

СА-708

У-34

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ  
ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

# НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

Выпуск XVI

Москва 1982

СА-708  
У-34

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ  
ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

Выпуск XVI



Издательство "Наука"  
Главная редакция восточной литературы  
Москва 1982

И. Ю. Алексеева

Печатается по решению  
Редакционно-издательского  
совета ГМИИВ

К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ В ЛИТЕРАТУРЕ И  
ИСКУССТВЕ ИРАНА ХУП-ХУШ вв.

Среди пробелов в изучении истории культуры Ирана особенно выделяются ХУП-ХУШ вв. Практически не исследована до сих пор литература этого времени, почти ничего не известно о развитии точных и естественных наук, мало — об изобразительном искусстве, театре и т. д.

Ответственный редактор  
В. В. Федоров

Такое положение дел имеет свои вполне определенные причины. Одной из них является прочно укоренившаяся в иранистике теория литературного и общекультурного упадка, охватывающего якобы большой хронологический отрезок — ХУI-ХУШ вв. Согласно этой распространенной теории, литература и культура Ирана после Джами /I4I4-I492/ не дали ничего или почти ничего ценного, а за упомянутым периодом закрепилась репутация "трех веков молчания". Характерны утверждения, что ни в поэзии, ни в искусстве, ни в философии этого времени нельзя назвать ни одного значительного имени<sup>1</sup>, что к концу ХУШ в. упадок духовной культуры в Иране стал всеобщим, захватив все ее сферы<sup>2</sup>. Однако такие утверждения, во-первых, не соответствуют действительности, а, во-вторых, исключают поиски новых и значительных явлений. Кроме того, термин "упадок", как и "расцвет" или "подъем", применяемые к предшествующей эпохе /IX-XV вв./, является чисто оценочным, следовательно, его научная ценность весьма сомнительна. Теория упадка — прямое следствие неразработанности типологического подхода к художественной культуре рассматриваемой эпохи. Если, например, к литературе IX-XV вв. и XIX в. уже вполне успешно применяются ка-

тегории научного литературоведения /литература ренессансного и просветительского типов/, то этого до сих пор не делалось в отношении интересующего нас материала, исключая немногие еще не доказанные гипотезы, которые как раз и являются предметом настоящей статьи.

Причины неизученности художественной культуры расцветающей эпохи принято в основном сводить к сокращению количества и плохой сохранности памятников вследствие внутренних и внешних войн, почти полному исчезновению придворной литературы и т.д. Действительно, все это — факты неоспоримые, однако до сих пор лишь ничтожная часть сохранившегося материала привлекала внимание исследователей; тем более мало делалось попыток выявления произведений литературы и искусства, не известных ранее. В связи с этим, задачей настоящей статьи является систематизация накопленных к настоящему моменту данных, которые впоследствии могут способствовать замене чисто описательного подхода к художественной культуре рассматриваемой эпохи более плодотворным — концептуальным.

Центральное место среди историко-типологических понятий, отражающих стадии развития литературы и искусства, приобретает понятие стиля. Термин "стиль" применяется обычно в двух основных значениях: 1) индивидуальный стиль автора, 2) коллективный стиль, распространенный в ту или иную эпоху; "в последнем случае речь идет о такой системе элементов формы, которая является наиболее типичной для определенного круга писателей и произведений; обычно эти элементы характерны не только для литературы, а присущи одновременно и изобразительному искусству, и музыке"<sup>3</sup>. Именно поэтому при решении теоретических проблем стиля очень важные результаты может дать сопоставление двух или более аспектов художественной культуры. В данной статье мы будем по мере возможности привлекать в качестве иллюстраций материал литературы /лирическая поэзия/ и изобразительного искусства /живопись/.

Термин "стиль" будет интересовать нас здесь только во втором из упомянутых значений. В литературоведческой практике к нему существуют два синонима — "великий стиль" и "стиль эпохи", однако введение их требует большого числа

специальных оговорок. Поэтому мы пользуемся просто термином "стиль", подразумевая под ним сложный комплекс социально-культурных условий существования стиля, его идеологическую основу и эстетику, а не просто формальные признаки стиля, как это делалось многими исследователями в не столь уж далеком прошлом. Естественно, в понятие стиля мы не включаем ни одно из направлений или течений в какой-либо национальной литературе или искусстве, а говорим лишь о стилях мирового значения, объективно существовавших в ряде стран.

Известны многочисленные попытки решать вопрос о наличии какого-либо стиля в той или иной художественной культуре, не опиравшиеся на общую концепцию развития и смены стилей, которые именно по этой причине оказывались неудачными. Однако к настоящему моменту такие стройные и целостные концепции уже существуют; их можно обнаружить в теоретических работах Д.С.Дихачева<sup>4</sup> и венгерского ученого Т.Кланицаи<sup>5</sup>. Поскольку эти концепции ни в чем не исключают, а, наоборот, очень удачно дополняют друг друга и, взятые в совокупности, могут служить базой для анализа того или иного конкретного стиля, ниже мы кратко излагаем их основные положения.

К числу "великих" стилей, по Д.С.Дихачеву, относятся античность, романский стиль, готика, ренессанс, барокко, классицизм, романтизм, реализм. Стили подразделяются на "первичные" и "вторичные". Последние возникают в результате декаданса и одновременно усложнения первых. "Что же такое усложнение стиля — романского в готике, ренессанса в барокко, классицизма в романтизме? Это рождение нового стиля, противоположного по своему характеру, но при котором новый стиль все же является вторичным. Эта вторичность создает некоторый отрыв от строгих идеологических систем, возможность для вторичного стиля обслуживать прямо противоположные идеологии — прогрессивные и реакционные, она связана с появлением иррационализма, ростом декоративных элементов, отчасти дроблением стиля — появлением в нем различных разновидностей. Каждому стилю первого ряда соответствует свой "эллинистический период", при котором создается стиль второго ряда. Все эти черты мы заметим, когда

да возьмем такие пары стилей как "романский стиль - готика", "ренессанс - барокко", "классицизм - романтизм". В каждой из этих пар мы заметим во второй фазе рост декоративности; появление разновидностей стиля, рассчитанных на узкий круг, на "немногих", "знатоков", рост "самостоятельности" стиля, при которой один и тот же стиль может выражать различное содержание"<sup>6</sup>. Так например, европейское барокко в одних случаях выражало идеи контрреформации, в других - прогрессивные явления эпохи.

Д.С.Лихачев установил также некоторые закономерности, свойственные развитию стилей. Вот наиболее важные из них:

1. Смена стилей происходит различно: медленно от простого к сложному и резко от сложного к простому.

2. При формировании стилей каждый из них обращается к предшествующему родственному по характеру, например, первичный стиль классицизм обращается к первичным же античности и ренессансу.

