скульптуре Пала-Сена нет подобной формы ореола. Там ширашчакра целиком заключен внутри прабхамандала. Вместе с тем кашмирский ореол отличается от гандхарского одним очень существенным признаком. Он сохраняет лишь наружный абрис гандхарского ореола, но последний — цельная, глухая плоскость, в то время, как кашмирский — это металлические дуги, обрамляющие фигуру и голову скульптуры. Если гандхарский ореол создает фон для изображения, то кашмирский — ажурную раму.

Вся совокупность отмеченных признаков определяет особенности стили кашмирской "бронзы". Его характеризует напряженный динамизм, который достигается путем резкого противопоставления больших и малых объемов, прямых и острых углов, "натуралистический" трактовки тела, дробящей поверхность скульптуры. Свообразие кашмирских памятников особенно ясно видно в сравнении с произведениями современной им Восточной школы индийского искусства ²². Кашмирские мастера используют тот же набор асан, мудр, атрибутов и всех необходимых деталей культовой средневековой скульптуры, но энергичные фигуры персонажей кашмирской "бронзы" выглядят прямым противопоставлением утонченно-изысканным, замкнутым внутри себя образам скульптуры Пала-Сена.

При всей определенности стилового единства кашмирские памятники дают большое разнообразие художественных решений.

Мы обращаемся к анализу ряда "бронз", представляющих различные темы скульптурных композиций, в которых кашмирский стиль нашел свое конкретное воплощение.

Будда из Кливлендского музея искусства ²³ представляет образец изолированного изображения стоящей фигуры. Скульптура отлита из бронзы и позолочена, имеет высоту более 90 см. Судя по надписи на пьедестале на тибетском языке, эта скульптура была личной собственностью некоего тантрического монаха Нагараджи. Мнение ученых о датировке этой скульптуры разделились — П.Пал считает ее произведением УШ-IX вв. ²⁴, Г.Кармей относит к концу X-XI вв. ²⁵

Для сравнения кливлендского Будды с другими кашмирскими памятниками обратимся к скульптуре Авалокитешвары (или Майтреи?) из County Museum в Лос-Анджелесе ²⁶, дающего более раннюю концепцию стоящей фигуры в кашмирском искусстве. Скульптура условно датируется V-VI вв. В пользу ранней датировки говорит явно не средневековый характер изображения. Редкое качество Лос-Анджелесского Авалокитешвары — разворот верхней части туловища вокруг вертикальной оси. Авалокитешвара стоит в свободной позе, опираясь на левую ногу, в то время как правая нога слегка отставлена в сторону и расслаблена. Торс бодхисаттвы повернут влево, левое плечо приподнято, правое опущено. Единственную аналогичную подобной позе в искусстве Индии мы можем найти в гандхарских рельефах, где она встречается очень часто. В такой же позе стоят бодхисаттвы около трона Будды, повернувшись лицом к зрителю ²⁷. В средневековой бронзовой скульптуре Кашмира нет ни одного примера подобных поз. Гандхарская композиция фигуры, развернутой вокруг своей оси, полностью заменена фронтальной постановкой, свойственной индийскому средневековью. Таким же образом изображен и кливлендский Будда. Вместе с тем, его фигура остается подвижной. Динамика, воспринятая кашмирской скульптурой в древности, с опытом гандхарского искусства, сохраняется и в средневековый период, но осуществляется иными средствами.

Пьедестал скульптуры, квадратный в горизонтальном сечении, высокий (примерно 1/3 высоты скульптуры) переходит внизу в три расширяющиеся уступа. Верхняя плоскость нависает карнизом над средней частью. На пьедестале лежит крупный лотос с двумя рядами длинных лепестков.

Важная деталь композиции скульптуры — ореол. Выше уже говорилось, что в средневековом искусстве Камшира получил распространение ореол в виде плоских металлических дуг, обрамляющих изображение. Ореол кливлендского Будды вырастает из узкого пьедестала и значительно расширяется в своей верхней части. Таким образом, большая форма развивается из меньшей, что само по себе создает впечатление нарастающего, устремленного вверх движения. Ореол скульптуры частично утрачен, но оставшиеся дуги позволяют реконструировать первоначальную форму прабхамандала. При этом хорошо видно, что фигура Будды значительно смещена относительно вертикальной оси прабхамандала и центра пьедестала — черта неизвестная нам ни в искусстве Пала-Сена, ни в искусстве Гуптов. Такое соотношение основных элементов композиции. Что же касается самой скульптуры Будды, то это один из наиболее пленительных образов в искусстве Индии. Гибкое легкое тело Будды, как будто не нуждается в опоре и может свободно парить над землей. Пропорции фигуры близки к гуптским нормам. Будда обладает стройным телосложением с заметно удлиненными конечностями. Контуры скульптуры очерчены плавными округленными линиями. Та же мягкость, плавность переходов свойственна объемам скульптуры. Всем формам придана эластичность, как бы перешедшая к бронзе от воска, из которого была вылеплена первоначальная модель. Чистота отливки выявляет благородную природу материала — плотность, однородность структуры.

Позу Будды можно определить как трибхангу с очень сильным изгибом левого бедра и далеко отставленной в сторону правой ногой. Все части тела заметно смещены относительно центральной оси композиции. Асимметричность позы подчеркнута постановкой ног на лотосовом троне: левая нога значительно удалена от края, в то время как пальцы правой ноги выходят за границу круглой верхней плоскости трона.

Напомним, что асимметричность позы создает и значительное смещение фигуры внутри абриса прабхамандала. Таким образом, динамика изображения, которая в скульптуре Авалокитешвары из Лос-Анджелеса достигалась разворотом фигуры вокруг центральной оси, в скульптуре Будды из Кливленда

достигается путем изгибов фигуры вдоль центральной оси. Движение развивается в вертикальной плоскости. Важным моментом в композиции скульптуры кливлендского Будды является положение головы статуи. Это единственная форма, расположенная строго на центральной оси композиции, что определяется ее значением смыслового центра изображения.

Благородную овальную форму лица повторяет овальный абрис края сангхати на груди. Лицо и открытую грудь обрамляют мелкие формы: завитки волос на голове и складки ткани на груди. Ткань сангхати, в соответствии с гуптским идеалом, не скрывает форм тела, но, в отличие от гуптской скульптуры, драпировки переданы не гравированными линиями, а объемным пластическим рельефом, активно преобразующим поверхность скульптуры. Складки располагаются на торсе и плечах, но ноги и полотнища ткани, спадающие с рук, остаются гладкими. Дробная фестончатая кромка отмечает край ткани сангхати, округлыми складками из-под нее спускается подол юбки антаравасаки. Чередование гладких поверхностей и подернутых рябью складок одежд соответствует общему динамическому решению скульптурного образа. Кажется поток воды обтекает фигуру — зеркально гладкий на ровных ее поверхностях, выгибающийся широкими волнами на округлых возвышениях, дробящийся на мелкие струи, завихряющийся водоворотами в изгибах формы.

Пример кливлендского Будды показывает каким образом кашмирский мастер, преобразуя различные художественные традиции, создает произведение внутренне целостное, выдержанное в самостоятельном стиле.

Другие примеры, возможно более поздние по времени, чем кливлендский Будда, дают более статичное изображение, но сохраняют основные элементы и характер их соотношения. Рассмотрим две скульптуры: Будда из музея Тибет Хауса в Дели ²⁸, датируемый X в., и Авалокитешвара из частной коллекции ²⁹, датируемый УШ—IX вв., но на наш взгляд являющийся произведением более позднего времени — X в. Обе скульптуры имеют сужающиеся в центре квадратные пьедесталы, на которых лежит круглый лотос с одним рядом длинных лепестков. Форма пьедестала значительно изменилась по сравнению с пьедесталом кливлендского Будды. Средняя, самая уз-

кая часть пьедестала сильно сократилась по высоте, превратившись в тонкий пояс, перехватывающий пьедестал посередине. Дуги прабхамандала, поднимаясь вверх от пьедестала, широко расходятся в стороны, в верхней части, где в них вписан круг ширшчакра. Обтекающее ширшчакру пламя поднимается вверх стремительными протуберанцем. Фигуры несколько смещены в стороны (Авалокитешвара в правую сторону, а Будда - в левую) относительно центральной оси композиции, но головы расположены строго в центре. Отставленная в сторону нога слегка выступает за край верхней плоскости лотоса. На пьедестале Будды из Тибет Хауса стоит маленькая фигурка поленопреклоненного человека, возможно, донатора - деталь, часто встречаемая в кашмирской "бронзе".

Обе скульптуры имеют укороченные пропорции тела, круглые лица с крупными чертами. Глаза Авалокитешвары инкрустированы серебром. Характерно строение тела бодхисаттвы: тонкие стройные ноги несут небольшой, но крепкий торс. Моделировка мышц груди и живота подтверждает наблюдения исследователей, говоривших о своего рода натурализме кашмирской "бронзы". Обращает на себя внимание большой объем головы, который дополнительно увеличивается массивной короной и прической. Юрона имеет форму, известную только в Кашмире: три полумесяца, в дуги которых вписаны овальные розетки. Лицо бодхисаттвы обрамляют два локна, закрученные в тугие спирали. Таким образом, наиболее крупные объемы перенесены в верхнюю часть композиции, однако, ощущения неустойчивости при этом не возникает. С плечей бодхисаттвы спускаются узкие извивающиеся концы шарфа. Внизу, почти у самого лотосового трона, они расходятся в стороны и ложатся своими концами на дуги прабхамандала. В результате фигура оказывается вписанной в треугольник, обращенный основанием вниз. Однако скульптор не останавливается на этом слишком простом решении. Падение концов шарфа вниз, к пьедесталу, пересекается со встречным движением вверх стебля лотоса, поднимающегося от пьедестала, и движением правой руки бодхисаттвы, поднятой в жесте абхайя.

Подводя итог нашему анализу, мы видим, что сложившаяся в искусстве средневекового Кашмира композиция отдельной стоящей фигуры принципиально отличается от восточноиндий-

ского варианта. Главное различие мы видим в смещении фигуры относительно центральной оси и в динамическом увеличении объемов и массы скульптуры по мере подъема к верхней части композиции. Общему строю скульптурного образа соответствует форма ореола: его широко расходящиеся дуги захватывают значительное воздушное пространство, в котором свободно располагается фигура божества. Динамика основных скульптурных объемов развивается мелкими декоративными деталями.

Скульптура "Авалокитешвара и две Тары" (музей в Шри-нагаре, Индия)⁸⁰, имеющая посвятельную надпись, датированную временем королевы Дидди (983-1003), может служить примером многофигурной композиции "божество и сопутствующие ему персонажи" в кашмирской "бронзе".

Три фигуры помещены на один пьедестал прямоугольной формы с широким выступом в центре, отмечающем место Авалокитешвары. Внизу пьедестал имеет три равношиких уступа, переходящих в вертикальные стенки, над которыми нависает карнизом верхняя плоскость. Фигуры композиционно практически не связаны друг с другом и могут рассматриваться как изолированные изображения. В данном случае проявляется то же понимание сопутствующих персонажей, как атрибутов главного божества, а не участников сюжетной сцены, которое свойственно искусству Пала-Сена. Главный персонаж представляет собой редкий тип шестирукого Авалокитешвары. Подобная форма описана Б.Бхаттачария⁸¹ на примере скульптуры из музея в Раджшахи (Бангладеш) XII-XIII вв., т.е. периода правления династии Сена. Бодхисаттва на стеле из Раджшахи держит в руках аркан (pāsa), треножник или трезубец (tridanda или trīśūla), четки (akṣamaḷa), сосуд (kamandālu), книгу (pustaka) и одна его рука показана в жесте варада (даяние). Кашмирский Авалокитешвара утратил две руки, поэтому мы не знаем какие в них были атрибуты. Три из оставшихся атрибутов совпадают: четки (правая верхняя рука), варада мудра (правая средняя рука), аркан (левая верхняя рука). В левой нижней руке бодхисаттва держит стебель лотоса, цветок которого помещен над его плечом. У Авалокитешвары из Раджшахи лотос отсутствует.

Две Тары - традиционные спутницы Авалокитешвары. Однако, как правило, одна из них, носящая имя Брукти, имеет

на памятниках Пала-Сена четыре руки. В данном случае единственное различие между двумя Тарами — третий глаз во лбу одной из них, сидящей слева. По нашему мнению, это дает возможность опознать в ней Бркути. Таким образом, в целом иконография группы может быть признанной отвечающей нормам ваджраяны, но представляющей некий местный вариант по отношению к иконографии Пала-Сена.

С другой стороны, хотя иконографические нормы соблюдены, характер изображения явно отличается от произведений, относящихся к Восточной школе. Прежде всего следует отметить, что композиции из трех скульптур строятся на широком постаменте таким образом, что ее длина по горизонтали практически равна ее высоте, в чем проявляется стремление к более свободному размещению фигур в пространстве. Между тем, подобные темы — главное божество и два сопутствующих в искусстве Пала-Сена получили иное решение: сопутствующие чаще всего изображались стоящими, причем почти вплотную к главному божеству, так, что умещались на сравнительно узком пьедестале, и вся группа вписывалась в удлиненный овал прабхамандала, который в разбираемой нами кашмирской скульптуре отсутствует.

Вторая особенность — форма лотосового сидения. У лотоса, на котором сидит Авалокитешвара из Кашмира, два ряда лепестков, обращенных вверх и вниз. Насколько можно судить по фотографии, в горизонтальном сечении он имеет форму круга или овала. Наиболее характерной чертой трона является то, что лотос поднят на высокой ножке и окружность его верхней части имеет небольшой радиус. Поэтому сидящая фигура человека с поджатой ногой не умещается на лотосовом сидении. Колено выступает за край, опущенная вниз нога сильно отставлена в сторону, словно для того, чтобы придать устойчивость фигуре, балансирующей на узком сидении. Динамика сидящей фигуры представляет полную противоположность невозмутимой уравновешенности скульптур Пала-Сена, которая сохраняется и при асимметричной позе лалита. В ранней бронзовой скульптуре Кашмира есть аналог фигуры сидящей в позе лалита. Мы имеем в виду скульптуру Падмапани (из коллекции Дж. Д. Рокфеллера 3-его, США), датируемую нами III в. ³² Скульптура

выполнена в гандхарских традициях и, так же как и Авалокитешвара из Лос-Анджелеса, передает более свободную позу с легким разворотом вокруг вертикальной оси. Динамизм Авалокитешвары времени королевы Дидды иного характера — он построен на резкой смене больших и малых объемов, введении в композицию прямых и острых углов. Энергичная фигура бодхисаттвы представляется своего рода противопоставлением скульптурам Восточной школы с их округлыми, плавно перетекающими объемами.

Динамику композиции усиливает утяжеленность верхней части скульптуры. Сидит фигура, сильно расчлененный, как бы делится на несколько попеременно сменяющих друг друга широких и узких поясов: узкое лотосовое сидение, далеко выступающие за его края ноги сидящей фигуры, тонкая талия и широкие плечи, утяжеленные многочисленными руками и атрибутами. Контрастность горизонтальных членений скульптуры дополняет асимметричность левой и правой ее сторон. Правая сторона фигуры с поджатой ногой явно облегчена. Левая сторона со спущенной ногой перегружена объемными атрибутами, поднимающимися над плечом Авалокитешвары.

Из второстепенных деталей укажем на форму прически, не встречающейся в Восточной школе. Пышная джата-мукута заменена небольшим пучком из трех вертикально поставленных прямых прядей волос, схваченных на макушке горизонтальной перетяжкой. Локоны густой массой спускаются за ушами на плечи и спину, делая еще более монументальной верхнюю часть скульптуры. (В скульптурах Восточной школы локоны, как правило, переброшены вперед и не столь пышны). На фоне прически Авалокитешвары помещена фигурка сидящего Будды. Корона отсутствует.

Украшения Авалокитешвары состоят из массивных серег, ожерелья, браслетов, носимых у самого плеча, браслетов на запястьях рук и пояса, поддерживающего дхоти. Основным элементом всех украшений — крупные круглые бусины, из которых набраны ожерелье и браслеты, носимые на запястьях. Браслеты, носимые оculo плеча, имеют наиболее сложную форму по сравнению с остальными украшениями. Их нижняя часть также состоит из нити круглых бусин, но над ней находится обруч с

украшением в виде трилистника в центре, а вниз от нитки бус спускается подвеска из двух мелких и одной крупной бусины. Серьги имеют в центре круглый сильно выступающий "камень", обведенный одним рядом мелких круглых камней и одним из восьми крупных. Четыре из них значительно крупнее остальных, что придает серьге слегка крестообразную форму. Пояс также состоит из нити бус с круглой пряжкой: крупный круглый камень в окружении мелких камней.