3. Одна из основных тенденций в развитии стилей - постепенное падение условности. Условность вообще есть неотъемлемая черта искусства, однако более прямолинейная и явная условность сменяется более тонкой и менее заметной. Если, например, условность ренессансного искусства очевидна, то классицизм менее условен, а в реализме условность скрывается только путем специального анализа. Падение условности проходит только по линии первичных стилей, вторичные же, наоборот, ее повышают.

Таким образом, Д.С.Лихачев уделил основное внимание эстетическим законам стиля, Т.Кланицаи же подошел к проблеме с другой стороны, сделав акцент на его социально-культурной базе и происхождении. Концепция Т.Кланицаи сводится в общих чертах к следующему:

Автор возражает против распространенной теории национального происхождения стилей. Считать, например, классицизм стилем "французским" на том лишь основании, что Франция была первой страной, где он возник, - ошибочно. "Идею национального происхождения стилей мы должны отвергнуть. Стили имеют международный, всеобщий характер, и роль, которую играют те или иные нации в их формировании, зависит от хода общественного развития"<sup>7</sup>.

Создателем стиля является, таким образом, не нация, а определенный общественный класс. Анализируя связи стиля и класса, Т.Кланицаи избегает весьма распространенной вульгаризации и упрощения и рассматривает проблему во всей ее сложности. Несмотря на то, что ренессанс в принципе является стилем зарождающейся буржуазии, а барокко - стилем дворянства, феодалов, Т.Кланицаи утверждает, что "совершенно неверно ренессансный стиль связывать целиком и полностью с буржуазией, барокко с дворянством, а некоторые современные стилевые направления - с разлагающимся капитализмом"<sup>8</sup>. Статья Т.Кланицаи дает ключ к решению вопроса - как быть в том случае, когда в той или иной стране имеются налицо бесспорные признаки определенного стиля, а класс, который теоретически должен бы быть его создателем, отсутствует либо играет очень незначительную роль в общественном развитии. Характерен в этом отношении приводимый автором пример венгерского ренессанса. К концу средних веков в Венгрии не было настолько сильной буржуазии, которая могла бы создать буржуазную культуру. Обстоятельства благоприятствовали дальнейшему существованию феодализма. Но носителем культуры ренессанса стал поэтому класс феодалов. Он не создал нового общественного строя, но усилил свою власть принципиально новыми средствами - товарное производство, торговля и т.д. Расцвет феодального класса способствовал усвоению ренессансного взгляда на жизнь.

Аналогичные, необъяснимые при поверхностном рассмотрении случаи происходили и со стилем барокко. Так, в Голландии, единственной европейской стране, избежавшей рефеодализации вследствие победы буржуазной революции, существовала некоторое время литература и живопись барокко. Это было связано с проявлением сильных консервативных тенденций.

Следовательно, смены стилевых эпох не предполагают обязательного выдвижения на первый план новых классов: "в отдельных странах, как например в Восточной Европе или в Голландии, первичной социальной базой барокко остался тот же самый класс, который являлся базой ренессанса. В Восточной Европе и ренессанс расцвел на феодально-дворянской почве, а в Голландии и барокко возникло на буржуазной основе. Новый стиль может отвечать задачам времени и стать господст-

вующим именно тогда, когда в интересах класса, играющего решающую роль в формировании идеологии и культуры, а тем самым и в его воззрениях, образе жизни, произошли коренные перемены" <sup>9</sup>.

Из тезиса о классовом происхождении стиля вовсе не следует, что развитие нового стиля и создавшего его класса в дальнейшем идут параллельно: "Стиль является классовым по происхождению, но формальные его средства классового содержания не имеют" <sup>10</sup>.

Создателем стиля является класс в целом, а не отдельные его институты /церковь, двор и т.д./. Последние играют свою роль в создании стиля лишь постольку, поскольку именно через них осуществляется осознание классом своих интересов. В Европе, например, на поверхности лежит связь барокко с контрреформацией, которую не обходит своим вниманием ни один исследователь, и менее очевидна более существенная связь этого стиля с феодальным классом, "тем не менее барокко - стиль не контрреформации или иезуитов, а дворянства" <sup>11</sup>.

В отношении Ирана ХУ-ХУШ вв. нас будут, естественно, интересовать только постренессанские стили, поскольку сторонники концепции ренессанса в литературе и искусстве Ирана проводят его верхнюю хронологическую границу по рубежу ХУ-ХУI вв.: противники же этой концепции датируют смену культурного "подъема" "упадком" тем же временем. Так или иначе, не подлежит сомнению, что с ХУI в. начинается новый этап в развитии художественной культуры Ирана. Поэтому, чтобы выяснить, какие стилевые категории применимы к нему, ниже мы попытаемся систематизировать основные накопленные к настоящему моменту данные о постренессанских стилях - барокко и классицизме. Эта попытка предпринимается на материале ряда исследований европейских культур и литератур, поскольку в востоковедении упомянутый комплекс проблем еще не разрабатывался.

Термин "барокко" появился впервые в истории и теории архитектуры, а позже был распространен на музыку, скульптуру и живопись и лишь впоследствии - на литературу. Относительно этимологии слова "барокко" /итал. *barocco*/ существ-

вуют два предположения: оно происходит либо от названия жемчужины неправильной формы, либо от наименования одного из схоластических силогизмов <sup>12</sup>.

Нам представляется, что вопрос о возможности распространения понятия барокко на литературу возник у исследователей в связи с двумя факторами: отсутствием типологических характеристик постренессанской литературы и тех чертах сходства, которые существовали между процессами, происходившими в литературе и других видах искусства. Первое неоднократно отмечалось исследователями европейских литератур. Так например, Я.Мишианик говорит о длительном периоде между ренессансом и классицизмом, так сильно отличающемся от обоих, что нельзя назвать его просто переходным <sup>13</sup>. Т.Кланицаи справедливо считает, что нет такой литературы, где можно было бы проследить прямой переход от ренессанса к классицизму <sup>14</sup>. С другой стороны, Т.Кланицаи, придерживаясь концепции единства мирового литературного процесса, считает невозможным предположить, что "в одном случае Возрождение сменилось барокко, а в другом - классицизмом и реализмом", хотя барокко в разных странах и "не представляет единообразной хронологической эпохи" <sup>15</sup>.

Ученые издавна подмечали в разновидностях постренессанской литературы, как например, маринизм, гонгоризм, эсхатологическая лирика, иезуитская драма и т.д. "общность их поэтики, приемов и вкусов" <sup>16</sup>, хотя долгое время оставалось неясным, в чем состоит их единая основа. Отсюда и необходимость введения более общей стилевой категории, которая и получила впоследствии название "барокко".