Одежду бодхисаттвы составляют дхоти, задрапированные поперечными складками. Бодхисаттва носит священный шнур — упавиту, имеющий вид ровной нити без украшений, и перевязь вастра яджнолавиту, пересекающую грудь узкой лентой и завязанную бантом на левом плече.

Цветок лотоса расположен в горизонтальной плоскости. Его форма напоминает форму серег: гладкая, круглая сердцевина в обрамлении двух рядов лепестков — мелких во внутреннем ряду и восьми крупных в наружном. Основное отличие от лотосов Пала-Сена — разработка сердцевины, которая в скульптуре Восточной школы имеет вид полусферы, перекрытой четырьмя еще нераскрывшимися лепестками. Лепестки лотосовых тронов узкие, длинные, с заостренными концами, обведенными внутри по контуру углубленной рельефной линией. Середина лепестков выпуклая.

Скульптура Авалокитешвары показывает таким образом ряд уникальных черт, не имеющих аналогий в памятниках Восточной школы. Но именно эти черты, вернее их развитие, мы найдем в ряде более поздних скульптур, которых различные исследователи относят к Каммиру и ряду сопредельных с ним северных районов Индии.

Анализ скульптуры "Авалокитешвара и две Тары" показывает также, что ряд признаков кашмирского стиля, как-то: свободное расположение фигур в пространстве, перемещение наиболее крупных объемов в верхнюю часть скульптуры, сохраняются и в этом типе композиции. Ряд дополнительных моментов решен в том же динамическом ключе: высокое и узкое лотосовое сидение, на котором балансирует фигура сидящего персонажа, чередование больших и малых объемов.

Предметом нашего следующего анализа будет композиция

"сидящая фигура в ореше". Мы рассмотрим три скульптуры: Вишну Баларама³³ и два изображения Деви-супруги Шивы в его аспекте многоглавого бога — Садашивы. Здесь, как и раньше, привлекая материал индуистской "бронзы", мы исходим из наблюдения стилового единства памятников, выполненных на сюжеты различных религий.

Скульптура Вишну Баларама опубликована М. Сингхом и датирована III в. Автор публикации не указывает основания для датировки. Нам она представляется значительно заниженной. Сложная композиция скульптуры предполагает более позднее время. В общих чертах Вишну Баларама близок двум скульптурам супруги Шивы — Садашивы. Обе "бронзы", хранящиеся в настоящее время в Национальном музее в Дели, опубликованы Б. Н. Шармой в специальной статье³⁴, посвященной иконографии супруги Садашивы. Первая из них (№ 6985)³⁵ датирована автором публикации X-XI вв. Датировка второй скульптуры (№ 64102) более точная, т. к. на пьедестале имеется надпись, выполненная шрифтом шарада (śarāḍa) XII века. Все три скульптуры имеют сильно сглаженные от времени формы, особенно лица.

В данном типе композиции мы встречаемся с уже знакомыми нам формами постамента, лотосового сидения, прахамандала и ширашчакры. Нет ничего принципиально нового и в облике самих богов. Причина, в силу которой мы рассматриваем эту группу отдельно, заключается в усложненности композиции, перегруженной дополнительными деталями и фигурами — черта, свойственная изображениям тантрических богов.

Четырехрукий Баларама сидит на узком лотосовом сидении в позе дхьяна-асана. Колени его скрещенных ног далеко выступают за края сидения. С плеч спускается широким полукругом перевязь, которую М. Сингх трактует как змею — атрибут Баларама³⁵. Под лотосовым сидением — квадратный пьедестал. Лепестки лотоса удлиненные, с заостренными концами. Тело Баларама отличается укороченным торсом, который может быть вписан в равнобедренный треугольник, так же, как мы наблюдали

³⁵ В скобках указаны инвентарные номера Национального музея в Дели.

на примере скульптуры Авалокитешвары. Моделировка форм живота дополнена углубленной рельефной линией. Эта графическая деталь часто встречается в живописи гималайских районов. Укажем фреску "Апсара" в монастыре Алчи в Ладаке XI-XII вв.³⁶ В других случаях та же форма передается затемнением углублений, имеющих вид широких красочных полос более темного тона, чем основное изображение. Примером могут служить фигуры в группе поклоняющихся - росписи того же монастыря XI-XII вв.³⁷ Баларама носит трехлепестковую корону, по определению Г. Гетца характерную для скульптуры Кангры, Кулу и Кашмира³⁸. Каждый лепесток короны имеет треугольную форму. От центра каждого треугольника к краям отходят ребристые лучи, отчего края "лепестков" зазубрены. Украшения Баларамы состоят из нитей крупных круглых бусин: ожерелье вокруг шеи, браслеты на запястьях рук. Упавита имеет вид гладкого шнура без украшений. На плечи Баларамы накинута узкая шарф, он обвивается вокруг локтей, а его широкие концы со складками отлетают в стороны и прикреплены к обручу ореола.

Неомотри на то, что мелкие детали скульптуры сильно сглажены от времени, можно рассмотреть одну особенность причёски Баларамы: у него с каждой стороны по одному локону, закрученных в толстые спирали, сужающиеся к концам. При этом локоны начинаются очень высоко, где-то у затылка и выгибаются упругими дугами с двух сторон головы.

Две скульптуры супруги Садашивы в целом повторяют основные особенности Вишну Баларамы. Они также имеют ореолы в виде соединенных ширшчакры и прабхамандала, широкими дугами обрамляющие фигуры изображенных персонажей, узкие лотосовые сидения, развешивающиеся узкие шарфы, концы которых сливаются с обручами прабхамандала, украшения из нитей круглых бус и т.д. Однако обе скульптуры супруги Садашивы имеют очень усложненную композицию, определенную уже самой иконографией персонажа. У богини пять голов (четыре расположены на одном уровне, а над ними поднимается пятая голова гневного облика) и десять рук с атрибутами. Ее держит на своих плечах вахан - божество низшего ранга, мужского пола, сидящий на узком лотосовом сидении, в дхьянасане. Скульптура XII в. дополнена

четырьмя фигурками сопутствующих персонажей: две из них Шива и Ганеша, изображенные танцующими на небольших площадках, отходящих от нижнего края пьедестала, две другие - совсем крошечные - сидят в уткутукасане на верхней плоскости пьедестала. При всем нагромождении форм композиция отличается сбалансированностью разнообразных элементов, подчиненных общему ритму устремленного вверх движения. У самого основания группы - небольшая фигурка вахана. Его голова поднята вверх, лицо обращено к божественной женщине, сидящей на его плечах, которая широко развела в стороны десять рук, держащих атрибуты, и они образовали вокруг нее своего рода ореол. Над этой самой широкой частью композиции возвышаются пять голов богини - самая массивная форма всей группы. Как бы подчеркивая резкое сужение силуэта к верхней точке (гневной голове богини), к ней обращены грозные атрибуты - меч и жезл. Направление движения определяет и абрис ореола, узкого в нижней части, расширяющегося в середине и завершающегося наверху небольшим диском нимба ширшчакры, исходящего из широкого овала прабхамандала.

Заслуживают особого внимания лепестки лотосового сидения. Они настолько широкие, что в первом ряду их уместается только четыре и лишь в просвете между ними видны нижние четыре лепестка. Форма лепестков имеет сложную разработку. Внутри их контур повторен углубленной рельефной линией, центральная часть лепестка выпуклая, на остром конце высокая перемычка. С юлен сидящего вахана на лотос сидения спускается широкой другой цветочная гирлянда аналогично перевязи на скульптуре Вишну Баларамы.

Другой вариант решения образа тантрического божества представляет скульптура Самвары из Музея искусства в Лос-Анджелесе³⁹. Скульптура датируется приблизительно XI-XII вв. Самвара стоит в энергичной позе пратъялидха (широкий шаг влево). Многорукий трехликий бог попирает ногами индуистское божество, над его головами поднята шкура слона. Лотосовый трон имеет овальную форму, что дает широкое основание для ног божества, и помещен на пьедестал сложной формы, очевидно, символизирующий гору. Пьедестал - гора часто встречается в кашмирской "бронзе". Пьедестал уже лотоса, что создает

знакомое нам чередование широких и узких объемов. Наиболее своеобразная деталь скульптуры — шкура слона, поднятая над головой Самвары. Этот обычный атрибут ряда ваджраянистских богов в буддийской скульптуре других регионов помещается за спиной бога в качестве плаща и, как правило, почти не виден с фронтальной стороны. Кашмирский художник разделяет шкуру слона и фигуру бога. Поднятая над головами Самвары шкура слона становится дополнительным объемом, помещенном в верхней части композиции. В своем стремительном шаге Самвара резко смещается к левому краю лотосового трона так, что его левые руки, держащие грозные атрибуты — железный капалу и пр. нависают над пустотой. Напряженно вытянутая правая нога создает ясно читаемую диагональ, идущую справа налево. Как известно, это "трудная" диагональ, создающая впечатление движения, преодолевающего сопротивление. Шаг Самвары действительно встречает сопротивление: придавленный его левой ногой индуистский бог пытается подняться, отбросить грузную фигуру Самвары вправо.

Таким образом, Самвара из Лос-Анджелесского музея решен в том же духе напряженного динамизма, который мы определили как характерный признак кашмирского стиля.

Анализ стиля кашмирской "бронзы" позволяет атрибутировать ряд скульптур из собрания ГМИИВ. Наиболее близки кашмирским памятникам скульптура стоящего Майтреи (инв. № 5826 I, в. 26 см.) и сидящего Манджушри с мечом и книгой — так называемый Арапачана Манджушри (инв. № 5145 I, в. 18 см). Обе скульптуры, имеющие большое сходство друг с другом, повторяют композиционные схемы описанных выше кашмирских памятников. Помимо черт, вообще свойственных кашмирской скульптуре, следует отметить изображения на вертикальной стенке трона между его верхними и нижними уступами, одинаковое у обеих скульптур: в центре фигура, поддерживающая верхнюю плоскость поднятой вверх рукой, по бокам от нее — два льва.

Арапачана Манджушри (инв. № 5145 I) по сравнению с изображенными выше скульптурами сидящих индуистских богов отличается аскетической простотой форм, ясной, незагроможденной деталями композицией. Тонкая, легкая фигура Манджушри устремлена вверх. Правая рука, согнута в локте, высоко поднята и держит меч. Левая рука также согнута в локте, но опу-

щена вниз и опирается ладонью о бедро ноги. Этой рукой Манджушри держит стелебел лотоса. Стебель лотоса, поднимаясь вверх, идет вдоль предплечья и затем, отклоняясь в сторону от плеча, разворачивается широкой кистью поднятых вверх лепестков, на которых лежит книга. Таким образом, лотос не скрывает линии изогнутой левой руки, создающей вместе с поднятой правой рукой энергичный S-образный изгиб. Динамизм фигуры усилен общей композицией скульптуры, в которой мы отмечаем уже знакомое нам развитие движения вверх по вертикальной оси, с последовательным чередованием узких и широких поясов: широкое основание пьедестала, его высокие вертикальные стенки и нависающий над ними карниз верхней плоскости, узкое сидение в виде лотоса с двумя рядами лепестков и выступающие за его края колени ног, переплетенных в дхьянасане, наконец, тонкое тело бодхисаттвы и энергично развернутое в S-образном изгибе руки. Прасхамандала окатывает фигуру широкими дугами, расширяющимися в центре и сужающимися кверху, где из них вырастает ширшачкра. Окружность ширшачкры пересекает прямая линия меча, который бодхисаттва поднял над своей головой.

Ряд второстепенных признаков Манджушри (инв. № 5145 I) также находят себе аналогичные в кашмирской "бронзе": корона с тремя возвышениями, прическа с закрученными в тугие спирали локонами, отходящими почти от макушки, узкий шарф, наброшенный на плечи, длинные, с острыми концами лепестки лотосового сидения.

Скульптура стоящего Майтреи (инв. № 5826 I) помимо черт, общих для кашмирской скульптуры в целом, имеет ряд особенностей, находящих близкую аналогию именно в скульптуре стоящего Авалокитешвары из частного собрания, о котором шла речь выше. Это характерные пропорции фигуры с удлиненными ногами, полными бедрами и несколько укороченным торсом, округлыми плечами. Моделировка груди, живота, графическая линия около пупка — все эти не раз упоминавшиеся нами черты присущи и Майтрее из собрания ГМИИВ. Его прическа с двумя локонами, тугими дугами, выгибающимися вокруг головы, имеет еще одну характерную деталь — шийон, состоящий из трех пучков волос, как у Авалокитешвары из музея в Принагара (см.

описание выше). На короне Майтреи только два возвышения — "лепестка", а не три — традиционные для кашмирской скульптуры. Однако это отступление от общей нормы объясняется тем, что на голове Майтреи перед шинойюном стоит ступа — один из главных отличительных признаков этого персонажа.

Все перечисленные выше особенности Майтреи (инв. № 5842 I) указывают на его происхождение из Кашмира или близких к нему территорий. Этому выводу не противоречат отдельные детали скульптуры, которым мы не нашли полной аналогии в памятниках северных районов Индии. К ним относится прежде всего маска Киртимукха ("Лицо славы"), венчающая ширашчакру. Мы не знаем подобной маски в памятниках Кашмира. Однако расположенная на вершине ширашчакры эта остроколючая маска лишь усиливает вытянутость вверх силуэта ореола, что служит развитием формы, сложившейся в кашмирском искусстве, примеры которой мы уже приводили. Необычна также форма широких лепестков лotosового трона с тупыми концами и незатейливым гравированным рисунком внутри. Они также не имеют полной аналогии в известных нам памятниках, но сами размеры лепестков и то, что их только один ряд, согласуется с кашмирской традицией.

Отмеченные нами признаки кашмирского стиля в двух скульптурах из собрания ГМИИВ безусловно указывают на принадлежность этих памятников кашмирской традиции, но еще не служат бесспорным доказательством их кашмирского происхождения. Под влиянием Кашмира развивалось целое направление в искусстве Западного Тибета. Бронзовая скульптура этого района чрезвычайно близка кашмирским памятникам. Поэтому при атрибуции всегда существует опасность ошибки. Тем более она велика в случае со скульптурами из собрания ГМИИВ, обладающими рядом признаков, не находящих прямой аналогии в собственно кашмирских памятниках. С другой стороны, точное повторение трона скульптур ГМИИВ мы находим среди "бронз", определенных как тибетские памятники, выполненные в кашмирской традиции. Это трон богини из собрания Д. Барретта (Великобритания). В каталоге выставки "Боги и демоны Гималаев" скульптура определена как происходящая из Западного Тибета и условно датирована XII—XIII вв. ⁴⁰

В настоящее время мы не можем дать однозначного ответа на вопрос о месте изготовления скульптур из собрания ГМИИВ. Это может быть Кашмир или Западный Тибет. Но в любом случае скульптуры принадлежат одному из наиболее интересных центров буддийского искусства и датируются не позднее XII в.

В собрании ГМИИВ есть также небольшая группа "бронз", в которой уже знакомые нам черты кашмирского стиля получили своеобразную деформацию. "Бронзы" этой группы, весьма несовершенны по технике исполнения, имеют неправильные пропорции, изображения атрибутов как бы вырастают из держащей их ладони. Однако при всем несовершенстве исполнения они несут черты своеобразной экспрессии в духе "примитивного" искусства. Скульптура подобного типа была описана А. Грюнведелем в очерке о собрании князя Ухтомского ⁴¹. Уже тогда, в начале века, А. Грюнведель высказал предположение об индийском происхождении этих памятников. Недавно появилась еще одна публикация аналогичных "бронз": триада "Ваджрапани, Манджушри, Падмалани" ⁴² и фигура отдельно стоящего Ваджрапани ⁴³, определенных как ладакские памятники XII в. Характерно некое своеобразие иконографии Ваджрапани. Изображенный стоящим бодхисаттва держит в руках колокол и ваджру. Вместе эти атрибуты держат другие персонажи пантеона — Ваджрасаттва и Ваджрадхаря. Но ни тот ни другой не могут входить в триаду, тем более, в качестве не главного персонажа. Поэтому совершенно правы авторы публикаций, определяя персонаж двух бронзовых скульптур, как Ваджрапани.

Подобное смешение иконографических признаков можно объяснить или как результат неосведомленности во всех тонкостях иконографии, или как сугубо локальную традицию. И в том и в другом случае перед нами пример некоей провинциальной школы. Известным анахронизмом отличается и иконография Падмалани, который изображен в триаде с лотосом и сосудом (камандалу) в руках — атрибутами, появившимися у этого бодхисаттвы уже на ранних ступенях развития буддийской иконографии, но в эпоху ваджраяны не изображавшимися одновременно в руках у одной фигуры (за исключением многоруких форм). Вместе с тем наличие среди атрибутов двух скульптур ваджры и колокола говорит о том, что идеи ваджраяны были знакомы их создателям.

Мы не знаем, на каком основании авторы публикации определяют триаду как ладакскую "бронзу" XII в., но ряд признаков указывает на родство скульптуры подобного типа с памятниками, происходящими из северных районов Индии. К ним относятся юрны с тремя "лепестками", форма лент, скрепляющих корону (в виде коротких горизонтальных выступов за ушами), узкий длинный шарф (Ваджрапани из Лондона); изображения стебля лотоса, плотно прилегающего к держащей его руке (Падмапани в триаде), крупные лепестки лotosового трона (триада); расположение трех фигур на широком, прямоугольном в плане пьедестале (аналогией чему может служить Авалокитешвара и две Тары времени королевы Дидди).

Признаки, присущие только данной группе, наиболее ярко выражены в способе держания атрибутов. Кемандалу изображается небольшим сосудом с круглым основанием и круглым венчиком, он как бы вырастает на стержне между пальцами опущенной вниз руки; ваджра лежит поперек ладони, так же опущенной вниз руки; характерно положение руки, держащей атрибут и одновременно опирающейся о бедро, причем ладонь повернута вовнутрь. Украшения трактуются в виде гладких или рассеченных на мелкие "бусины" линий с плоскими круглыми подвесками.

Если к опубликованным в "Oriental Art" скульптурам присоединить имеющиеся в нашем собрании аналогичные скульптуры, очевидно, относящиеся к тому же времени и региону, то черты сходства с "бронзой" северных районов Индии для всей группы можно продолжить. Коллекция ГМИИВ располагает пятью подобными скульптурами: Падмапани (инв. № 5884 I и инв. № 5847 I). Оба держат лотос и сосуд указанным выше способом; Манджури (инв. № 5859 I), Ваджрапани (инв. № 9517 I), держащий ваджру на ладони опущенной вниз руки, и веревку, свисающую за его спиной, которую буддизм держит в обеих руках (последний атрибут не поддается истолкованию и аналогии ему нам неизвестны); Ваджрапани (инв. № 5858 I), иконография которого соответствует Ваджрапани из Лондона. Наиболее важным для нас атрибутом в данной группе является цветок закрытого лотоса (утпала) в руке Манджури

(инв. № 5859 I), который аналогичен описанному выше цветку Манджури инв. (№ 5145 I), проявляющему большое сходство с кашмирскими скульптурами.

Внутри всей группы скульптур, как опубликованных в "Oriental Art", так и хранящихся в ГМИИВ, есть определенные различия. Так Манджури (инв. № 5859 I) и Ваджрапани (инв. № 9517 I) имеют высокие шишоны в виде сплюснутых цилиндров, увенчанных почтой цветка лотоса. Подобные шишоны встречаются в скульптуре Пала-Сена, хотя и не очень часто. Почти каждая скульптура данной группы предлагает новый тип лица, новый способ стилизации в трактовке тела, фасон одежды. Из этого наблюдения можно сделать вывод, что мастера подражали различным моделям или заимствовали из них отдельные черты. Собственного устойчивого канона в данной группе не наблюдается, однако, объединяющим моментом является неизменно присутствующая деформация фигуры. В целом скульптура данной группы интересна именно тем, что представляет пример "примитивного" искусства на основе буддийской традиции. Гималайские районы вполне благоприятствовали возникновению некоего изолированного центра производства мелкой бронзовой пластики.

I Внимание исследователей прежде всего привлекла архитектура Кашмира. Наиболее ранние работы: H.H.Cole, *Illustration of Ancient Building in Kashmir*, Lnd, 1869; W.G.Cowie, *Notes on some of the Temples of Kashmir*. 7. A.S.B. 1966 г. Краткие обзоры искусства Кашмира включаются в общие работы по искусству Индии такие, как E.B.Hewell, *Indian Sculpture and Painting*, Ind, 1908; F.Fergusson, *History of Indian and Easter Architecture*, vol. 2, Lnd, 1910; A.K.Cuomaraswamy, *History of Indian and Indonesian art*. Lnd, 1927; V.Smith. *A history of fine art in India and Ceylon*. Oxford, 1930. Работы более позднего времени указаны в сносках ниже.

2 См.: B.N.Sharma. *Consort of Sadaśiva*. - "Oriental Art" 1971, vol. XVII, N 1; P.Pal, *The art of Tibet*, New

York, 1969; E.Olson, Tantric Buddhist art. New York, 1974; Dieux et démons de l'Himalaya. Paris, 1977.

8 P.Pal, Kashmir bronzes, Gzar Accademi, 1975.

4 S.Ch.Ray. Early history and culture of Kashmir, Calcutta, 1957.

5 См. И.Д.Серебряков, Очерки древнеиндийской литературы, М., 1971. Анандавардхана, Дхванаялика ("Свет дхвани". Перевод с санскрита, введение и комментарии Ю.М.Алхановой. М., 1974 г.

6 Далеко не все, о чем говорит "Раджатарангини", можно принять на веру. Несомненно, однако, пребывание Лалитадити в Центральной Индии, что подтверждается нумизматическими данными, а также походы царя в Гималаи, описание которых есть у Бруни см. S.Ch.Ray. Early history and culture of Kashmir, Calcutta, 1957, с. 39-40.

7 H.Gootz, Studies in the history and art of Kashmir and Indian Himalaya, Weisbaden, Harrassowitz, 1969, с. 40.

8 Там же, с. 41.

9 По свидетельству "Раджатарангини", Лалитадити поставил в своей столице Парикасапуре серебряную статую Вишну Парикасакешава ("Лежащий на поверхности океана"), а на столбе в 54 локтя высотой установил изображение Гаруды, и в том же городе по его указанию была построена буддийская вихара с колоссальной статуей медного Будды. См. A.M.Stein. Kolhana's Rajatarangini, v. I, II. Delhi, 1961.

10 Значение санскритских терминов здесь и далее см. в глоссарии.

11 A.M.Stein, ук. соч., с. 249.

12-13 G.Tucci. Tibetan painted scrolls, Roma, 1949, с. 278.

14 P.Banerjee, Painted wooden covers of two Gilgit manuscripts. - "Oriental Art", 1964, vol. XIV, no. 2.

15 Там же, с. 117.

16 S.Khosla. History of Buddhism in Kashmir. Delhi, 1972.

17-18 T.Khosla, ук. соч., с. 118-119.

Обе скульптуры хранятся в музее Шринагара.

19 P.Pal, ук. соч., с. 30-31.

20 H.G.Franz, Buddhistische Kunst Indiens, Leipzig, 1965, с. 178.

21 B.Rowland, The evolution of the Buddha images, New York, 1968, с. 49, или 5.

22 Под названием "Восточная школа" принято понимать искусство Бихара-Бенгалии и некоторых прилегающих к ним районов времени правления двух преемствовавших друг другу династий Пала-Сена (Уш - нач. XIII вв.). См.: K.D.Banerjee, Eastern Indian school of Mediaeval Sculpture, Delhi, 1933.

23 P.Pal. The art of Tibet, New York, 1969, кат. № 41.

24 Там же, с. 144. По мнению П.Пала, Нагараджа заказал статую во время своего пребывания в Кашмире.

25 Датировка Г.Кармен основывается на предложении идентифицировать Нагараджу - заказчика скульптуры с сыном короля одного из государств Западного Тибета, правившего в конце X-XI вв. см. Dieux et Demons de l'Himalaya, Paris, 1977, Ram. N 36, с. 88.

26 C.Hunnington, Avalokitesvara and the namaskaramudra in Gandhara. - "Studies in Indo-Asian art and culture". - Sata-pitaka series, vol. I (1972), с. 3.

27 Примером могут служить фигуры бодхисаттв на рельефе вотивной ступы из Сикри. См. H.G.Franz, ук. соч., с. 166.

28 P.Pal, The art of Tibet, New York, 1969 илл. 5.

29 E.Olson, Tantric Buddhist art, New York, 1974, кат. № 1.

30 P.Pal, Kashmir Bronzes, Gzar Accademi, 1975, с. 90.

31 B.Bhattacharyya, глава по иконографии в книге "History of Bengal", Дасса, 1943, с. 468.

32 Asian art, Selections from the collection of Mr. and Mrs. J.D.Rockefeller, 3rd, New York, 1970, 9 кат. № 9.

33 M.Singh, L'art de l'Himalaya, UNESCO, 1968, с. 57.

34 B.N.Sharma. Consort of Sadasiva. - "Oriental Art", 1971, vol. XVII, N 1.

35 M.Singh, ук. соч., с. 57.

36 Там же, с. 61.

37 Там же, с. 62.

- 38 Н. Doetz, ук. соч., с. 141.
 39 Dieux et démons de l'Himalaya, Paris, 1977, кат.
 № 38.
 40 Там же, кат. № 43.
 41 А. Гринведель. Обзор собрания предметов ламанетского культа кн. Ухтомского. СПб, 1905, т. I, с. 7 т. II кат. № 534.
 42 "Oriental Art", 1975, vol. 21, № 3, с. 209.
 43 Там же, с. 201. Обе скульптуры были опубликованы в объявлениях о продаже. Триаду продавало частное лицо в Париже, а Ваджрапани в Лондоне.

Г л о с с а р и й

1. Абхайя (мудра) - abhaya - жест покровительства, ободрения. Правая рука поднята вверх, ладонь повернута наружу, пальцы соединены.
2. Акшамала - akṣamāla - четки.
3. Антаравасака - antaravāsaka - или паридхана - paridhana. Одежда типа юбки, состоящая из куска ткани, обернутого вокруг бедер и спускающегося до щиколоток ног.
4. Асана - āsana - поза сидящей фигуры
5. Ваджра - vajra - молния. В буддизме - символ пуньи (пустоты). Изображается как короткий жезл, имеющий на концах по пяти остриев - одно, прямое, в центре и четыре вокруг, изогнутые дугами.
6. Васта яджнопавита - vastra yajñopavīta - шарф, носимый на манер упавиты (см. упавита).
7. Вахана - vahana - божество низшего ранга, имеющее вид человека, животного или фантастического существа и служащее спутником божеству высшего ранга. Боги часто изображаются едущими на своих ваханах.
8. Вихара - vihāra - монастырь.
9. Гаруда - Garuda - король птиц, вахана бога Вишну.
10. Джата - мукута - jātamukuta - прическа из длинных локонов, собранных на темени в высокий шиньон. Концы локонов, висивающиеся из шиньона, ниспадают на голову и плечи.
11. Дхьяна (асана) - dhyānāsana - поза сидящей фигуры с перекрещенными ногами, причем ступня левой ноги лежит на бедре правой, а ступня правой на бедре левой; обе ступни повернуты подошвами вверх.
12. Дхоти - нижняя одежда, состоящая из куска ткани, обернутого вокруг бедер и ног так, что образуется подолные штаны.
13. Камандалу - kamandalu - сосуд для воды, имеющий вид чайника. Камандалу - один из атрибутов отшельнической жизни.
14. Капала - kapāla - чаша из черепа, атрибут многих гневных персонажей пантеона ваджраяны.

15. Киртимукха - kirtimūkha - "Лицо славы". Голова фантастического чудовища, которую часто помещают в верхней части арки или ореола.
16. Кхатванга - khaṭvaṅga - жезл, на который нанизаны черепа, может также иметь вид мертвого тела - атрибут многих главных форм тантрических персонажей.
17. Далита (асана) - lalitāsana - поза сидящей фигуры: одна нога согнута и лежит на сидении, другая нога опущена вниз.
18. Мудра - mudra - жест, имеющий определенное значение. Различные мудры изображаются одной или двумя руками.
19. Падмапани - Padmapāni - одно из имен божества Авалокитешвары.
20. Паша - pāśa - аркан - атрибут многих гневных форм тантрических персонажей.
21. Прабхаманда - prabhāmandala - ореол сияния, окружающий фигуру божества, в скульптуре создающий спинку трона.
22. Пуштака - pustaka - книга - атрибут бодхисаттвы Манджуши и некоторых других персонажей.
23. Раджалила (асана) - rājālilāsana - поза сидящей фигуры с левой ногой, согнутой и лежащей на сидении, правой, стоящей ступней на сидении и поднятым коленом.
24. Сангхати - saṅghatī - плащ, задрапированный вокруг тела. Верхняя одежда Будды и буддийских монахов.
25. Тантризм - учение, основывающееся на священных текстах - тантрах, воспринятое в средние века различными религиями Индии - индуизмом, джайнизмом, буддизмом. Большое место в тантризме занимают эзотерические культы, в том числе культ шакти - энергетического женского начала мироздания; широко практикуется йога.
26. Трибханга - tribhāṅga - три изгиба - поза стоящей фигуры.
27. Триданда - trīdanḍa - треножник, служащий подставкой для камандалу. Со временем трансформировался в палку

с тремя концами и приобрел значение символа тройного отречения аскета от страсти, от слова и от действия.

28. Тришугла - trīśūla - трезубец.
29. Упавита - upavīta - или яджнопавита - yaજ્ઞોપવિતા - священный шнур, который носят представители трех высших варн - брахманов, кшатриев, вайшью. Является также одним из атрибутов божеств индийских религий, а также буддийских. Шнур накидывается на левое плечо и, пересекая торс, охватывает правый бок.
30. Уткутука (асана) - utkuṭukāsana - поза сидящей фигуры с ногами, согнутыми в коленях и приподнятыми над сидением, в то время как ступни перекрещены.
31. Шарата (śarāḍa) - один из алфавитов Северной Индии.
32. Ширашчакра - śiraścakra - нимб, окружающий голову божества.

Н. П. Чукина

ГЕРОИ ВАЯНГА-ПУРВО В ОРНАМЕНТАЦИИ ЯВАНСКИХ БАТИКОВ

Мифологический мир кукольно-теневого театра Явы ваянга-пурво * нашел благоприятную почву для реализации своих идей в орнаментации яванских батиков ** . Это далеко не случайно, если принять во внимание, что в системе традиционного мировосприятия яванцев куклы ваянга-пурво и батик выполняли родственные социально-ритуальные функции. Согласно древним воззрениям яванцев, ткани /батик/ на Яве рассматривались подобно куклам-ваянгам как одушевленные существа. Яванцы считали эти ткани священными, олицетворяющими предков по женской линии. По яванской традиционной мифологии ткань (в качестве священной одежды, называемой Онта Ку-сума) является воплощением легендарной прародительницы яванского народа - небесной нимфы Деви Наванг Вулан, известной также под именами Чондра Кирино и Деви Сри. В то же время крис, национальное холодное оружие индонезийцев, по традиции символизирует оваянного многочисленными легендами предка яванского народа по мужской линии - принца Панджи

* О яванском кукольно-теновом театре ваянг-пурво см.: /I-5, II-9, I4, I8-20, 25-29, 35-40, 42-44, 46-47, 50, 52-54/.

** Батик - хлопчатобумажные ткани, декорированные путем нанесения узоров воском с последующим окрашиванием тех частей, которые воскированы не подверглись /IO-II, I2, 48, 5I/. О батиках Явы, их орнаментации, технике изготовления этих тканей и т.д. см.: /7, IO-I3, 2I-23, 3I-32, 34, 4I, 45, 48, 5I, 53/.

/44, с. 248, с. 267-274/. Как известно, этому культурному герою, также называемому Кьян Агенг ин Таруб, по преданию приписывалось изобретение ваянга-пурво, оркестра гамелан * и криса. Существенно, что именно Панджи наряду с другими мифологическими персонажами поклонялись в мужском общинном храме /тарубе/, обычно изображаемом в центре магического знака - гунунгана - важнейшего театрального аксессуара ваянга-пурво, являющимся своего рода философским credo этого театра /44, с. 220-22I, 230, 272/ **.