Первоначально исследователи шли по пути выделения тех черт в литературе, подобные которым в других видах искусства считались "барочными". К ним принадлежали, прежде всего, декоративность и орнаментальность, повышенная экспрессивность и аффектация, связанные с метафоричностью и аллегоризмом, язык инсказаний, маскировка содержания чрезвычайной усложненностью и вычурностью формы, эксцентризизм и оригинальность как самоцель. Литературе барокко свойственны деидеологизация, трагизм, отказ от возрожденческого оптимизма, в значительной мере дегуманизация, иррационализм, агностицизм, мистицизм и связанный с ним аскетизм. "Основ-

ным признаком барокко в искусстве является всякое отклонение от ясного спокойствия, гармонии, цельности ренессансного стиля в сторону неправильностей, причудливости, сложности, запутанности. Вместо прямых и чистых линий, ясных пластических форм, ярких и веселых красок, прозрачной гармонии Ренессанса мы наблюдаем в искусстве барокко затейливые извивы, бурную динамику, сложную массовость, темные и мрачные тона, смутную и волнующую светотень, пышную, зачастую громоздкую орнаментацию, резкие контрасты и диссонансы" 17 .

Как видим, исследователями были выделены и формальные, и содержательные черты стиля барокко в литературе и изобразительном искусстве, однако это еще не дало единого стилистического комплекса, в котором сочетание всех этих черт не могло бы показаться произвольным. Недостающим элементом оставалась идеологическая основа стиля, что было еще сравнительно давно осознано исследователями. Центральной частью этой основы, по мысли И.Н.Голенищева-Кутузова, был взгляд на жизнь как на "суету сует": "Стилистика и поэтика барокко сложилась в период контрреформации, тогда из средневековых флюидов была вытащена и подновлена идея бренности вселенной, иллюзорности земной жизни" 18 .

Другая сторона идейных основ барокко состоит в принципиально новом характере взаимоотношений между наукой и искусством в постренессансный период, которых не знало и не могло знать Возрождение. Ю.Б.Виппер пишет о существовании в XVII в. "определенных точек соприкосновения между научными и философскими исканиями эпохи, с одной стороны, и ее художественными открытиями, с другой" 19 . Важнейший сдвиг в науке нового времени - открытие движения - как это показали исследователи, не прошел мимо искусства: "В XVII в. человек теряет ощущение своей исключительности и обособленности в мироздании и чувствует себя слитым с вечно движущейся природой. Небесный свод разрывается и превращается в звездную бездну. ... Это ощущение порождает новые формы в архитектуре. Границы зданий как бы тают, исчезают резко органицивающие их прямые линии и плоскости. Барочные купола создают иллюзию разверстых над человеком, уходящих в бесконечность небес. ... Движение в природе, открытое нау-

кой, воцаряется в архитектуре, поэзии и музыке" 20 .

Отмеченные явления тесно связаны с крушением двух основных ренессансного мировоззрения - принципов гуманизма и гармонии. Ограниченность ренессансного гуманизма была вскрыта рядом исследователей стиля барокко. Она состояла в его идилличности, схематизме, догматическом восприятии человека: "Личность в понимании ренессансного гуманизма есть нечто абсолютно единое и цельное, лишенное сложности и развития. ... Человеческое общество мыслится как свободная ассоциация полноценных и жизнерадостных личностей" 21 . Ренессансное мировоззрение не учитывало той сложности человека и окружающего его мира, которая стала очевидна в дальнейшем. Это привело многих мыслителей к потере веры в человеческие знания и возможности, а соответственно и к умалению роли человеческой личности.

Большинство исследователей указывает на определенную социальную среду, создавшую стиль барокко. Это среднее дворянство, дворяне провинциальных князьков 22 , сельский и аристократический элемент при относительно слабой буржуазии 23 .

В таком комплексе социально-культурных предпосылок, идеологической основы и эстетики стиля барокко упомянутые выше его формальные черты перестают казаться случайными и обоснованность каждой из них становится более или менее очевидной.

В разных исторических условиях барокко в литературе и искусстве было выражено в различной степени. Классическими странами барокко в Европе были Италия и Испания. О наличии же этого стиля в других странах долго велись споры, да и сейчас оно не признается многими исследователями для некоторых из славянских литератур.

Не игнорируя того факта, что отдельные национальные культуры могли миновать ту или иную стадию развития /как например, Россия не знала ренессанса, а в некоторых славянских странах барокко было выражено весьма неотчетливо или отсутствовало вовсе/, мы все же видим возможность и необходимость ставить проблему иранского барокко. Гипотезы о существовании этого стиля в литературе Ирана уже выдвигались А.Баузани, И.С.Брагинским, Я.Рипкой, В.Б.Никитиной,

хотя попыток разработать целостную концепцию иранского барокко до сих пор не делалось. На разрешение этой задачи не претендует и настоящая работа, т.к. ее автор не занимался специально изучением литературы и искусства XVI-XVII вв., однако некоторые соображения относительно наличия и форм иранского литературного барокко можно и необходимо высказать. Изобразительных искусств мы коснемся здесь более поверхностно, поскольку в рассматриваемый период они еще очень мало исследованы.

Предположить существование иранского барокко позволяет прежде всего хронологический разрыв протяженностью в три века между временем угасания ренессансных тенденций /начало XVI в./ и возникновением литературы просветительского типа /начало XIX в./, тогда как в ряде европейских стран, где наличие стиля барокко считается в настоящее время бесспорно доказанным, постренессансные периоды были гораздо менее длительны.

Социальной предпосылкой возникновения искусства барокко в Иране должен был, в частности, явиться застой в области производственных отношений. В.Б.Никитина отмечает возникновение элементов капитализации в производстве и зарождение отдельных черт мануфактуры еще в конце XVI - начале XVII вв.<sup>24</sup>, однако вплоть до конца XVIII в. консервативные феодальные отношения не позволили этим процессам получить сколько-нибудь заметного развития. В культурном плане с этим опосредованно связан кризис гуманизма ренессансного типа, которого не мог избежать и Иран, имевший длительную традицию развития литературы с ярко выраженным ренессансным содержанием. Другой важный принцип ренессансного мировоззрения - гармония человека с природой и в то же время исключительное положение его в окружающем мире - также не мог сохраниться в неизменном виде. Этому способствовало развитие естественных наук, хотя и предполагается, что в рассматриваемый период оно было замедленным. В XVII в. на первый план выходят проблемы натурфилософии: выдвигаются различные космогонические теории, ведется спор между сторонниками геоцентрической и гелиоцентрической систем, делаются попытки определить место Земли во вселенной и сформулировать законы ее движения, ставится проблема происхождения живых организ-

мов<sup>25</sup>. Однако вследствие постоянно возрастающего гнета фанатичного шиитского духовенства, эти вопросы далеко не всегда могли ставиться в научных сочинениях, и многие функции научного познания взяла на себя литература. Упомянутый круг проблем был в центре внимания поэтов XVII в. З.Г.Ризаев отмечает: "некоторые смелые высказывания многих фарсиязычных и тюркоязычных поэтов XVII в., опередивших свою эпоху и утверждавших, что Солнце является центром Галактики и Земля не представляет собой и скл л и ч и т е л ь н о г о я в л е н и я /курсив наш. - И.А./, а по своему составу аналогична другим планетам"<sup>26</sup>. Таким образом, цитированные выше слова И.Н.Голенищева-Кутузова о потере человеком ощущения своей исключительности и обособленности в мироздании как об одной из характернейших философских предпосылок возникновения искусства барокко могут быть с полным основанием распространены и на Иран рассматриваемого периода. Все это в значительной степени вытесняет интерес художника к внутреннему миру человека, и происходит характерное для европейского барокко смещение тематики; это своего рода "раопухание" литературных произведений за счет включения в них инородного материала - публицистического и научного<sup>27</sup>.

В настоящее время мы можем предположить существование двух форм иранского литературного барокко - суфийская литература и так называемый "индийский стиль"<sup>28</sup>. Последний представляет собой чрезвычайно сложную кодовую систему поэзии; его образный строй до сих пор не дешифрован, а потому многие стихи поэтов индийского стиля не поддаются прочтению. Такая кодированность, усложненность, взятые в совокупности с временем возникновения индийского стиля /рубеж XVI-XVII вв./, позволяют предположить, что он создавался именно в соответствии с эстетическими принципами барокко и может считаться прикрепленным именно к этой стилевой системе.

Иначе обстоит дело с суфийской литературой. К моменту возникновения индийского стиля суфийская философия и поэзия имели уже многовековую традицию, однако суфийская литература по ряду причин оказалась формой, хорошо приспособленной для выражения эстетики барокко. Прежде всего, су-



фийская литература на протяжении всей своей истории была чрезвычайно гибкой в плане содержания: в предшествующие эпохи она могла выражать как средневековое, так и ренессансное мировоззрение. Такую же гибкость, как уже упоминалось выше, Д.С.Дихачев отмечал в европейских формах барокко.

Неожиданный, но достаточно яркий пример того, насколько совместима система суфийской поэтической терминологии с эстетикой барокко, встретился нам в истории европейских литератур. Основоположник поэзии испанского барокко Луис Гонгора-и-Аготе /1561-1627/ применил в своих стихах следующую образную систему, схематически описанную И.Н.Голенищевым-Кутузовым: "Составные ее /этой системы - И.А./ элементы следуют формуле:  $a - \text{кажется } a_1 \text{ } ^a \text{ } \text{подобно } a_1, \text{ а и есть } a_1$ . Получаются две линии: фантастическая и реальная. Замена одной линии другой создает стихотворение, трудно понимаемое теми, кто не привык к подобному способу выражения.

...Например, если в плане реальном: река - А, ветер - В, волна - С, ветки дерева - Д, то в плане воображаемом А превратится в бумагу, В - в писателя, С - в сочиненное писателем и Д - в читателя. "Ветви, которые ветер склоняет над водной" приобретает смысл: "Читатель склоняется над бумагой И, исписанный писателем. ...Этот двухлинейный арабский прием, с помощью которого Гонгора нередко зашифровывал свои стихи, другими поэтами барокко не употреблялся"<sup>29</sup>. Нетрудно видеть, что этот прием, названный исследователем "арабским", идентичен основному принципу построения суфийского поэтического образа: значки-иероглифы /термин Е.Э.Бертельса/, внешне выражающие реалии повседневной жизни, зашифровывают в себе философские категории и служат поэтическому изложению суфийских доктрин<sup>30</sup>. Попытка такого заимствования Гонгорой суфийской образной системы находит себе объяснение в том, что он жил в наиболее арабизированной провинции Испании-Андалусии; эта попытка, сделанная именно представителем поэзии барокко, очень показательна.

Другую параллель между барокко и суфийской поэзией можно увидеть в такой разновидности европейского барокко как концептизм. Д.С.Дихачев определяет его как систему "сложных образных концепций, при которых все произведение пре-

вращается в одну распространенную метафору"<sup>31</sup>. Это определение исчерпывающе характеризует и поэтику суфийского стихотворения.

В гносеологическом плане как европейское барокко, так и суфизм отличаются иррационализмом. Познанию сути явлений разумом отводится факультативная роль, основным же способом познания является мгновенное интуитивное озарение, и в этом смысле нет принципиального различия между барочным "быстрым разумом" /*agudeza*/ и суфийским "откровением" /*الوحى*/. Рациональный, логический путь к истине не признавался возможным, его должно было заменить метафорическое мышление, отсюда и его роль в искусстве барокко и суфийской поэзии; отсюда же и создание особого метафорического кода в обоих рассматриваемых типах литературы.

Эти и многие другие примеры свидетельствуют о том, что суфийская литература, имевшая в Иране богатые традиции, могла и должна была на определенном этапе стать формой выражения эстетики барокко, если признать существование этого стиля.

Убедительные подтверждения гипотезы иранского барокко можно обнаружить в литературе ХУП в., хотя она еще очень мало изучена. Они содержатся, в частности, в творчестве таких поэтов этого столетия как Тарзи Афшар и Мулла Мухсин Файз Кашани, изучавшемся Е.Э.Бертельсом, который, однако, еще не смотрел на их литературное наследие под интересующим нас углом зрения. В лирике Тарзи Афшара внимание исследователя привлекло его своеобразное словотворчество, а также намеренное, значимое разрушение сложившихся языковых норм. Так, например, к именам персидского происхождения Тарзи присоединяет заимствованные суффиксы множественного числа /в то время как грамматические нормы любого языка допускают лишь обратное/, широко использует уменьшительные суффиксы в самых неожиданных комбинациях, иногда строя на этом целые стихотворения, создает большое количество глагольных неологизмов, разрывает изнутри существующие глаголы различными аффиксами и т.д.<sup>32</sup>. Причины этого явления Е.Э.Бертельс видит в изменчивости и постоянно происходящем в персидской поэзии усложнении техники, поскольку это, по его мнению, единственный подвижный аспект поэтического творчества<sup>33</sup>,

однако, такая концепция не объясняет, почему подобных явлений не возникало раньше, если основные слои тематики и стихотворные формы сложились еще в X в. Мы склонны видеть в словотворчестве и попытке своеобразной "грамматической реформы" Тарзи типичное явление барокко с его самоцельным стремлением поразить читателя оригинальной и непривычной формой, причем связь с индийским стилем выступает здесь со всей очевидностью.