* Гамелан - национальный индонезийский оркестр, состоящий в основном из ударных инструментов, под который идет представление ваянга-пурво.

** Башнеобразный гунунган является в ваянге-пурво своеобразным микрокосмосом, обозначая своего рода центр мироздания. Его треугольная форма, вероятно, вызвана имитацией священной горы Меру - индустский мифологический образ этой горы является олицетворением небесных сфер, где пребывают божества. Гунунган в ваянге-пурво символизирует высшее единство всех жизненных начал, в котором сталкиваются "верхние" и "нижние" миры, добро и зло, правые /позитивные/ и левые /негативные/ силы, белая и черная магия и т.д.

Фигура гунунгана сплошь заполнена символично-магическим декором, который встречается во множестве иконографических вариантов. К наиболее хрестоматийным элементам декора гунунгана относятся стоящее посередине этой фигуры ветвистое древо жизни, заполненное по обеим сторонам от ствола изображениями животных, представленных попарно; своеобразный храм, с двух сторон обрамленный крыльями, олицетворяющими птицу Гаруду; образы раксасов, стоящих на страже ворот храма (по одному на каждой стороне); фигуры змей-нага, либо лежащих попарно у подножия древа жизни, либо обвивающие его ствол; маска чудовища Баронга-Бонаспати, расположенная на главном стволе древа, и другие /I9; 27; 29, с. I35, I40-I4I; I7, с. I78-I86, 227-228, 244-249; 40, с. 24; 44, с. 222-223; 46, с. 45-49; 49/. Многообразная и емкая символично-магическая орнаментация гунунгана вызывает у яванцев множество разнообразных чувств и ассоциаций, связанных с мифологическим миром ваянга-пурво.

Таким образом, по традиционным яванским воззрениям, согласно которым все в мире разделено на взаимноисключающие, но находящиеся в диалектическом единстве противоположности, — ткань и крис, взятые вместе, подобно ваянгу-пурво, олицетворяли идею высшего единства, символизируя союз двух мифических первопредков яванского народа, основавших по преданию яванскую общину. Эта традиционная община на основе социального дуализма, обусловленного разделением труда, четко делилась на две фратрии: женскую /верхнюю/ и мужскую /нижнюю/ /44, с. 270–271/. Согласно мифологии вся божественная сила женских предков яванцев заключалась в священной одежде легендарной прародительницы яванского народа, а вся сила мужских предков — в легендарном крисе Панджи, олицетворяющем этого мифического героя /44, с. 271–272/.

В свете сказанного выше не удивительно, что ткани, подобно ваянгам, считались на Яве глубоко чтимыми священными объектами. Батики, в частности, еще в сравнительно недавнем прошлом олицетворяли на Яве обожествленных предков по женской линии, символизируя собой матрилинейный аспект яванской общины. Эти ткани, как правило, приносились в приданое женщинами, в то время как крис находился в числе самых неотъемлемых даров, вносимых при женитьбе в дом мужчинами. Этот обычай помимо Явы был широко распространен в различных частях Индонезии /44, с. 274/. Существенно, что ткани (батйки) и оружие (крисы), делясь на "женские и мужские предметы", вкуче олицетворяли материальное богатство яванской традиционной общины или семьи, в качестве ее более мелкой ячейки. Подобно кожаным ваянгам, эти предметы, в частности ткани, как отмечалось выше, считались яванцами "живыми существами", в которых символическим образом были материализованы духи предков по материнской линии /44, 276–277/. Естественно, что по этой причине с батиками, как и с ваянгами, на Яве в недалеком прошлом обращались, как с сакральными предметами. Известно, что некогда батйки приносились в качестве жертвоприношения королевским предкам /51, с. 26/. В частности, сохранились сведения, что некоторыми батиковыми тканями оборачивали гробницы лиц, принадлежащих к знатному роду /16, с. 92/.

В связи с сакральным назначением батиков интересно отметить, что подобно определенным обрядам, предшествующим изготовлению кукол ваянга-пурво, отдельные операции по выполнению батиков также были некогда связаны с проведением особых ритуалов. В этом плане особо примечателен процесс крашения батиковых полотен в синий цвет индиго, осуществляемый при помощи красителей, получаемых из растений, принадлежащих к семейству *Indigofera Tinctoria Leguminosae* /12, с. 10/.

Это был сложный и длительный красящий процесс, к которому еще сравнительно недавнее время особые красильщики, мужчины, так называемые тукан медел, относились как к своему рода священнодействию. Не случайно, что перед каждым крашением совершались особые ритуальные церемонии, а в чаны с красящим составом торжественно опускались жертвоприношения в виде пепла с домашнего очага, нескольких капель дождевой воды, кусочков куриного мяса, с тем, чтобы умиротворить злых духов, которые могли бы в противном случае помешать благополучному завершению этой очень важной и ответственной части работы /12, с. 13/.

Примечательно, что помимо функциональной общности ваянгов и батиков, как социально-ритуальных объектов, олицетворяющих легендарных предков яванцев, существует еще один любопытный аспект, связанный с их глубокой внутренней и внешней стилистической близостью. Известно, что одни и те же мастера зачастую вырезали фигуры ваянгов и создавали узоры для батиков /51, с. 19/. Это не удивительно, если вспомнить, что ваянговые герои носили батиковую одежду, украшенную наиболее священными и почитаемыми узорами.

Более того, эти же мастера являлись прекрасными музыкантами гамелана. Это объясняет, почему некоторые из древнейших и поэтичнейших мелодий гамелана носят наименования традиционных батиковых орнаментальных мотивов, таких как "Писанг Бали", "Кавунг", "Удан Лирис", "Панделори Лимар", "Срикадон" и т.д. /51, с. 19/.

С другой стороны, в традиционной орнаментации яванских батиков, особенно в тканях Центральной Явы (район Джокьякарты и Суракарты) нашел яркое отражение чрезвычайно емкий

философско-мифологический мир ваянга-пурво. Этот своеобразный мир вступил в батиковый декор как в виде изображения самих героев этого зрелища, так и в лице разнообразных символично-орнаментальных и декоративных элементов ваянга-пурво. Предметом нашего рассмотрения в данном случае являются образы самих главных героев широко известных индустских эпосов Рамаяны и Махабхараты. Героические персонажи Махабхараты являются особенно частыми фигурами в орнаментации древних центральнояванских батиков. В них они предстают в качестве главных изобразительных мотивов ^х.

В этом плане особо примечателен фрагмент старой (но, к сожалению, не датированной точно) батиковой ткани, воспроизведенной в монографии А. Стеймана Насюлюю можно судить по данному фрагменту, фигурки ваянгов сгруппированы в горизонтальных рядах по двум главным драматургическим семействам. Так нижняя часть ткани занята изображениями представителей высших позитивных сил ваянга-пурво — Пандавами, окруженными своими неизменными спутниками — Семаром с сыновьями ^{хж}. Над этими положительными фигурами через

^х Батики с изображением ваянгов образуют особую сравнительно немногочисленную категорию в традиционной орнаментации старых (изготовленных до конца XIX — начала XX века) тканей Центральной Явы. Они относятся на Яве к достаточно редким батикам, украшенным антропоморфными фигурами, к которым причислены мифологические персонажи ваянга-пурво. Характерно, что среди прочих батиков они занимают одно из наиболее почетных мест. Еще в сравнительно недавнем прошлом батики с изображением ваянгов предназначались главным образом для ритуальных целей: ими украшались яванские храмы и определенные помещения в дворцовых покоях и домах знати /28, с. 249; 16, с. 92/.

^{хж} Данные персонажи являются в ваянге-пурво клоунами (панакаванами). На Центральной Яве панакаванов — три: это Семар с сыновьями Петруком и Налагаренгом. Иногда к этой компании присоединяется панакаван Багонг. Эти герои резко отличаются от остальных персонажей театра своей крайне своеобразной внешностью. В изображении этих выдающихся в ваянге

(продолжение на сл. стр.)

широкий пространственный интервал расположены негативные силы ваянгового мира в лице героев из клана Кауравов, также сопровождаемых своими злокозненными слугами — панакаванами-демонами. Таким образом в этом традиционном батике представлен мир ваянга единый и органичный при всей диаметральной противоположности образующих его компонентов, мир, устойчивость и прочность которого основана на антагонистическом конфликте, ибо космический порядок, олицетворяемый ваянгом-пурво не мыслим без постоянного взаимодействия позитивных и негативных полюсов, символизируемых рядом положительных, правых сил (тенген) и отрицательных левых (киво) /29, с. 140/.

Характерно, что в этом фрагменте очень образно воспроизведены контрастные ваянговые миры, разделенные, как и на экране ваянга-пурво, невидимой, но очень жесткой отграничительной линией. Данное разделение отличается от ваянгового только тем, что на экране демаркационная полоса идет по вертикали, а здесь, учитывая специфические требования декора ткани, по горизонтальному ряду полотна: она проложена по продольному сечению. Представители враждебных кланов, расположенные в этих рапортах, являются по удачному выражению К. Холт "электродами, которые пробуждают мир ваянга к жизни" /29, с. 140/.

К сожалению, данный батик воспроизведен не в цвете. Тем не менее, учитывая его центральнояванское происхождение,

личностей (по преданию это древнеиндонезийские божества, внешне играющие унизительную роль слуг индустских героев, а в действительности очень могущественные) преобладают гротеск и пародия. При этом каждый из них глубоко индивидуален. Среди панакаванов образ Семара является наиболее священным и почитаемым. Согласно легендам, он обладает огромной сверхъестественной силой, и благодаря ей выступает как равный богам и даже как главный среди них. В ваянге-пурво Семар с сыновьями сочетает функции слуг-наставников благородных героев с ролью посредника между своими хозяевами и богами. В этом театре они олицетворяют народную мудрость, смекалку, юмор /24; 26, с. 147-151; 29, с. 144-145; 36; 38; 39, с. 17; 46, с. 30-33; 20, с. 25-27/.

можно предположить, что он исполнен в классической цветовой гамме, свойственной батикам этого центра. Это глубокий темно-синий индиго, насыщенный темно-жоричевый цвет "сога" и естественный кремовато-белый цвет самого полотна. На этом фрагменте фигурки ваянгов выведены темными линиями, эффектно выделяющимися на фоне изысканно выполненного светлого декора, украшающего их одежду и пышные аксессуары.

К приметным особенностям рассматриваемого батика относятся также тонкая детализированность, проявленная мастерами при исполнении фигур ваянгов. Благодаря этому свойству, батиговые фигурки кукол на редкость близки к оригиналам. Все существенные атрибуты и символы каждого из ваянговых персонажей представлены в их батиговых версиях. Ни одна сколько-нибудь существенная деталь, характеризующая облик того или иного героя ваянга-пуervo, не опущена. В исполнении фигур нет ни эскизности, ни упрощения. Все ваянги выведены скрупулезно и артистично. В известном смысле эту ткань по виртуозности технического исполнения можно причислить к шедеврам батикового искусства. Сравнительно небольшие фигурки батиговых ваянгов подобно кожаным куклам привлекают внимание уверенными, гибкими и элегантными линиями, безукоризненной отточенностью деталей, чеканностью силуэтов. Сложные по оригинальному ритму, прихотливые линии батиговых ваянгов поражают изысканной декоративностью. Легко читаемые в мельчайших деталях, они смоделированы настолько легкими, почти паутинными линиями, что создается впечатление, будто фигурки выложены из тончайших золотых или серебряных нитей, а не выведены капризным, быстро остывающим воском при помощи такого простого инструмента, каким является миниатюрный чантинг^{*}. Изящной филигранью батиговых ваянгов вто-

^{*} Чантинг — маленький медный сосудик (длиной в 4-6 см) с одним или более носиками и тростниковой или бамбуковой ручкой. Чантинг предназначен для нанесения расплавленного воска на хлопчатобумажную ткань. Этот инструмент был изобретен на Яве и имеет много вариантов, каждый из которых приспособлен для выведения тех или иных узоров или заполнения поверхности ткани /I; I2; 48; 5I; 58/.

рит тонкая, почти графическая разработка фона. Он образован своеобразной сеткой, сотканной из небольших ромбовидных фигур неправильных очертаний. Последние наложены на узкие параллельные белые полосы, окаймленные темными прожилками, бегущими по горизонтальному сечению ткани. Отметим, что в этот ненавязчивый, нейтральный фон ажурные фигурки ваянгов вписываются очень органично.

В связи с интересующей нас проблемой исследования места ваянга-пуervo в традиционном искусстве Индонезии и яванских батиках, в частности, заслуживает рассмотрения батиговый саронг^{*}, опубликованный в означенной выше монографии А.Стейнмана. Происхождение этого батика, выполненного, видимо, в недавнем прошлом, — центральнояванское. Исходя из светлого фона ткани, можно предположить, что она изготовлена в Джокьякарте, поскольку в этом батиковом центре нередко отдают предпочтение батикам со светлой основой, так называемым латар путих. В то же время в Суракарте, другом значительном батиковом районе Центральной Явы, по традиции вплоть до недавнего времени предпочитали производить батика с темным или слегка тонированным фоном, так называемые латар иренг /48, с.38; 5I, с.23/.

Этот сугубо ваянговый по характеру изобразительных мотивов саронг очень динамичен по расположению на редкость разнообразного декора. По всему фронтальному полю батика в живописной асимметрии прихотливо рассыпаны миниатюрные фигурки ваянговых героев наряду с их многочисленными символами, аксессуарами и сценическими атрибутами ваянга-пуervo. Можно сказать, что все наиболее значительные элементы, олицетворяющие ваянговый мир, здесь налицо. К наиболее приметным из них, в частности, относится сильно стилизованное изображение горообразного гунунгана, представленного на ткани в виде небольшого равнобедренного треугольника с мягко закругляющимися боковыми сторонами. Центр гунунгана занят орнаментально стилизованным растительным завитком — древом жизни. Примечательно, что по обеим сторонам ваянговый гунунг-

^{*} Саронг — поясная одежда яванцев в виде сшитого по бокам батикового полотна, драпируемого от талии наподобие юбки.

ган фланкирован крупным узором "лар", в виде одинарного пгичьего крыла. В уловном батиковом декоре этот орнамент символизирует священную Гаруду /48, с. 38; 51, с. 19/.

Вокруг этих приметных орнаментальных мотивов в прихотливом ритме рассеяны многочисленные фигурки положительных ваянговых героев, скомпонованных друг с другом самым неприужденным образом. Можно сказать, что в этом саронге представлены все основные позитивные силы ваянга: Бима в клетчатом каине^Ж, миниатюрный крупкий Арджуна, мудрый наставник Пандавов темноликий Кресна^{ЖК} и т.д. Характерно, что в этом саронге мало ваянгов, представленных единичными фигурами. Большинство из них расположено попарно — либо друг за другом, либо в зеркальном отражении. Порой ваянги скомпонованы в трехфигурные группы. В подобных композициях фигурки кукол варьируются в позах, жестах рук и определяющих их аксессуарах.

Некоторые из ваянговых героев восседают на Гарудах, изображенных в виде коронованных мифических птиц, которые стилизованы без рафинированной утонченности, свойственной исполнению этих образов в орнаментации кожаных кукол. Изображение Гаруд в данном батике отличается нарочито упрощенной, наивно грубоватой манерой стилизации. Примечательны тяжелые короткие тела птиц, покрытые крупными чешуеобразными орнаментами (сисик), имитирующими оперение, и своеобразно расположенные раскрытые веером крылья. Одно из них словно вырастает из груди Гаруды, а другое выведено на месте хвоста, отчего создается причудливый декоративный эффект.

Завершают эту живописную ваянговую симфонию герои, восседающие на змеях-нагах, стилизованных оригинальным образом. Змеи в данном батиковом варианте превращены в очень толстых,

^Ж Поясная одежда яванцев в виде не сшитой батиковой ткани, драпируемой от талии наподобие юбки.

^{ЖК} Бима, Арджуна, Юдистира, Накула и Садева — главные герои эпоса Махабхарата, известные так же как пять братьев Пандавов. Эти персонажи, наряду с Кресной, их мудрым советником и учителем, олицетворяют мир добра в этом эпосе.

коротких по пропорциям драконов, скорее напоминающих своеобразные индонезийские лодки, носы которых увенчаны коронованными драконьими головами. Подобные изображения в батиках стили ваянг могут быть восприняты в нескольких аспектах. Они могут, в частности, символизировать одно из героических приключений Бимы, во время которого он отправился за живой водой на дно океана, где вступил в единоборство с мифической змеей, охраняющей напиток бессмертия. Подобные образы также могут быть восприняты как олицетворение священной змеи нага, некогда почитаемой яванцами в мужском общинном храме тарубе, изображенном на гунунгане /44, с. 280/. С другой стороны, фигуры подобных драконовидных лодок могут вызвать ассоциации с погребальными культами некоторых индонезийских народов, согласно которым умершие предки на таких кораблях отправлялись в потусторонний мир /18, с. 36; 7, с. 168—180/.

Драконовидные наги этого батика стилизованы столь же оригинально, что и Гаруды. Их тела имеют по краям зубчатое обрамление, сливающееся с чешуйчатым орнаментом, имитирующим змеиную кожу. Порой на подобных драконах-лодках укреплен ромбовидный парус — гунунган, украшенный по центру изображением древа жизни.

Следует упомянуть, что ваянговые орнаментальные композиции перемежаются в этом живописнейшем саронге с самыми различными представителями животного мира Индонезии: оленями, тиграми, кошками, цыплятами, птицами, бабочками и т.д.

Отметим, что несмотря на очевидную эскизность декора в этой ткани, отсутствие тщательной детализированности и определенный схематизм в изображении фигур ваянгов, разрабатанных в упрощенной орнаментально-декоративной манере, данный батик выглядит очень эффектно. Это полотно особо примечательно остро ощущаемой рукотворностью изображенного. В частности, до предела упрощенные фигурки ваянгов, похожие на орнаментальные виньетки, отличаются очаровательной неправильностью линий, живописной дисгармонией жестов, а также изящной небрежностью в нанесении орнамента.

Оригинальная, тщательно продуманная декоративность

рассматриваемого батика помимо искусного распределения на нем изобразительных мотивов в значительной степени создается благодаря тонко найденным в ткани цветовым контрастам, а также музыкальными ритмами движения ваангов, словно порхающих по полотну (как по экрану) под нежные, загадочные звуки гамелана. Восседая на Гарудах, ваанги то легко взмывают вверх, паря в воздухе, то, оседлав змей-наг, скользят по поверхности океана, подобно театральным куклам на экране ваанга-пурво, оживленным руками даланга (жукловода).

Подобно ваанговому зрелищу декор этой батиковой ткани вызывает ощущение реальности изображенного, что в значительной степени обуславливается характерно переданными движениями батиковых кукол, а также их обликом. Они столь же невесомы и похожи на призраков, как и их южные прототипы, олицетворяющие сверхъестественные существа.

Отметим, что возникновению глубоких ассоциаций между образами ваангов на ткани и их оригиналами вместе с фантастическим миром ваанга-пурво в целом, в немалой степени способствует специфический фон батика, созданный мастерами в качестве идеальной среды для изображения данных персонажей. Этот фон образован из очень узких волнистых белых полос, окаймленных тонкими темными линиями. Подобный фон, с первого взгляда кажущийся нейтральным по функциональному звучанию, на самом деле очень активно работает на выявление острой специфики представляемых образов. Мягкая, слегка вибрирующая поверхность этого фона равным образом может быть воспринята как изображение колеблющейся воздушной среды, в которой парят ваанги или означает легкую водную зыбь, которая также является органичной для обитания этих мифологических персонажей. Этот своеобразный фон по-своему подчеркивает атмосферу ирреальности происходящего и дает богатую возможность воображению яванцев домыслить хорошо известные им эпизоды, повествующие о подвигах и приключениях любимых героев.

И в настоящее время мир ваанга столь же притягателен для яванцев. Более того, их атрибуты и символы стали гораздо чаще встречаться в декоре современных батиков. Однако, в отличие от древних, современные ткани с ваанговыми сюжетами,

больше не предназначены для сугубо ритуальных целей, хотя как и старинные батйки, украшенные образами ваангов, они не употребляются в качестве одежды. Как правило, ткани с изображением персонажей ваанга-пурво создаются теперь на Яве в декоративно-прикладных целях, такие батйки служат различными покрывалами, настенными ковриками, разного рода салфетками и т.д.

В качестве наиболее характерных образцов, иллюстрирующих степень влияния волшебного мира ваанга-пурво на современные батйки, нам представляется уместным рассмотреть следующие ткани.

К числу наиболее примечательных современных батиков, посвященных интересующей нас тематике, является образец, воспроизведенный в книге В. и Б. Форманов "Искусство далеких стран" т.П фиг. 260. Перед нами почти квадратная ткань (102 см x 88 см), видимо изготовленная в качестве настенного коврика или покрывала. Этот батик, отличающийся традиционным сине-коричневым колоритом, выполнен на Центральной Яве. В середине ткани, на светлом, кремоватом фоне представлена многофигурная сцена, которую условно можно назвать "Проводы Арджуны в преисподнюю". Спуск в преисподнюю является одним из самых известных подвигов Арджуны, который он совершил с целью добыть Амриту — источник магической жизненной силы и бессмертия. В центре композиции представлен Арджуна, едущий на коне. Перед ним легкой поступью призраков идут черноликий Кресна, верный друг и наставник Пандавов, и один из сыновей Семара — Гаренг. При этом толстое тело Гаренга, комичное по очертаниям, почти полностью наложено на невесомую, элегантною фигурку Кресны. Замыкает эту неторопливую процессию старший сын Семара, высокий нескладный Петрук с огромным зонтом в руке — знаком высокого ранга Арджуны. Темнолицая фигура Петрука с торчащим клоком волос на гладко зачесанной голове, с карикатурно стилизованными неуклюже ступающими ногами, смотрится особенно гротескно рядом с маленькой и хрупкой фигуркой Арджуны.

Значительность и серьезность происходящего, несмотря на явно сказочное, орнаментально-декоративное решение образов, создается тем, что никто из ваангов не смотрит на зри-

теля. Их глаза либо устремлены вперед, либо, как у Арджуны, опущены вниз. Ритмичное и легкое шествие этих героев, шагающих скользящей походкой бесплотных духов, выглядит "дорогой в никуда", поскольку в данной сцене, как и на экране ваянга-пурво, они представлены вне времени и пространства. Впечатление вневременности, вечности происходящего усиливается абстрактным, гладким фоном полотна, жесткой замкнутостью сцены в прямоугольное обрамление и полным отсутствием всяческих повествовательных элементов, конкретизирующих действие.

С другой стороны, типично ваянговые традиционные принципы декоративного убранства героев этой романтической легенды, воплощенной на ткани, делают эту батиковую сцену еще более близкой по образу и строю куклам ваянга-пурво. Плоскостно-орнаментальная разработка ваянгов в этом батике совершенно идентична сложному по ритмам и нарядному декору кожаных кукол. Здесь особенно ярко выступило вековечное приращение индонезийцев к детализации, стремление к подробнейшему изложению самых мельчайших орнаментальных элементов, даже не играющих главной роли в композиции. В манере заполнения плоскости фигур батиковых ваянгов орнаментальным декором преобладает излюбленный ковровый принцип расположения узоров, при котором почти не остается незаполненной пространства.

В этой связи особый интерес представляет плоскостно-орнаментальная разработка тела коня Арджуны, сплошь заполненного разнообразным тонким символическим-магическим декором. В частности, ноги коня усеяны жемчужно-белыми, изящными рисунками орнамента "габах синазур". Этот узор, имитирующий рис, символизирует богатство, плодородие, счастье безбедной жизни /32, с. 9/. Характерно, что грудь коня и верхняя часть задней ноги, декорированы чешуеобразным орнаментом "трингчинг", согласно толкованию Ф. Вагнера переводимый как "отгоняющий болезни" /53, с. 213/. Наличие подобного узора на батике в качестве украшения волшебного коня Арджуны может быть также воспринято как изображение орнамента--оберега, отводящего несчастья от благородного героя. Далее, по середине крупа коня расположен еще один многозначительный

мотив - сильно стилизованное чудовище с головой, похожей на маску льва. По характеру стилизации эта фигура может быть ассоциирована с образом "Владыки джунглей" Бонаспати (Баронга) - могущественным демоническим существом, обладающим по преданию огромной магической энергией. Чудовище Баронг в индонезийской мифологии согласно традиции отражается на стороне людей и благородных героев божественного происхождения. Этот образ воплощает позитивные силы мира ваянга. Напомним, что именно его маска, как правило, изображается в центре гунунгана, олицетворяя, по Рассеру, единство мира /44, с. 223/. Юнь Арджуны, помимо многозначимого, исключительно изящного и деликатно исполненного декора, привлекателен волшебной легкостью словно танцующих движений, переданных так, будто он, как при замедленной кино съемке, парит в воздухе.

Что касается орнаментального заполнения других фигур, то в нем, кроме рассмотренного выше мотива габах синазур, преобладают тонкие геометрические узоры типа изящно пересекающихся окружностей "кавунга", легких диагональных полос и ромбовидных сетчатых узоров. В целом волосяные по тонкости орнамента настолько виртуозно выполнены, что эта батиковая ткань смотрится уточненным произведением искусства. Дополним, что вся эта многофигурная сцена окружена темным, довольно широким бордюром, эффектно оттеняющим светлую основу фона, занятого изящно выполненными фигурками ваянгов. Бордюр заполнен орнаментом "сават" - одним из традиционных символов Гаруды. Этот орнамент имеет вид одвоенных крыльев, между которыми помещен хвост птицы, представленный либо в сложенном, как в данном батике, либо в распушенном виде.

В свой черед, батиковый коврик /150 см х 108 см/, опубликованный в указанной выше монографии В. и Б.Форманов фиг. 261, вызывает у яванских зрителей совсем иные ассоциации, связанные с образом Бимы, брата Арджуны - другого излюбленного героя ваянга-пурво. На этом батике Бима, представленный стоящим во весь рост, занимает почти весь вертикальный разворот ткани. Меж ног этого героя изображен огромный змей с телом, покрытым овальными чешуйками. Хвост змея, обвивая левую руку Бимы, одновременно выглядит его

эффектным украшением. В данной батиковой интерпретации образа Бими мастер искусно упростил традиционную иконографию этого персонажа, оставив неизменное его украшение — плечевой браслет, выполненный в виде миниатюрной змеи-нага — знаком легендарной победы Бими, одержанной над этим морским чудовищем. Этот образ мгновенно воскрешает в памяти яванцев, знающим наизусть множество пьес ваянга-пурво, лагон^{*} "Бима Суджо" / "Бима очищающийся" / 29, с. 147/. Согласно этому лагону, Бима во время своих многократных стоических попыток добыть эликсир жизни, однажды узнал, что он находится на дне океана. Силой волшебной магии этот герой покорил огромную змею нага, выплывшую из морской пучины ему навстречу, и опустился на ней в бездну. Согласно традиционной мифологии, магическая сила Бими была заключена в огромном ногте большого пальца его правой руки, который является постоянным признаком мощи этого героя. В данном батике этот характерный атрибут Бими также представлен.

Змея — нага, столь часто изображаемая на батиках ваянгового стиля, одновременно с воскрешением хрестоматийного подвига Бими символизирует также магические силы, сконцентрированные перед свершением подвига /29, с. 146-147/.

Символичен также клетчатый каин, в который задрапирован Бима, — знак обладания им особой энергией и открытого характера. Светлая фигура Бими с темно-юричневой орнаментальной разработкой его каина и атрибутов особенно эффектно выделяется на глубоком темно-синем фоне ткани, обрамленной по краям изящными цветочными гирляндами. Эта ткань выглядит несколько грубее по стилизации и исполнению, чем редкостное по техническому артистизму предыдущее полотно.

Не менее интересным примером ваянговой тематики в яванских батиках является коврик /109 см x 91 см/, опубликованный в той же монографии Б. и В.Форманов. Подобно многим центральнояванским батикам с традиционной орнаментацией, это полотно отличается редкостным великолепием

^{*} Лагон — яванское название ваянговой пьесы, также имеющее значение "приключение". Существует предположение, что это слово происходит от "лаку", что значит идти, а также действовать /20, с. 15/.

декора, который образован крупными фигурами ваянговых героев, стоящих в ряд на интенсивном темно-синем фоне. Образы кукол занимают буквально все изобразительное поле ткани и обрамлены цветочными гирляндами, заключенными в клейма, по форме похожими на тройные диадемы ваянгов. По иконографическим признакам этих героев в целом можно отнести к третьему, промежуточному типу персонажей ваянга-пурво, куда входят положительные воинственные образы демонического характера /26; 39; 50/. Месяцевидные, эффектно исполненные прически позволяют отнести этих ваянгов к клану Пандавов или их ближайших сторонников. Импозиционные "башнеобразные" фигуры героев представлены во всем величии своих темпераментных и энергичных натур. Их крепко сложенные, плотные тела с резко расставленными ногами твердо стоят в условном пространстве темного фона ткани. Особо выразительны силуэты плоских фигур кукол, прорисованные отточенными, чеканными линиями. Все элементы физического облика этих персонажей, подобно их кожаным оригиналам, создают образы решительных, импульсивных и бесстрашных героев-воинов, в которых недюжинная физическая сила преобладает над духовной, страсти — над разумом. Это — агрессивные и прямолинейные натуры, близкие по характеру и темпераменту к Биме.

Яркая характерность физического облика батиковых ваянгов в немалой степени создается искусной оркестровкой их разнообразных динамичных движений. Особо привлекает внимание экспрессия рук ваянгов, представленных в классических позициях, собственных кожаным куклам. Их руки, изогнутые под разными углами, образуют эффектные, светлые по абрису замисловатые фигуры, контрастно выделяющиеся на очень темном фоне ткани. В данном батике примечательны также роскошные королевские каины^{*} героев, пышными фалдами ниспадающими с их тел. Детально орнаментированные, по точности и мастерству исполнения они очень схожи с ювелирно вырезанными

^{*} Королевские каины, так называемые каины-додот, отличаются от обычных своими значительными размерами и особо сложными способами драпировки. Каины — додот прежде носились лицами королевской крови и яванской придворной аристократией в особо торжественных, праздничных случаях.

ми и искусно расписанными одеждами кожаных ваянгов.

К приметным особенностям рассматриваемых батиковых ваянгов относятся также высокие крылеобразные куртки-прабы ("сверкающие, излучающие") /29, с. 147/. Эти оригинальные куртки украшены сочным, упруго выжившимся растительным мотивом, известном в батике как "лунг" /12, с. 51/. Любопытно, что в данном случае по характеру стилизации этот узор напоминает орнаментальный батиковый мотив древо жизни. Лунг расположен по центру куртки-крыла, идентичной по форме гунунгану. Подобно образу древа жизни в этой наиважнейшей фигуре ваянга-пурво, этот узор также следует извилами своего стебля общей конфигурации прабы.

Заметим, что куртка-праба по ваянговой традиции с одной стороны играет роль своего рода венца или ореола, осеивающего особо достойных и благородных героев-воинов преимущественно божественного происхождения, каковыми, видимо, являются персонажи, представленные на батике. С другой стороны, подобные куртки на ваянгах в качестве магического атрибута героев могут означать также их способность летать по воздуху /29, с. 144/. Значимость подобных деталей, конкретизирующих функциональную роль и статус персонажей, в ваянге-пурво очень велика. Они являются своеобразными путеводными нитями, которые помогают идентифицировать сложную внешнюю и внутреннюю конституцию героя.

Изучая место и роль ваянговой тематики в яванских батиках, отметим, что в собрании ГМИНВ хранится единственный образец современного батика ручной работы /инв. № 2089-П, 100 см x 20 см/, орнаментированный ваянгами. Это маленькая батиковая салфетка, которую подобно вышерассмотренному коврику можно встретить в каждом яванском доме. Центр данной ткани занят Гарудой с большим распушенным хвостом, расположенной на темно-синем фоне. По ее сторонам стоят в различных позах благородные Пандавы, носители наивысшей позитивной энергии в ваянге. Специфика орнаментации этого батика заключается в ее мелкомасштабности. Изображения ваянгов в силу этого сильно упрощены. Они решены с помощью минимального количества изобразительных средств и аксессуаров. Однако, несмотря на это, в облике каждого

представленного персонажа имеется свой изобразительный ключ, который облегчает идентификацию образов. Все Пандавы представлены в пышных королевских кайнах и высоких, сложных по очертаниям коронах. Их фигуры исключительно эффектно смотрятся своими экзотическими белыми силуэтами на темном фоне ткани. Бросаются в глаза мастерски переданные ажурные кайны и приотливые голозные уборы ваянгов, столь идентичные кружевной прозрачности и хрупкости самих кукол. Отметим, что образы подобных персонажей, постоянно встречаемые в быту, неизменно напоминают яванцам о высоких нравственных подвигах героев и служат постоянным идеальным примером для подражания.