У другого поэта, Мухсина Файза Кашани /ум. 1680/, Е.Э.Бертельс не отметил усложнения поэтического языка — напротив, его стихи просты по технике и приближаются к народным формам. Им свойственна особого типа песенность, напоминающая суфийскую поэзию раннего периода. Она достигается недопустимыми с точки зрения традиционной поэтики повторами отдельных слов или больших групп слов слишком близко друг к другу в пределах одного бейта; Мухсин Файз создает собственные стихотворные метры, а также использует арабские, в персидской поэзии неупотребительные<sup>34</sup>, т.е., как и у Тарзи Афшара, происходит свойственная барокко ломка устоявшегося литературного канона.

Таковы некоторые факты, дающие основание говорить об иранском литературном барокко. Разумеется, перечисленного недостаточно для создания целостной концепции и для установления хронологических рамок бытования этого стиля. Что же касается изобразительных искусств, то рассмотрение этого материала под упомянутым углом зрения остается пока делом будущего, однако некоторые выводы, к которым пришел, например, Б.В.Веймарн в результате исследования иранского изобразительного искусства XVI—XVII вв., дают повод для выделения отдельных черт барокко и здесь: в это время проявилось "стремление иранских художников развивать свое творчество в пределах средневекового художественного метода, доводя до изысканного совершенства декоративный художественный стиль, напрягая и исчерпывая все его возможности. Эту тенденцию можно сравнить с тем, что наблюдалось в искусстве Руси 17 в., — с замечательным русским узорочьем и его необыкновенной декоративной красочностью. В искусстве Ирана 16—17 вв. все эти тенденции нарушали, однако, монументальный характер средневекового искусства и симфонич-

ную гармонию, объединявшую различные его виды в предшествующий период"<sup>35</sup>. В творчестве художника этой эпохи Реза Аббаси В.Б.Веймарн отмечает отказ "от ровной и плавной линии, при помощи которой можно было неторопливо проводить границу между фигурами и окружающей их средой. В произведениях Реза-и Аббаси зрелого периода его творчества линия перестает быть спокойной и однообразной. Исполненная кистью, она все время меняется, становится то широкой и тяжелой, то легкой и тонкой, почти прозрачной, даже прерывистой. Это вносит в рисунок живописность, делает изображение по-новому пластичным, сообщает формам объемность и подвижность"<sup>36</sup>. Все эти черты вполне сопоставимы, на наш взгляд, с тем, что говорилось выше об особенностях литературы того же периода, с одной стороны, и об искусстве европейского барокко, с другой.

В европейских литературах и искусстве на смену барокко приходит классицизм. XVIII в. в Иране в культурном отношении уже давно признан исследователями переходной эпохой<sup>37</sup>, но до сих пор это мыслилось в широком плане — как переход от культуры средних веков к культуре нового времени — и не связывалось с проблемой смены стилей. Однако слишком многое, как мы попытаемся показать, ведет к постановке именно этой проблемы, подобно тому, как это было сделано выше в отношении барокко, необходимо рассмотреть социально-культурные и эстетические характеристики классицизма.

Классицизм, по стилиевым категориям Д.С.Дихачева, относится к числу первичных стилей и обладает свойственными им чертами. Поэтому происхождение классицизма, с точки зрения генезиса идей, должно быть связано с проблемами, не решенными ренессансом. "Освободив человека при помощи возрожденной древности от норм авторитарно-церковной морали во имя полноты и гармонии духовной и телесной жизни, идеал которой давала все та же древность, Возрождение оказало, однако, бессильным создать свои, положительные нормы поведения освобожденного человека. П р а к т и ч е с к и же этот человек в своем безудержном стремлении к личному благу, с ренессансной точки зрения, законному и естественному, безжалостно попирает столь же законное право на счастье

и земное наслаждение себе подобных и сам становился жертвой их эгоистических устремлений. Это противоречие и поставило перед человечеством вопрос: в чем заключается истинное благо земного человека и где лежат пути к его достижению?"<sup>38</sup>. Постановка этой проблемы в центр философии классицизма уже сама по себе определяет предмет его искусства, которым является, как всегда, человек, но "не гносеологический, а этический человек, т.е. человек, рассматриваемый под углом зрения его поведения и блага"<sup>39</sup>. Решая поставленный вопрос, философы и писатели классицизма приходят к выводу, что необходимо добровольное ограничение человеком своих прав на договорных началах; вступить же в договорные отношения людей может заставить только государство в форме неограниченной власти абсолютного монарха<sup>40</sup>.

Упомянутая система философских воззрений сложилась во Франции тогда, когда для этого возникла социальная основа, выражаемая Е.Н.Купреяновой формулой "союз буржуазии с абсолютизмом". Поэтому, например, С.Мокульский характеризует французский классицизм как "своеобразное выражение политики французского абсолютизма в области литературы и искусства", одновременно, как и многие современные исследователи, опровергая превратные представления о классицизме как стиле придворном<sup>41</sup>.

Основа философии и эстетики классицизма - рационализм, культ разума. Искусство классицизма "является художественным эквивалентом философскому рационализму"<sup>42</sup>. Объяснение этому исследователи видят в социальной основе классицизма: "Появление отчетливо рационалистического течения в философии и искусстве XVII в. отнюдь не случайно. Оно связано с происходящими в это время процессами глубочайшей ломки старой феодальной системы и бурного роста капиталистических отношений, порождавшими настоящую революцию в области мышления и научных знаний"<sup>43</sup>. Рационалистическая установка классицизма возникла в борьбе с иррационализмом барокко. Понятие разума у классицистов не является чем-то произвольным, варьирующимся в зависимости от индивидуальных свойств мыслящей личности - они апеллировали к надиндивидуальному, универсальному "разуму" как упорядочивающему принципу, по существу одиозному волю и власть абсо-

лютного монарха"<sup>44</sup>. Однако следует заметить, что речь здесь идет лишь о происхождении рационализма и его теоретических предпосылках, на практике же эта связь может быть не видна либо вообще отсутствовать.

Принято считать, что основная проблема искусства классицизма - борьба между чувством /страстью/ и гражданским долгом, но это далеко не всегда так. Ни поэзия, ни драматургия классицизма не исключают, в частности, любовной тематики, как например в трагедиях Расина, и тогда тема гражданского долга и гражданских добродетелей может просто не ставиться. Классицизм отнюдь не обходит проблемы человеческих страстей, но всегда стремится выяснить, насколько они в каждом конкретном случае соответствуют его рационалистической установке. Страсти в классицизме по своей природе разумны. Они "обуздываются не разумом, а одна другой"<sup>45</sup>. Таким образом, рациональный метод не стремится целиком доминировать над человеческими чувствами, а применяется для их осмысления и оценки.

Эстетические принципы барокко и классицизма прямо противоположны. Литература и искусство барокко были для классицистов примером "дурного вкуса", барочный метафоризм, аффектация, усложненность и другие черты поэтики барокко классицистами всегда осуждались, как это делает, например, крупнейший теоретик классицизма Буало:

Остерегайтесь же пустых перечислений,  
Ненужных мелочей и длинных отступлений!  
Излишество в стихах и плоско и смешно:  
Мы им пресыщены, нас тяготит оно<sup>46</sup>.

В области формы классицизм выдвигает требование краткости и ясности изложения мысли, строгости композиции, не допускает никаких формалистических украшений. Искусство классицизма нормативно. Исследователи отмечают такие непредложные каноны /касающиеся прежде всего классицистической драмы/ как разделение жанров с запретом смешения трагического и комического, героическая тема трагедии и ее возвышенный герой, закон трех единств, высокий поэтический слог и т.д.<sup>47</sup>

Долгое время являлась спорной проблема подражания классицизма античным образам, т.к. природа этого подражания

могла быть различной. Многие исследователи отказываются от распространенной теории рабского копирования классицистами произведений античного искусства. С. Мокульский, например, считает, что степень подражания в классицизме значительно меньше, чем это имело место в ренессансном стиле, т.к. классицистическое подражание лишено стилизации и реставрации<sup>48</sup>. Классицистическое подражание отнюдь не сводится к копированию, т.к., по определению А.А. Смирнова, "авторитет античности уступает авторитету разума"<sup>49</sup>.

Поскольку наиболее ярко выраженная система литературы и искусства классицизма сложилась во Франции, как уже упоминалось выше, классицизм долгое время считался "французским" стилем. Соответствующий же ему стиль, получивший распространение в России, получил название "псевдо-" или "ложноклассицизма" — он считался лишь формалистическим копированием французских образцов. Современным литературоведам ясно, что неверно отрицать существование русского классицизма на том лишь основании, что в России принимались не все строгие предписания классицистической эстетики<sup>50</sup> и что "в своем "чистом" виде классицизм не представлен даже в творчестве своих основоположников"<sup>51</sup>. Нет никаких оснований ожидать совпадения форм русского классицизма с французским и не считать поэтому первый явлением, к которому Россия пришла самостоятельно, в силу сложившихся внутренних социальных и культурных предпосылок.

Такой же установки необходимо, на наш взгляд, придерживаться при выяснении вопроса об иранском классицизме /отдельные признаки классицистической эстетики отмечались исследователями в персидской поэзии II половины XV в.<sup>52</sup>. Искать внешние черты сходства с классицизмом европейским было бы бесполезно: формы классицизма в Иране должны отличаться от Европы настолько, насколько велики различия во всей предшествующей истории общества, искусства и религии. Поэтому абсолютно верным представляется принцип, выдвинутый А.А. Морозовым для распространения стилевых категорий на славянские страны — "не подыскивать "похожее", а пытаться найти "похожее в непохожем"<sup>53</sup>, т.е. в данном случае необходимо искать стилиевой комплекс: социальная база — философские и культурные предпосылки — эстетика. Для этого об-

ратимся, прежде всего, к схеме истории классов и стилей в Иране, насколько это допускает в настоящее время степень изученности проблемы.

Арабское завоевание /2-я треть VII в./ застало Иран в стадии развития раннефеодального общества и не изменило характера социальных отношений. В IX в. начинается упадок в арабском халифате; растет крупная земельная собственность, и все более явно обнаруживаются сепаратистские устремления иранских феодалов. В X в. Иран уже в основном свободен от арабского владычества, возрождается иранская государственность; начинается крупный экономический подъем, связанный с быстрым ростом производительных сил, который продолжается вплоть до XIII в. Именно с началом этого подъема связан качественно новый этап в истории художественной культуры Ирана, характеризующийся, прежде всего, отчетливо выраженными ренессансными тенденциями. После монгольского завоевания /2-я треть XIV в./ Иран распадается на ряд независимых государств; феодальная раздробленность в это время уже выражена достаточно ярко. Во 2-й половине XV в. начинается экономический упадок, охватывающий земледелие, городскую жизнь и другие сферы; к концу XVI в. он приобретает достаточно серьезный характер. Именно в начале XVI в. исчезают черты ренессансной эстетики, и, хотя у нас еще совершенно недостаточно данных, чтобы датировать возникновение иранского барокко, в XVII в. оно уже, очевидно, существует в форме индийского стиля и частично — суфийской литературы. Экономический подъем, последовавший в XVII в., был кратковременным. На протяжении всего XVIII в. Иран все еще остается в состоянии кризиса, усугубляемого постоянными войнами, однако в это время в общественной жизни страны возникают принципиально новые явления. Так, в городах появляются простейшие мануфактуры /элементы которых возникали, правда, и раньше, но получили слишком незначительное распространение/, ремесло тесно связывается с торговлей; иранская феодальная монархия достигает большей, чем ранее, степени централизации, и, наконец, страна постепенно втягивается в сферу европейской политики.

Из этой краткой схемы вытекают, на наш взгляд, следующие выводы:

1) Возникновение новых стилей в художественной культуре Ирана действительно связано с наиболее крупными переменами в общественной жизни.

2) Культурные эпохи не сменяются синхронно с эпохами социальными — полного хронологического совпадения в этом плане нет и не может быть ни в одной стране. Однако смены стилей в литературе и искусстве не всегда, как принято считать, с запозданием отражают изменения в общественной жизни — новое в литературе и искусстве зачастую появляется уже тогда, когда социальные перемены только подготовлены, но внешне еще не вырисовываются достаточно отчетливо.

3) До XV в. в нашей схеме прослеживались поворотные пункты в развитии феодального общества, которые, как мы видели, приводили к возникновению новых стилей в области художественной культуры. В XV в. уже достаточно оснований говорить о начале развития буржуазных отношений, следовательно, и в искусстве в том или ином приближении к этому времени тем более можно ожидать крупных перемен. Какие же факты говорят об этом? Они могут быть прослежены в литературе и живописи Ирана середины — 2-й половины XV в. Ниже мы излагаем в самых общих чертах результаты своих наблюдений над лирической поэзией этого времени, не бывшей ранее предметом исследований, а также выводы искусствоведов, занимавшихся живописью того же периода.

Наиболее ярким и интересным явлением в поэзии XV в. было литературное движение "Базгашт" /"Возвращение"/. До недавнего времени о нем было известно только то, что оно было основано в 40-е г.г. XV в. в Исфахане поэтами Моштагом /ум. 1757/ и Шуле /ум. 1747/ и ставило своей задачей реформу поэтического языка в плане его упрощения и демократизации, борьбу с формалистической изощренностью и вычурностью индийского стиля путем подражания "старым" мастерам слова — в основном Саади и Хафизу /откуда и произошло название этого литературного общества/. Историки литературы Ирана до сих пор касались этого вопроса лишь вскользь, отмечая упомянутые формальные черты, но не объясняя их никакими эстетическими закономерностями и не пытаясь выявить их идеологическую основу. Между тем содержательный аспект творчества поэтов "Базгашт" представляет исключительный интерес.