В собрании Музея антропологии и этнографии (МАЭ) имеет место аналогичный образец современного батика (МАЭ 6857-П, 105 см x 46 см). Однако в этом варианте представители положительного ряда ваянгов изображены в обрамлении из стеблей, листьев и бутонов лотоса, посвященного богам, в данном случае обожествленным персонажам этого ритуального театра. Трехфигурная композиция из бело-юричевых кукол помещена на темно-синем фоне. Примечательно, что ваянги стоят в иллюзорно созданном пространстве, которое имитируют схематичные, ромбовидные плиты пола, уложенные в шахматном порядке таким образом, что не нарушают изобразительной плоскости ткани. Над этими бело-синими ромбами, как над водной поверхностью, возвышаются полураспустившиеся бутоны лотосов, причем их выжищиеся стебли и корни остаются под ними. Верхний край и боковые стороны этого батика заняты тонким растительным узором в виде гирлянд из бутонов лотоса, соединенных вместе с листьями. С левой стороны ткани сверху донизу наложен крупный растительный мотив.

Существенно, что вышерассмотренные образцы батиков с изображением героев ваянга-пурво, образуют лишь незначительную часть в безбрежном орнаментальном репертуаре мастериц-батиковщиц, широко импровизирующих на эту тему. В частности, существует значительное количество однофигурных изображений любимых героев, а также многофигурные композиции, представляющие ваянгов, скачущих на колесницах, или бурные сцены сражения, где благородные персонажи сражаются с демонами и т.д.

Необходимо отметить, что отражение мира ваянга-пурво в орнаментации батиков отнюдь не ограничилось непосредственным воспроизведением отдельных эпизодов из лаконов этого зрелища или простым изображением тех или иных популярных героев. Гораздо более значительную орнаментальную категорию батиков Центральной Явы занимают ткани, декорированные самыми разнообразными символами из кукольного или сценического антуража ваянга-пурво, олицетворяющими его сложный философско-мифологический мир.

Рассмотрение последнего не входит в задачи данной работы, однако отметим, что к числу наиболее распространенных орнаментальных элементов, пришедших в яванские батик из мира ваянга, в первую очередь относятся гунунган и его символично-магические образы. Среди них наиболее значительную роль играют изображения древа жизни в самых различных батиковых версиях, птицы Гаруды, чудовища Баронга-Бонаспати, змей-нага и т.д. Эти многозначимые атрибуты и образы ваянга-пурво на редкость органично вошли в традиционную изобразительную канву центральнояванского батикового декора и, наряду с самими героями этого зрелища, существенно обогатили его.

Библиография к статье "Герои ваянга-пурво в орнаментации батиков Центральной Явы"

1. Авдеев А.Д. Индонезийский театр "ваянг-пурво", - Советская этнография, вып. 5, М., 1966, с. 48-57.
2. Гагемон К. Яванский театр теней, - "Игры народов", раздел Восточный театр, вып. I, Петроград, 1928.
3. Крыжичкий Г. Экзотический театр. Л., 1927.
4. Мерварт Л.А. Малайский театр, - Восточный театр, Л., 1929.
5. Прийоно. Кукольный театр в Индонезии, - Иностранная литература. 1957, № I.
6. Ревуненкова Е.В. "Жорабль мертвых" у батаков Суматры (По коллекциям МАЭ) - МАЭ, вып. XXX. Л., 1974, с. 167-180.
7. Триман В.Г. К истории развития индонезийской одежды /По коллекциям МАЭ/. - МАЭ "Культура народов Австралии и Океании", вып. XXX, М., 1974, с. 140-166.
8. Трутовский В. Яванские ваянги, - Труды этнографо-археологического ф-та МГУ, вып. 4. М., 1928.
9. Чукина Н.П. Ваянг-пурво - индонезийский теневой театр, - "Научные сообщения", ГМИНВ, вып. Ш. М., 1970, с. 59-78.
10. Чукина Н.П. Яванские батик в собрании Государственного музея искусства народов Востока, - Малайско-индонезийские исследования. М., 1977, с. 71-89.
11. Чукина Н.П. О технике изготовления яванских батиков, - "Научные сообщения" ГМИНВ. вып. XII, М., 1979.
12. Adam T. The art of Batik in Java. N.Y. 1935.
13. Adams M.J. Symbolic scenes in Javanese Batic. - Textil Museum Journal. Vol.III, N 1. December 1970, p. 25-40.
14. Anderson B. Mythology and Tolerance of the Javaneese. Ithaca - N.Y. 1965.
15. Belo J. Bali, Ranga and Barong. N.Y. 1949.
16. Bodrogi T. Art of Indonesia. N.Y. 1973.
17. Bosch F.D.K. The golden germ. Mouton, 1960.
18. Brandon J.R. Theatre of Southeast Asia. Harvard univ. Press. Cambridge, Massachusetts. 1967.

19. Damm H. Die Javanischen und balinesischen Gunungan oder Kajon in Museum für Volkenkunde zu Leipzig. - Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx Universität. Leipzig, 1959-1960, z. 3, s. 437-440.
20. Djajasoebrata A.M.L.R. Java. Wajang-Purwa. Museum voor Land en Volkenkunde. Rotterdam, 1968.
21. Djajasoebrata Alit-Veldhuisen. Batik op Java. Museum voor Land en Volkenkunde, Rotterdam, 1972.
22. Fiegert In. Die Kunst des Batikken. Dresden. Verlag der Kunst. 1963.
23. Forman B. und Forman W. Kunstferner Lenden. V.1. Praga. 1962.
24. Galestin Th.P. Iconografie van Semar. Leiden 1959.
25. Hadisoeseono Harsono. Wayang and Education. - Education and culture. Jakarta, 1959, N 8, p. 1-20.
26. Hardjowirogo P. Sedjarah Wajang Purwa. Djakarta, 1955.
27. Hiddings K.A.H. De Beteekenis van de kekajon. - Tydschrift van het Bataviaash Genootschap, 1931, p.623-662.
28. Heins E. Wajang kulit. Ilet schimmelspel van Java. - Indonesie. Amsterdam, 1973.
29. Holt Cl. Art in Indonesia. Continuities and Change. Ithaca. N.Y. 1967.
30. Hoop A.N.J.Th.a.Th.v.d. Indonesische Siermotiven. Bandung. 1949.
31. Hurwitz J. Batikkunst van Java. Museum voor Land en Volkenkunde. Rotterdam, 1962.
32. Irwin J. and Myrphy V. Batiks. Victoria and Albert museum. L. 1969.
33. Java. Religion en Kunst. Tentoonstelling. Catalogus. Delft. 1970.
34. Jasper J.E. en Mas Pirngadie, De inlandsche kunst nijverheid in Nederlandsch Indie. dl. III. De Batikkunst, Den Haag. 1916.
35. Kats J. Het Javaansche Tooneel I. Wayang Poerwa. Djawa. 1923.
36. Kats J. Wie is Semar? - Djawa. 1923.
37. Mangkolnagara VII of Surakarta. On the Wayang kulit (poerwa) and its symbolic and mystical elements. (trans. from Dutch by Cl.Holt. Ithaca. N.Y., 1957.
38. Maurenbrecher E.W. De Panakawan figuren en de Cheribonsche Wajang. Djawa. 1939.
39. Mellema R.L. Wajang puppets. Carving, colouring and symbolism. Amsterdam. 1954.
40. Moebirman. Wayang Purwa. The shadow play of Indonesia. Hague. 1960.
41. Moebirman. Batik, Wax-drawing in traditional patterns. Hague.
42. Mylius N. Die Funktion des Javaanschen Wayang in der Gegenwart. - Antropos, 1962, v. 57, f. 3-6, p.591-603.
43. Pudjosemadi. The Mystical Background of Wayang Kulit. - Ampera Review, 1966, N 4, s. 18-21.
44. Rassers W.H. Panji. The culture hero. Structural Study of Religion in Java. The Hague. 1959.
45. Rouffaer G.P. und Jaynboll H.H. Die Batikkunst und ihre Geschichte. V. 1-3. Haarlem. 1889-1914.
46. Scott-Kemball J. Javanese Shadow puppets. The Raffles collection in the British Museum. L. 1970.
47. Serrurier L. De Wajang poerwa, eene ethnologische studie. Leyden. 1896, v. 1-2.
48. Steinmann Al. Batik. A survey of Batik design. Leigh on Sea. Essex. 1958.
49. Stutterheim W.F. Oost-Jawa en de Hemelberg. Djawa. 6. 1926.
50. Sulardi R.M. Printjening Gambar Ringgit Purwa. Puluau Pustaka. Djakarta. 1953.
51. Tirtaamidjaja N.Sh. English text by Anderson B. Batik. Djakarta, 1966.
52. Ulbricht H. Wayang-Purwa. Shadows of the past. Kuala-Lumpur. Singapur 1970.
53. Wagner F. Indonesia. The art of an Island Group. L. 1959.
54. Wilpert C.B. Schattentheater. Hamburg. 1973. Im selbstverlag Hamburgisches Museum für Volkenkunde.

Н. П. Чукина

ОРНАМЕНТАЛЬНАЯ СИСТЕМА ГУНУНГАНА В ДЕКОРЕ
ЯВАНСКИХ БАТИКОВ

Среди атрибутов кукольно-теневого театра ваянг-пурво, нашедших отражение в традиционной орнаментации батиков, особое место занимает магический знак гунунган, или кайон. Гунунган по-явански — гора, кайон — дерево. Напомним, что гунунган — важнейший элемент сценического аппарата ваянга-пурво, являющийся оригинальной театральной декорацией этого зрелища. Он значителен по размеру (его изображение может достигать одного метра) и имеет вид равнобедренного треугольника с острой вершиной и мягко закругляющимися у основания боковыми сторонами. Высокий башнеобразный гунунган является символом ваянгового мира. В этом зрелище он олицетворяет своеобразный микрокосмос, обозначая своего рода центр мироздания. Гунунган означает в ваянге-пурво священное пространство, внутри которого разыгрывается представление. Его башнеобразный вид, вероятно, вызван имитацией священной горы Меру — индуистского центра вселенной.

Гунунган — философский символ ваянга-пурво, указывающий в нем границы времени и пространства. При помощи своего емкого символично-магического декора этот магический знак обозначает и конкретизирует сферу действия спектакля. В частности, если по ходу зрелища действие происходит в лесу, то гунунган с изображением на нем ветвистого древа жизни в качестве главного изобразительного мотива, укажет на это, давая широкий простор для воображения зрителей. В том случае, когда сцена разыгрывается в хижине отшельника или

во дворце, кукловод-даланг, излагая собравшимся ее значение, обратит внимание на изображение своеобразного строения с двускатной крышей, расположенного у подножия древа жизни. Если же место действия спектакля переносится в горы, где обитают боги и демоны, то горобразная фигура гунунгана, стоящая перед глазами зрителей в центре экрана, будет олицетворять небесный мир ваянга-пурво, предоставляя каждому неограниченную возможность домыслить изображаемое.

Функции гунунгана в ваянге-пурво очень разнообразны. В частности, гунунган в спектаклях ваянга-пурво играет своеобразную роль занавеса. При его помощи в представлении обозначается начало и конец пьесы, перемена сцен. Кукловод-даланг помещает гунунган на середину экрана, что означает поднятие занавеса и начало спектакля, а его удаление — юнец сцены или представления /42, с. 6-7; 57, с. 48-49/. Помимо этой статичной роли в искусных руках кукловодника гунунган по ходу действия становится очень активным и динамичным элементом. Так в полночь, когда наступает кульминационный момент в пьесе и действие достигает наивысшего напряжения *, гунунган становится главным героем представления. Даланг начинает энергично махать им вдоль экрана и резко потрясать. Эти действия кукловода являются для искусленного яванского зрителя знаком того, что космический порядок нарушен, и в природе наступают злоеющие потрясения. Митующий по экрану гунунган олицетворяет бурно несущиеся облака, ураган. Этим атрибутом в ваянге кукловод также обозначает огонь, для чего он поворачивает гунунган оборотной, красной стороной к зрителю. При этом бурная манипуляция

* В полночь действие в пьесах ваянга-пурво достигает своей кульминации. Согласно традиционным представлениям, в этот момент становится крайне хрупким магический баланс в расстановке позитивных и негативных сил, являющихся "электродами, пробуждающими мир ваянга к жизни" /45, с. 140/. Силы Зла готовы в этот период одержать победу над Добром. Страдания положительного героя достигают в этот миг предела. Ситуация становится критической.

гунунганом, обращенным к публике этой стороной, будет символизировать пожар, сожжение, извержение вулкана. В том случае, когда далангу необходимо означать воду, гунунган наклоняют, располагая в горизонтальном положении /45, с. 183/ и т.д. Однако главная функция гунунгана заключается в создании мистериозного окружения для обожествленных персонажей ваянга-пурво. Особенно эффектно этот магический знак выглядит, когда перед началом спектакля он торжественно водружается далангом посредине экрана и "подобно оракулу неподвижно застывает на нем, означая, что всемирный порядок прочен, постоянен и царствуют высшие" /45, с. 185/. Юсми-ческая символика гунунгана в качестве эквивалента вечного и всеобщего мифологического мира ваянгового театра находит яркое отображение не только в его пирамидальной форме, олицетворяющей Мировую гору, но и в его изобразительном декоре, образующем одно органичное многозначное целое *.

Своим разветвленным символично-магическим декором гунунган вызывает у яванцев множество самых разнообразных чувств и ассоциаций, поэтому неудивительно, что столь многозначный и емкий образ нашел свое прочное место в батиковой орнаментации. Среди ваянгового декора батиков этот орнамент выделяется как своей древностью, так и многообразной семантикой, заложенной в этой важнейшей фигуре ваянга-пурво, являющейся, как уже упоминалось, философско-мифологическим кредо этого театра.

С этой точки зрения становится понятным наличие в этом образе изображения небесного древа (древа жизни, мирового древа) в качестве центрального изобразительного моти-

* Заметим, что гунунган существует во множестве вариантов, каждый из которых нередко находит разное истолкование (см. 49, с. 28-24; 35, с. 178-186, с. 227-228, 244-249; 52; 86, с. 286-244; 45, с. 185). Следующее ниже описание элементов декора гунунгана и соответствующая их интерпретация является далеко не исчерпывающим. Со своей стороны, мы придерживались традиционных версий относительно истолкования этого важнейшего образа ваянга-пурво.

ва *. В ваянге-пурво изображение древа жизни олицетворяет несколько мифологических концепций, среди которых воплощение единства мира является важнейшей /56, с. 228/ **. Помимо этого, согласно древнеиндонезийским представлениям, небесное древо олицетворяет собой божественный источник всего того, что существует на земле, составляет ее богатства и благоденствие и является как и у многих народов мира символом плодородия.

Как можно видеть, древо жизни в качестве главного орнаментального мотива гунунгана насыщено емким магическим символизмом, в котором очень органично слились языческая культурная семантика индонезийцев и философская символика индуизма. Это, видимо, объясняет причины, по которым его изображение служило объектом глубокого почитания у жителей Индонезии и широко распространение этого мотива не только в качестве центрального образа в гунунгане, но и в орнаментации многих изделий индонезийских ремесел. В частно-

* Древо жизни на гунунгане несмотря на значительное разнообразие вариантов /35, с. 178-186, с. 227-228, с. 244-249; 46, с. 274-281; 40, табл. 78/, как правило, имеет вид ажурного раскидистого дерева, расписанного яркими, но тонко подобранными красками. Его пышные ветви исполнены ввелирично исполненными миниатюрными плодами, листьями, а также многочисленными изображениями животных и птиц. Посредине небесного древа нередко находится маска, олицетворяющая образ "Владыки джунглей", чудовища Бонаспати (Баронг). Ствол древа жизни нередко обвивает змея. Ниже мы коснемся символики образа "Владыки джунглей" в его взаимосвязи с другими символично-магическими изобразительными элементами гунунгана. Внизу ствол небесного древа с каждой стороны фланкируется парой животных: тиграми, львами, слонами, буйволами и другими - по одному с каждой стороны.