Лирика Мир Сейида Али Моштага, Хатефа Исфахани /ум. 1783/, Ашега Исфахани /ум. 1763/ первоначально вводит исследователя в заблуждение, представляясь внешне целиком суфийской, иррациональной, подражательной. Однако это неверное впечатление создается потому, что основой системы изобразительных средств почти всех стихов этих авторов является суфийская поэтическая терминология. Попытка ее дешифровки показала, что в эти традиционные поэтические формы поэты "Базгашт" вкладывали нетрадиционное, принципиально новое содержание.

В эпоху средних веков суфийская поэзия чаще всего допускала два плана толкования — "земной" и религиозно-мистический: поэт мог говорить о своей любви и к божеству, и к человеку. У поэтов же "Базгашт" /в той части их литературного наследия, которая в настоящее время доступна для изучения/ любовная тематика полностью исчезает, заменяясь философской. В подавляющем большинстве случаев, как удалось установить, они обращаются к богу /  $\text{ق}$  /. Однако этот важнейший суфийский термин неоднозначен: второе его значение — "истина". В традиционной суфийской поэзии они были неразрывны: понятия "бог" и "истина" символизировали одну сущность. Однако в лирике поэтов "Базгашт", и в особенности у Моштага, тождество этих двух понятий разрывается, и центральная роль отводится второму. Таким образом, проблема истины ставится во главу угла, причем акцент делается на поисках истины универсальной и абсолютной, что типично для философии и искусства европейского классицизма. При этом у Моштага достаточно отчетливо вырисовывается рационалистическая установка: любая проблема решается путем логических построений; все то, что принималось в традиционном суфизме на веру, подвергается проверке разумом.

Гораздо менее рационалистично творчество Хатефа Исфахани /хотя и у него проблема соотношения рационального и чувственного начал выдвигается на первый план/, но в его лирике обращает на себя внимание другая особенность. Это именно та всеобщность истины, абсолютизирование ее, о которых говорилось выше. Такой подход также прямо сопоставим с философией европейского классицизма: "Присущий класси-

цизму культ отвлеченной всеобщности, абстрактная типизация, при которой единичное, эмпирическое растворяется во всеобщем, идеальном, вытекает из основного положения картезианства, что истина /как философская, так и художественная/ едина, неизменна и всеобща, потому что она является достоянием универсального и надиндивидуального разума" 54.

Таким образом, у поэтов "Базгашт" можно обнаружить постановку основных проблем, находившихся в центре внимания европейских классицистов. Выявление их сложно лишь потому, что в XVIII в. в Иране еще не было условий для существования светской литературы, поэтому и поэзия должна была по необходимости облекаться в традиционные суфийские формы /ортодоксальный ислам в это время уже вызвал у мыслителей эпохи резко отрицательную реакцию/. Поэтому параллелью к проблеме чувства /страсти/, поставленной классицистами в Европе, в персидской поэзии приходится считать отрасть к божеству, разрушаемую разумом; долг - это долг верности суфизму /т.е. первоначально эстетическая программа общества "Базгашт", очевидно, включала в себя следование именно этому учению/, выполнение которого становится в той или иной мере невозможным, тоже по причине вмешательства рационального начала.

Помимо философской проблематики, в творчество поэтов "Базгашт" проникает также проблематика социальная, возникновению которой часто сопутствуют дидактические тенденции. И у Мошата, и у Хатефа Исфакхани проявляется типично классицистический культ добродетели и осуждение порока. Однако от предшествующей эпохи этими поэтами был воспринят и другой тематический слой, включающий в себя проблемы натур-философии /движение, происхождение жизни/, который в принципе не интересует писателей и философов классицизма, а свойственен литературе барокко. Вообще же черты этого последнего стиля в большей степени сказались у поэтов "Базгашт" в области формы: это, в первую очередь, упомянутое использование суфийской поэтической терминологии, не до конца преодоленная сложность индийского стиля, произведения, основанные на сложной игре слов, использовании малоупотребительных значений слова или авторских неологиз-

мов.

Таким образом, поэзия "Базгашт" несет в себе черты переходности, выражающейся в смене стилевых систем, при которой, однако, элементы классицизма уже проявляются сильнее. Эта смена происходит достаточно быстро /верно, в течение двух-трех десятилетий/, что подтверждает упоминавшийся выше вывод Д.С.Дихачева о быстрой смене стиля второго ряда первичным стилем. В такие периоды обычно и наблюдается некоторая дисгармония между формой и содержанием произведений, когда первая обнаруживает большую степень связи с уходящей в прошлое стилевой системой, второе же, наоборот, больше тяготеет к новому стилю.

Творчество поэтов "Базгашт", вопреки распространенному мнению многих иранистов, не подражательно, а оригинально. Действительно, поводом для создания многих стихов Мошата, Хатефа и др. послужили газели Саади и Хафиза, четверостишия Омара Хайяма, однако этот тип подражания далек от эпигонства и часто представляет собой чрезвычайно интересную полемику "ответа" с "оригиналом". "Ответы" поэтов "Базгашт" на произведения предшественников могли бы соотнести тему специального исследования; здесь же мы продемонстрируем в качестве примера только один такой "ответ" Мошата на известное рубаи Омара Хайяма:

گر این ز می سخانه ستم هست  
هر کس به خیال خود کلهائی دارد

در عاقبت در بند و بت پرستم هست  
من خود دانم هر آنچه هستم هستم

Если /говорят, что/ я пьян вином магов - так и есть!  
Если /говорят, что/ я влюбленный, ринд и идолопоклонник, так и есть!

И каждый думает по-своему,  
/А/ я сам знаю, что я таков, каков я есть! 55

Ответ Мошата:

نغم نیست که خلق بت پرستم دانند  
باکی نبود از آن ولایی هیچ ترا

یا کافر و میسواره دستم دانند  
ای دانی اگر چنانچه هستم دانند

Не беда, если люди считают меня идолопоклонником  
Или называют неверным или пьяницей.

Я не боюсь ни того, ни другого:  
Горе, если меня сочтут тем, кто я есть! 56

Если рубаи Омара Хайяма, утверждая ренессансный принцип самооценки личности, явились для его времени чрезвычайно смелым выступлением против ортодоксально-мусульманских догм, то таковым же для XIII в. можно считать и "ответ" на это четверостишие Моштага, однако последний, отталкиваясь от "оригинала", ставит проблемы своего времени, намекая на принципиально иной, чем у Хайяма, характер оппозиционности своих взглядов, а возможно, даже на материалистическое и атеистическое начало, проникшее в его мировоззрение. Вообще же на проблему подражания поэтов "Багшат" своим предшественникам следует обратить особое внимание; в частности, очень интересным представляется тот факт, что нам удалось обнаружить у Азара Лотфали-бека /ум. 1781/ "ответ" на знаменитую газель Рудаки بوی جوی سولیان

آید هسی Подражание такому хронологически отдаленному образцу поэзии /конец IX - начало X вв./ заставляет провести параллель с подражанием европейского классицизма своей /греко-римской/ античности<sup>57</sup>.