** Концепция мирового древа - одна из древнейших в мифологических системах разных народов мира. Согласно космологическим представлениям, мировое древо является символическим воспроизведением вселенной в пространстве. Корни древа обозначали подземный, или нижний мир; ствол - земной, или средний; крона - небесный, или верхний /1, с. 78-83; 27, с. 159-282/.

сти, помимо яванцев древо жизни у многих народов Индонезии олицетворяло единство мира, представляемого по традиционной мифологии двумя противоположными сферами - верхней /поднебесной/ и нижней /преисподней/. Первая и поныне символизируется на отдельных островах птицей (у даянов птицей - носорогом), а последняя - змеей нага. Существенно, что в батиковой интерпретации гунунгана, древо жизни также занимает главное место.

Орнаментальный эквивалент гунунгана в батике носит название тумпал. Этот мотив образован рядом остроугольных, сильно вытянутых вверх равнобедренных треугольников. В подобной иконографии он часто встречается на разнообразных изделиях индонезийских ремесел, часть из которых дошла до нашего времени из неолита Малайского архипелага и эпохи бронзы Донгюан /Ш-I в. до н.э. - I в. н.э./ . Тумпал относится к числу древнейших и традиционнейших батиковых рисунков геометрического стиля ^{*}. Ряды тумпалов обычно применяются для украшения края не сшитого полотна батика (каин-батик), драпируемого на теле наподобие юбки таким образом, что этот орнамент является его композиционно выделенной частью, так называемой "капала", т.е. "голова" /47, с. 6-7; 58, с. 80/. Причем, один ряд тумпалов обычно дею-

^{*} Однако наличие узоров тумпал на различных древних изделиях из бронзы не исключает предположения, что этот мотив пришел в орнаментацию батиков ранее гунунгана или его распространение в тканях шло параллельно с освоением яванцами зрелища ваянга-пурво, издавна чрезвычайно популярного на Яве. С другой стороны, треугольные тумпалы эпохи бронзы Малайского архипелага и горообразные гунунганы ваянга-пурво находятся в единой философско-мифологической системе традиционного мировоззрения индонезийцев. В целом они олицетворяют однозначные понятия и представления этого народа, являясь едиными, неразрывными звеньями общеиндонезийской культуры. В силу этого, проблема поиска конкретного первообраза, послужившего источником для пирамидального батикового орнамента (тумпала), не только сложно разрешима, но и несущественна.

рируют каин-батик, а два ряда клиньев, как правило, украшают саронг - сшитое по краям полотно батика, носимое на Яве в качестве юбки. Как каин, так и саронг, носят на Яве так, чтобы его главная часть (капала), украшенная рядами треугольников, находилась на левом боку /47, с. 6-7/.

Этому примечательному мотиву исследователи батиковых орнаментов уделяли значительное внимание. В частности, наиболее подробно и логично развитие узора тумпал в батике рассматривает голландский исследователь Наухойс М.В. /58, с. 195-208/, который указывал на наличие подобного рисунка на ритуальных и бытовых предметах, дошедших до нас от эпохи бронзы. Этот рисунок украшал такие индонезийские изделия как бронзовые барабаны с Западной Явы (Прианган), барабаны типа "Моко" с острова Алор (бронза), деревянные вешалки из северной части Новой Гвинеи, бронзовые чайники из Западного Калимантана, деревянные барабаны с Южной Суматры и т.д. /46, с. 24-26/. Мотив тумпал встречается и в монументальном зодчестве Явы. Так он украшает лестничные перила храма чанди ^{*} Нага XIV века на Восточной Яве вблизи Блитара /46, с. 27/.

Батиковый вариант тумпала, как отмечалось выше, подобно гунунгану заполнен изображением древа жизни, которое имеет вид лапчатого растительного завитка, а не пышно раскидистого райского древа, увешанного всевозможными плодами, каким этот изобразительный мотив представлен в гунунгане. С другой стороны, исходя из доисторических прототипов орнамента тумпал, заполненного образом небесного древа, можно предположить, что этот узор перекочевал в батиковую орнаментацию из времен анимистических культов древних индонезийцев. Вероятно, этот мотив особо широко вошел в треугольные тумпала в первые века н.э., югда волна индийской культуры занесла с собой на архипелаг развитую философскую систему индуизма с его устоявшимися символами, близкими по-

^{*} Небольшие каменные трехчастные ритуальные сооружения погребально-мемориального характера, состоящие из уступчатого основания, узкой центральной части и высокой крыши пирамидальных очертаний.

духу и образному строю доиндуистской языческой семантике островитян. Видимо, в этот период башнеобразные узоры эпохи бронзы архипелага, занятые растительными мотивами, стали ассоциироваться с горой Меру — местом пребывания индуистских небожителей.

Помимо лаконичного растительного завитка, напоминающего росток бамбука, древо жизни в традиционном декоре центрально-яванских батиков встречается в виде растительного орнамента, имеющего вид стебля с тремя плавно изогнутыми побегам, буквально вырастающего из вершины тупала /58, табл. 43/. Нередко в батиках Центральной Явы традиционного стиля мотив небесного древа представлен в иной иконографической версии, где этот узор уже не связан композиционно с жесткими рамками гунунгана-тупала. В этом случае древо жизни имеет вид своего рода растительного треугольника, образованного из довольно крупных веток (обычно трех), расходящихся веерообразно вверх у самого основания. Каждая из них покрыта длинными вьющимися листьями, очень схожими по стилизации с языками огня — одного из самых чтимых элементов природы.

Древо жизни в подобной иконографической версии иногда встречается на каине, украшенном традиционным узором "сидомунти", что в условном переводе означает "радость жизни" /58, табл. 33/. Этот орнамент считается на Яве приносящим счастье. Им принято декорировать особые свадебные каины, идентичные тем, какие носят женские персонажи высшего ранга в ванянге-пурво /56, с. 261/. В каине-батик (инв. № 4186-П) из собрания ГМИНБ, украшенным древними традиционными узорами, рассматриваемый мотив древа жизни, наряду с многочисленными символами мифической птицы Гаруды, представлен очень отчетливо.

Заметим, что изображение древа жизни на гунунгане, как правило, вырастает прямо из двускатного строения (так называемого "крылатого павильона"), крыша которого обрамлена с двух сторон широко раскинутыми крыльями. Эти крылья, возможно, символизируют образ Гаруды — священной птицы индуистской мифологии. На такое предположение наводят фантастические крылатые маски этих птиц, широко разинутые пасти которых вплотную примыкают к обеим сторонам порталов гунунгана-

на №. В такой иконографии образ Гаруды имеет вид маски мифического зооморфного существа, окруженного ореолом длинных перьев, уложенных симметричными рядами в пышные крылья мягких очертаний. Согласно традиции, окруженные Гарудами "крылатые павильоны" гунунгана символизируют вход в высшую духовную сферу ванянга-пурво /32, с. 32/.

Гаруда, являющаяся одной из главных фигур мира ванянга-пурво, занимает особое место в орнаментации центральнояванских батиков. Примечательно, что образ этой птицы, пришедшей на архипелаг вместе с индуистской мифологией, пользуется гораздо большим почитанием в самой Индонезии, нежели в Индии. В то же время необходимо отметить, что в доиндуистский период древние индонезийцы почитали мифическую священную птицу, связанную с древним культом солнца. Она была известна под именем "Солнечного орла", который по их традиционному мировоззрению олицетворял верхние небесные сферы вселенной ^{XXX}. С приходом индуизма, видимо, произошло слияние

^{XX} По концепции Б.Х. Рассера, образы крылатых порталов гунунгана являются изображениями фасада яванского общинного храма, предназначенного для проведения в нем мужских обрядов. По мнению этого ученого, в таком храме яванцы поклонялись демоническому божеству — "Владыке джунглей" и священной змее, которая, согласно традиции, обитала в нем /56, с. 223/.

^{XXX} Существенно, что на некоторых изделиях индонезийского ремесла, особенно на крисах (национальное оружие индонезийцев типа кинжала), можно обнаружить языческий прототип Гаруды, который выступает как самостоятельный иконографический мотив в виде фантастического крылатого существа с головой птицы и сильно стилизованным в традиционной орнаментальной манере антропоморфным телом. Гаруда восседает на коне, под ногами которого извивается змея. Подобное изображение мы можем видеть на золотых ножнах криса с острова Сулавеси /46, с. 148-149/. С принятием индуизма, возможно, именно этот образ слился с верховной птицей Вишну и стал известен как Гаруда. Крупнейший голландский специалист в области орнаментации яванских батиков Рудффар Г.П., исследуя этот мотив, при-

(продолжение на сл. стр.)

двух культов с наложением привнесенного образа Гаруды на индонезийского орла, символизирующего солнце.

Согласно пьсам ваянга-пурво, составленным по многочисленным яванским переложениям индийского эпоса Рамаяна, Гаруда активно борется за праведное дело благородного Рамы, за поправную справедливость, самоотверженно вступая в смертельный поединок с королем демонов Раваной — главным носителем зла в Рамаяне (63, с. 10).

Напомним, что образ Гаруды, как правило, изображался на гунунганах как один из главных мотивов. Согласно яванской традиции, разные по иконографическому воплощению образы Гаруд, окружающих храм, и изображение змей, оплетающей ствол небесного древа, символизируют, подобно самой фигуре гунунгана, единство мира, гармонию вселенной /56, с. 223/.

Далее, еще в сравнительно недавнем прошлом воспроизведение этой птицы, выкованное в металле, служило светильником, освещающим экран ваянга ночью. Металлическая Гаруда висела над головой даланга на близком расстоянии от экрана. Паря над зрителями, эта легендарная птица осеяла таинственную ночную мистерию, словно символизируя присутствие самого Вишну. Именно все эти образы священной птицы индонезийцев и послужили основным источником для специфического переложения этого многообразного изобразительного мотива ваянга-пурво в широко распространенные узоры яванских батиков.

Образ Гаруды занял одно из ведущих мест в сложной и разветвленной системе батикового декора. В батиках Центральной Явы изображение Гаруды известно в нескольких иконографических версиях. При этом некоторые из них очень близки к ваянговому канону этой птицы: особенно часто ее символизируют одно или два крыла, расположенные либо рядом друг с другом, либо на некотором расстоянии. Эти мотивы, олицетворяющие Гаруду, очень близки к своим прототипам на гунунганах. В частности, изображение одного крыла в батиках в це-

шел к выводу, что особой святыней этот узор считался в XVII веке, являясь своего рода символическим талисманом при центральновяванском королевском доме Матарам при властителях Агунге /61, с. 27/.

118

лом нередко идентично ваянговому канону "крылатых масок", где пышное одинарное крыло сращено с зооморфной головой чудовища, охватывающего пасть крышу храма /37, табл. 3 № 1/. В то же время мотив парных крыльев в батике схож по стилизации с теми крылатыми строениями гунунгана, где они представлены с огромными крыльями, обрамляющими все священное здание целиком /48, с. 6/.

Естественно, что при переложении на лаконичный, очень характерный язык батикового декора, ваянговые образы Гаруд претерпели известные изменения. Наиболее часто фигура этой птицы в батиках стала олицетворяться упомянутыми выше стилизованными орнаментальными символами, своеобразными схематичными знаками, известными в трех основных вариантах. Самый простой и наиболее распространенный из батиковых символов Гаруды в виде одинарного крыла известен как "лар". Второй вошел в историю батиковой орнаментации под названием "миронг". Этот узор скомпонован из двух двоянных крыльев, либо соединенных вместе, либо расположенных на близком расстоянии друг от друга. В последнем случае эти крылья в батиках обычно замыкают какой-либо более крупный и значительный по смыслу орнаментальный мотив (например: древо жизни, корабль мертвых, ряд гор и т.д.). Третий орнамент, олицетворяющий в батиках Гаруду, известен как "сават". По своему характеру этот рисунок более других напоминает птицу. Он символизирует Гаруду двумя раскрытыми крыльями, между которыми расположен веерообразный пышный хвост. Более всего третий иконографический символ Гаруды напоминает образ этой птицы, вырезанный из кожи /63, с. 10/ или выкованный из металла (в виде светильника) /46, табл. LXXXI/.

Примечательно, что первые два батиковые варианта Гаруды — узоры лар и миронг — чаще всего встречаются в тканях в сочетании с разнообразно выщипанной растительной орнаментикой, носящей название "семен" (семи — росток, побег) /58, с. 21/. Выщипанная орнамент-заполнитель семен обычно покрывает всю поверхность батика растительного стиля, подобно тому, как он сплошь занимает всю поверхность верхней части гунунгана, где упруго выщипанная усика-побеги этого узора имитируют пышную крону щедро плодоносящего древа жизни /60,

табл. I; 4I, фиг. I; 37, табл. Ш). В батиках вьющаяся канва семена нередко оживляется либо рассмотренными выше символами Гаруды (наряду с другими объектами в сочетании с разнообразными животными и птицами), либо дополняется более мелкими и тонкими узорами ("исен"), густо заполняющими фон полотна /58, с. 54-63/.

В свою очередь образ Гаруды, олицетворяемый орнаментом сават, наиболее часто встречается в декоре особо праздничных центральнояванских батиков, украшенных изысканными узорами. Так он нередко встречается в узоре, носящем название "паранг русак Гурдо (Гаруда)" /58, табл. 80-81/. По своему великолепию это один из самых эффектных узоров яванского батика. Он особенно популярен в Джокьякартском батиковом центре. Главная привлекательность этого благородного узора заключается в довольно широких диагональных рядах

S-образного орнамента "паранг". На элегантно ряды его спиралей в довольно редком ритме наложены крупные изображения Гаруды, представленной с широко распахнутыми крыльями отточенного абриса и роскошным высоко поднятым хвостом.

Примечательно, что образ Гаруды во всех трех канонических вариантах является центральным в упомянутом выше свадебном узоре "радость жизни" ("сидомукти"). В этом веселом, жизнерадостном батиковом декоре символы Гаруды, как правило, наряду с другими животными и птицами, а также оригинальными строениями, заключены в ромбовидные клейма мягких овальных очертаний. Эти прихотливые по рисунку ячейки, обрамляющие основные узоры, обычно сохраняют светлый, естественный тон полотна и контрастно оттеняют более темные главные изобразительные мотивы. Наличие орнаментальных символов Гаруды в декоре этого ритуального свадебного батика может означать покровительство новообращенным божества Вишну, олицетворением которого является эта птица. В свой черед характерные строения, имеющие место в данном узоре, столь же многозначимы по своей символике. По своей иконографии батиковые строения весьма схожи с крылатыми порталами гу-

нунгана, имеющие вид чанди^ж. По сторонам такие павильоны подобно порталам гунунгана, как правило, обрамлены крыльями. Нередко в батиках Центральной Явы такие "крылатые павильоны" как и в гунунгане обрамлены крыльями Гаруды. В таком каноне эти изображения воспринимаются как символические оцены, представленные в виде орнаментальных формул, каждый знак которых насыщен определенным символическим-магическим содержанием.

Интересно, что по традиционным яванским воззрениям, каменные святилища с пирамидальными крышами, возводимые в горах, некогда являлись местами уединения отшельников; которые удалялись туда для достижения состояния высшей духовной сосредоточенности, благодаря которой, как верили, можно было достичь могущества и процветания в земной жизни /82, с. 33/. Таким образом, изображение крылатых павильонов в батиках в свете традиционных представлений может означать, во-первых, что этот элемент установлен на священном небесном пространстве, а во-вторых, может выражать пожела-

^ж Свообразные строения на батиках с крыльевидными удлинениями по бокам помимо крылатых порталов на гунунгане напоминают древние храмы Восточной Явы XVI века, где рельефные изображения крыльев помещены над входом в святилище. С другой стороны, крылатые павильоны в батиках имеют структурное сходство с древними центральнояванскими храмами - чанди /УП в./, которые отличаются высокой пирамидальной крышей, узким центральным объемом и широкой платформой основания. Батиковые павильоны близки также многим древним и современным ритуальным строениям Бали, широко распространенным на этом острове в виде каменных храмовых ворот и жертвенников с островерхими крышами, нередко крытыми пальмовым войлоком /34, табл. 2II/. Дополним также, что все вышеозначенные строения олицетворяют, подобно гунунгану, священную гору Меру, где по преданию растет небесное древо жизни. В силу этого становится понятным, почему древо жизни порой вырастает прямо из крылатого павильона - мотив, нередко встречающийся в декоре центральнояванских батиков.

ние, чтобы обладатель ткани мог достичь могущественной власти и богатства.

Одним из самобытных образов гунунгана, также нашедших свое место в декоре батиков Центральной Явы, является известное нам фантастическое животное Баронг (Бонаспати). Согласно традиционной мифологии индонезийцев, это демоническое создание оражалось на стороне людей против своего антипода — злой и могущественной волшебницы Рангды — королевы индонезийских ведьм, олицетворяющей черную магию. По преданию "Владыка джунглей" считался обладателем особой мощной позитивной энергии. Он является центральной фигурой в очистительных ритуалах, некогда имевших место на Яве и по сей день существующих на Бали /33, /. Видимо, в силу сверхъестественных способностей этого легендарного существа, его своеобразно стилизованная маска, как правило, помещается в центре гунунгана. По мнению Рассера В.Х., этот персонаж, подобно Гаруде вкупе со змеи-нага, также олицетворяет высшее единство мира. /Как и сама фигура гунунгана в целом/. /56, с. 223/.

В батиковой орнаментации образ Баронга — Бонаспати встречается сравнительно редко и, как правило, на тканях, имеющих сугубо ритуальное назначение. В частности, в собрании Музея антропологии и этнографии в Ленинграде (МАЭ) хранится один из лучших образцов батика, главным узором которого является образ Баронга /инв. № 1796¹⁸⁴/. Орнаментация этого батика носит название "Паранг русак Баронг". Главный персонаж этого традиционного мотива — фантастическое существо Баронг — расположен на белом фоне церемониальной ткани, диагонально расчлененном крупными рядами орнамента паранг. Бегущие S-образные спирали этого узора достигают 20-25 см, а более узкие — 8-10 см. Этот вид паранга является наиболее священным из узоров данного орнаментального семейства и, благодаря этому, одним из наиболее почитаемых среди многочисленных групп батикового декора.

Образ Баронга в этой ткани олицетворяется фантастической зооморфной маской, сходной с теми, какие часто изображаются на гунунганах /48; 41, фиг. I/. Своеобразие батикового варианта фигуры Баронга заключается в том, что олицетворяющая его маска наложена на изображение птицы (Гаруды)

в качестве ее головы. В результате образовался новый образ — двуединое легендарное существо, заключающее в себе глубокий символическо-магический смысл. Таким образом, фигуры Баронга-Бонаспати, представленные в своеобразной батиковой интерпретации в иконографическом единстве, идентичны с изображением этих персонажей на яванских гунунганах, где они расположены в непосредственной близости друг от друга, являясь единой цепью в сложной философско-мифологической системе ваянга-пурво. Заметим, что образ Гаруды в рассматриваемом батике встречается также без маски Баронга, т.е. в качестве самостоятельного изобразительного мотива.

Согласно традиции, узор Паранг русак Баронг считается насыщенным особой магической символикой, видимо, благодаря фигурам Баронга и Гаруды, концентрирующими в себе значительные позитивные силы. Возможно, именно этим объясняется сугубо ритуальная роль тканей, украшенных этими персонажами. Обычно батики, украшенные таким узором, приносили в дар обожествленным королевским предкам.

Не менее интересной фигурой батикового декора, тесно связанной с миром ваянга-пурво в целом и орнаментальной системой гунунгана в частности, является священная змея-нага. Ее изображение занимает в гунунгане одно из главных мест /63, табл.3; 37, табл.Ш; 41, фиг. I/. Здесь, согласно В.Х. Рассеру, она является символом змеи, культ которой некогда осуществлялся в мужском общинном храме, по мнению этого ученого, изображаемом на яванских гунунганах /56, с. 230/. Как сообщалось выше, по традиционной мифологии эта священная змея на Яве и Бали, в частности, олицетворяла преисподнюю, нижний мир, водную стихию. Этот образ в традиционной мифологии индонезийцев связан также с аграрными культами, посвященными богине плодородия Деви Сри — легендарной прародительнице женских предков яванского народа. По традиции, змея-нага олицетворяла эту богиню и часто изображалась вместе с ней. Помимо этого, змеи-наги являются, как известно, активными действующими лицами всевозможных приключений, связанных с героями ваянга-пурво, поэтому не вызывает удивления, что образ змеи-наги, встречающийся в самых различных канонах на гунунганах, нашел также широкое

распространение в батиках. Причем многие из батиковых версий этого мотива почти буквально повторяют изображения змей-наг, находящихся на гунунганах.

Змей-наги воспроизведены в батиках в самых различных иконографических вариантах, начиная от крупных, сильно стилизованных изображений этих существ с телами, заплетенными в фантастические узоры, как на гунунгане, воспроизведенном в каталоге выставки "Яванский театр ваянг", изданном Музеем Азии и Океании в Варшаве /63, табл. 3/, и кончая предельно схематичными миниатюрными волнистыми линиями, также являющимися образами этих мифических существ. Последние могут быть навеяны изображениями змей, прихотливыми кольцами обвивающей ствол небесного древа на некоторых яванских гунунганах /37, табл. III, 4I, фиг. I/. К наиболее эффектным мотивам такого рода относится орнаментация батика, опубликованного в монографии А.Стейнмана /58, фиг. 103/. Здесь змей-наги скомпонованы в сложный причудливый узор, будучи представленными попарно друг против друга на очень близком расстоянии. Наиболее часто хвосты двоящихся змей в декоре батиков заплетены в двойную спираль, имитирующую S-образные элементы священного узора "паранг", как, например, на рассматриваемом батике. По своей иконографии эти змей-наги имеют очень близкие прототипы в лице рельефных изображений сплетенных змей, вырезанных в дереве и играющих роль станин музыкальных инструментов оркестра гамелана, сопровождающего действие ваянга-пуэрво /4I, табл. 3/. Порой фигуры змей на батиках представлены в виде крупнофигурных коронованных драконов с вертикально стоящими телами, покрытыми чешуеобразными узорами "грингсинг". Такие изображения змей, обычно расположенные на ткани попарно (в зеркальном отражении друг к другу), по своему типу аналогичны крупным парным фигурам змей с высокими коронами на головах, нередко находящихся в нижней части гунунгана.

Заметим, что в некоторых батиках Центральной Явы, как, например, в тех, которые рассмотрены нами в статье "Герои ваянга-пуэрво в орнаментации яванских батиков", встречаются изображения самобытных фигур гунунганов, стилизованных в очень лаконичной, предельно упрощенной графической манере.

Как правило, они имеют место в декоре тканей, целиком посвященных сюжетам, заимствованным из мира ваянга-пуэрво. В этих батиках фигуры гунунганов с их разветвленной орнаментальной системой многозначных образов-символов превратились в весьма условные схематичные знаки, органично вписанные в общую канву традиционного батикового декора.

Однако лаконичные орнаментальные формулы, в которые превратились в батиках фигуры реальных гунунганов и отдельные образы их сложного изобразительного строя, тем не менее по-прежнему остаются для яванцев красноречивыми реалиями, воскрешающими в их сердцах богатый мифологический мир ваянга-пуэрво, традиционные представления и понятия, связанные с этим прекрасным зрелищем.

Подытоживая рассмотрение изобразительных мотивов гунунгана, нашедших отражение в орнаментации батиков Центральной Явы, отметим, что они являются глубоко взаимодействующими символами, каждый из которых помогает выразить филосоfo-мифологическую природу этого объекта в частности и духовную сферу ваянга-пуэрво в целом. Превращение изобразительных символов гунунгана в орнаментальный декор батиков беспрдельно расширяет таким образом сферу воздействия в Индонезии этого удивительного зрелища и наглядно свидетельствует о выдающемся месте этого театра в традиционной культуре страны. Более того, этот факт ярко иллюстрирует еще один чрезвычайно важный аспект ваянга-пуэрво - его стилиобразующую роль в традиционном искусстве Индонезии.

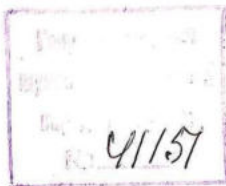
Библиография

1. Жуновская Н.Л. Ламаизм и ранние формы религии. М., 1977.
2. Зеленин Д.К. Тотемы - деревья в сказаниях и обрядах европейских народов. М.-Л., 1937.
3. Зелинский А.Н. Идея космоса в буддийской мысли, - Страны и народы Востока, вып. XV. М., 1973.
4. Золотарев А.М. Родовой строй и первобытная мифология. М., 1964.
5. Иванов Вяч.Ис. Двоичная символическая классификация в африканских и азиатских традициях, - Народы Азии и Африки, 1969, № 5.
6. Кагаров Е.Г. О двойных антиподально расположенных изображениях духов в примитивном искусстве, - Сборник МАЭ, т. IX. Л., 1930.
7. Кастанье А. Культ змей у различных народов и следы его в Туркестане /б.м., б.г./.
8. Каруновская А.Э. Доисламские верования в Индонезии, - Труды института этнографии, т. 51, 1951.
9. Кожин П.М., Сариниди В.И. Змея в культовой символике анауских племен, - История археологии и этнографии Средней Азии, - М., 1968.
10. Латинин Б.А. Мировое дерево, древо жизни в орнаменте и фольклоре Восточной Европы, - Известия Гос. Академии истории материальной культуры, вып. 69. Л., 1933.
11. Мерварт Л.А. Малайский театр, - Восточный театр. Л., 1929.
12. Мифология и верования народов Восточной и Южной Азии, - Сборник института этнографии им. Н.Н.Миклухо-Маклая, М., 1973.
13. Приyono. Кукольный театр в Индонезии, - Иностранная литература № 1, 1957.
14. Рыбаков Б.А. Космология и мифология земледельцев неолита, - Советская этнография 1965, № 1-2.
15. Соколова В.П. Культ животных в религиях. М., 1972.
16. Стратонович Г.Г. Добуддийские верования народов Западного и Центрального Индокитая. М., 1960.
17. Стратонович Г.Г. Народные верования населения Индокитая. М., 1978.
18. Токарев С.А. Ранние формы религий и их развитие. М., 1964.
19. Токарев С.А. Сущность и происхождение магии, - Исследования и материалы по вопросам первобытных религиозных верований. М., 1959.
20. Топоров В.Н. К реконструкциям некоторых мифологических представлений (на материале буддийского изобразительного искусства), - Народы Азии и Африки. 1964, № 3.
21. Топоров В.Н. О структуре некоторых архаичных текстов, соотносимых с концепцией мирового дерева, - Ученые записки Тартусского ун-та, вып. 284, труды по знаковым системам, У, Тарту. 1971.
22. Топоров В.Н. К происхождению некоторых поэтических символов (Палеолитическая эпоха), - Ранние формы искусства, М., 1972.
23. Трутовский В. Яванские ваянги, - об. "Быт", Труды этнографо-археологического ф-та. МГУ вып. 4. М., 1928.
24. Тюрин В.А. К вопросу об истоках малайской культуры, - Вестник истории материальной культуры, 1959, № 3.
25. Формозов А.А. Очерки по первобытному искусству, М., 1959.
26. Хайтун Д.Е. Тотемизм, его сущность и происхождение, - Сталинобад, 1958.
27. Церен Э. Лунный бог. М., 1976.
28. Чеснов Я.В. Историческая этнография стран Индокитая. М., 1976.
29. Членов М.А. Послесловие к книге М.Оттона и А.Банса. Чародей с Явы. М., 1973.
30. Штернберг Л.Я. Первобытная религия в свете этнографии. Л., 1933.
31. Adam T. The art of Batik in Java. N.Y. 1935.
32. Adams M.J. Symbolic scenes in javanese batic. - Textile Museum Journal. Vol. III, N 1. December 1970.
33. Belo J. Bali. Ranga and Barong. N.Y. 1949.
34. Bernet Kempers J. Ancient Indonesian Art. Amsterdam 1959.
35. Bosch F.D.K. The golden germ. Mouton. 1960.
36. Covarrubias M. Isle of Bali. N.Y. 1937.
37. Cuisinier J. Le Theatre D'ombres a Kelantan. Paris. 1957.

38. Damm H. Die Javanischen und balinesischen Gunungan oder Kajon in Museum für Volkenkunde zu Leipzig. - Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl Marx universität, Leipzig 1959/60.
39. Djajasoebrata A.M.L.R. Jawa. Wajang Purwa. Museum voor Land en Volkenkunde. Rotterdam. 1968.
40. Djajasoebrata Alit - Veldhuisen. Batik op Jawa. Museum voor Land en Volkenkunde. Rotterdam. 1972.
41. Gralapp Leland W. Balinese painting and wayang tradition. - Artibus Asiae, Institute of fine Arts. - New York univ. v. XXIX, 2/3. 1967.
42. Hardjowirogo P. Sedjarah Wayang Purwa. Djakarta. 1955.
43. Heins E. Wajang Kulit. Het schimmenspel van Java. Indonesie. Amsterdam. 1973.
44. Hiddings K.A.H. De Beteekennis van de kekajon. - Tydschrift van het Bataviaasch Genootschap 71. 1931.
45. Holt Cl. Art in Indonesia. Continuities and Change. Ithaca. N.Y. 1967.
46. Hoop A.N.J.Th.a. Th. V.d. Indonesische siermotiven. Bandung, 1949.
47. Hurwitz J. Batikkunst van Java. Museum voor Land en Volkenkunde. Rotterdam. 1962.
48. Java. Religion en Kunst. Tentoonstelling. Catalogus. Delft. 1970.
49. Kats J. Het Javaansche tooneel. Wajang poerwa. - Djawa. 1923.
50. Kroef J.B. v.d. Dualism and symbolic antithesis in Indonesian society. - American Antropologist. V. 56. 1945.
51. Mangkoenagara. VII of Surakarta. On the Wayang kulit (poerwa) and its symbolic and mystical elements (trans. from Dutch by Cl. Holt). Ithaca. N.Y. 1957.
52. Mc Phee. The Balinese wayang koelit and its music. Djawa. 1936, N 1. Weltevreden. Repr. - Belo J. Traditional Balinese Culture. L. 1970, pp. 146-197.
53. Nouhuys J.W. De oorsprong van der Toempal-Kapala der javaansche Batik-Saroeng. - Bijdragen tot de Taal-, Land en Volkenkunde van Nederlandsch Indie. Oud en Nieuw. Afl. 7. Amsterdam. 1929.
54. Pudjosemadi. The Mystical Background of Wayang Kulit.- Ampera Review. 1966, N 4.
55. Rassers W.H. Over den oorsprong van het Javaansche tooneel. - Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde van Nederlandsch Indie. - Deel 88. 1931. S.Gravenhage.
56. Rassers W.H. Panji. The culture hero. Structural Study of Religion in Java. The Hague. 1959.
57. Scott-Kemball J. Javanese Shadow puppets. The Raffles collection in the British Museum. L. 1970.
58. Steinmann Al. Batik. A survey of Batik design. Leigh on See. Essex. 1958.
59. Stutterheim W.F. Oost-Jawa ende Hemelberg. - Djawa. 6. 1926.
60. Sztuka Indonezji. Katalog Wystawy. Czerwic Lipiek. Poznan - Krakow. 1968.
61. Tirtaamidjaja N. English text by Anderson B. Batik. Jakarta. 1966.
62. Ulbricht H. Wayang-Purwa. Shadows of the Past. Kuala Lumpur. Singapur. 1970.
63. Wayang teatr Jawa'skij ze zbirow Andrzeia Wawrzyniaka. Wystawa Muzeum Azji i Pacyfiku w Warszawie. 1976.

О Г Л А В Л Е Н И Е

Н. В. Апчинская. Восток в творчестве Р. Р. Фалька.	3
Л. Г. Береснева. Туркменские ковры и ковровые изделия в собрании ГМИНВ (Каталог).	19
А. Ф. Дубровин. Изделия из кости с Каменного городища	52
Э. В. Ганевская. Кашмирская традиция средневековой брон- зовой скульптуры домусульманского пе- риода (УШ-ХШ вв.). (По материалам па- мятников Северной Индии и Западного Тибета).	59
Н. П. Чукина. Герои ваянга-пурво в орнаментации яванских батиков.	88
Н. П. Чукина. Орнаментальная система гунгунгана в декоре яванских батиков.	110



Подписано к печати 29/XI-1979 г. А-02918
 Объем 8,25 п.л. Уч.-изд.л. 7,13. Тир. 600 экз.
 Заказ 400. Цена 1 руб. 10 коп.

Офсетное производство 3-й типографии
 издательства "Наука"
 Москва К-45, ул. Жданова, 12/1

184
1/2 1/2