В заключение хотелось бы сопоставить отмеченные нами новые явления в поэзии с теми наблюдениями над развитием изобразительного искусства в рассматриваемый период, которые представляются наиболее важными.

Многие исследователи акцентируют упадок в XUI-XUIII вв. искусства миниатюры, каллиграфии, архитектуры, ковроткачества и других станковых и прикладных искусств. Нам представляется, что вопрос об изобразительных искусствах гораздо сложнее. Известно, что с начала XUI в. сложилась традиция обучения в Европе /в основном в Риме / стипендиатов художественной академии шаха Аббаса. Примерно с этого же времени в живописи начало сказываться влияние Европы, выразившееся первоначально лишь в технике, однако вскоре начали появляться миниатюры с христианскими сюжетами<sup>58</sup>. В XUI-XUIII вв. в Иране было распространено копирование с западных образцов, однако это копирование далеко не всегда носило подражательный характер. Художники часто вносили весьма смелые изменения, а иногда копировали сразу с нескольких оригиналов<sup>59</sup>, что небезынтересно сопоставить с подражанием Моштага и его школы поэтам прошлого. Во многих случаях иранские художники пытались отразить перспективу, изобража-

ли отбрасываемую предметами тень, игнорируя запрет ислама. Поэтому, говоря об упадке искусства миниатюры, нельзя забывать, что, возможно, в его рамках проходило становление станковой живописи под влиянием Европы.

Если живопись I половины XUIII в. не изучена совершенно, то о II половине этого столетия уже имеются некоторые данные. В это время заметно меняется сюжетика по сравнению с концом XUI - началом XUIII вв.: "Вместо любовных и жанровых сцен, изображений изысканных юношей и молодых женщин, типичных для исфаханской школы живописи, стали преобладать сюжеты, прославляющие шаха и его военные победы; изображались преимущественно реальные события, хотя и в идеализированном виде"<sup>60</sup>. Именно такой свой тематики характерен для искусства и литературы европейского классицизма. В качестве примеров можно назвать несколько произведений неизвестных авторов - парадный портрет Надир-шаха, находящийся в музее Виктории и Альберта в Лондоне, серия картин, изображающих пиры и баталии сефевидских шахов и Надир-шаха во дворце Чехел-сотун в Исфахане и др.<sup>61</sup>

Необходимо еще раз заметить, что тех немногих данных, которые удалось перечислить в настоящей статье, еще далеко недостаточно для построения целостной концепции развития и смены стилей в художественной культуре Ирана нового времени, однако дальнейшее рассмотрение литературы и искусства Ирана XUII-XUIII вв. с точки зрения их типологической характеристики может, как нам представляется, дать гораздо более интересные и важные результаты, чем чисто описательное их изучение.

#### Примечания

- <sup>1</sup> История Ирана, М., 1977, с. 224.
- <sup>2</sup> Н.В.Пигулевская, И.П.Петрушевский, А.Ю.Якубовский и др., История Ирана с древнейших времен до конца XUIII в., Л., 1958, с. 328.
- <sup>3</sup> Т.Лланицаи, Несколько замечаний к анализу стилей; в журн.: Русская литература, 1967, № 2, с. 25.
- <sup>4</sup> Д.С.Лихачев, Барокко и его русский вариант XUII века; в журн.: Русская литература, 1969, № 2.

- 5 Т.Кланицаи, ук. соч.
- 6 Д.С.Лихачев, ук.соч., с. 41.
- 7 Т.Кланицаи, ук.соч., с. 28.
- 8 Там же, с. 27.
- 9 Там же, с. 32.
- 10 Там же, с. 30.
- 11 Там же, с. 29.
- 12 Д.С.Лихачев, ук.соч., с. 25.
- 13 Я.Мишианик, Ответ на вопрос: Была ли так называемая "литература барокко" в славянских странах? - в кн.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению, IУ Международный съезд славистов, М., 1958, с. 75.
- 14 Т.Кланицаи, Что последовало за Возрождением в истории литературы и искусства Европы? - в сб.: XУП век в мировом литературном развитии, М., 1969, с. 85.
- 15 Там же, с. 86.
- 16 И.Н.Голенищев-Кутузов, Ответ на вопрос: Была ли так называемая "литература барокко" в славянских странах? - в кн.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению, IУ Международный съезд славистов, М., 1958, с. 75.
- 17 А.А.Смирнов, Из истории западноевропейской литературы, М.-Л., 1965, с. 186-187.
- 18 И.Н.Голенищев-Кутузов, ук.соч., с. 77.
- 19 Ю.Б.Вишпер, О "семнадцатом веке" как особой эпохе в истории западноевропейских литератур; в сб.: XУП век в мировом литературном развитии, М., 1969, с. 23.
- 20 И.Н.Голенищев-Кутузов, Романские литературы, М., 1975, с. 213.
- 21 А.А.Смирнов, ук.соч., с. 189.
- 22 И.Н.Голенищев-Кутузов, Ответ на вопрос: "Была ли так называемая "литература барокко" в славянских странах? - в кн.: Сборник ответов на вопросы по литературоведению, IУ Международный съезд славистов, М., 1957, с. 77.

- 23 *V.-d. Japic, Le Baroque, P., 1961, p. 50*
- 24 В.Б.Никитина, К предистории культуры иранского Просвещения; в журн.: Вестник Московского университета, 1974, № 1, с. 52.
- 25 Все это подробно показано в монографии З.Г.Ризаева "Индийский стиль в поэзии на фарси конца XVI-XУП вв.", Ташкент, 1971.
- 26 Там же, с. 94.
- 27 А.А.Морозов, Проблема барокко в русской литературе XУП - начала XУШ в: /состояние вопроса и задачи изучения/; в журн.: Русская литература, 1962, № 3, с. II.
- 28 См. о нем в упомянутой монографии З.Г.Ризаева, а также в ст. Е.Э.Бертельса "К вопросу об "индийском стиле" в персидской поэзии; в сб.: *Charisteria Orientalia. Praha, 1958*
- 29 И.Н.Голенищев-Кутузов, Романские литературы, М., 1975, с. 220-221.
- 30 Подробнее об этом см.: Е.Э.Бертельс, Заметки по поэтической терминологии персидских суфиев; в кн.: Е.Э.Бертельс, Суфизм и суфийская литература, Избранные труды, т.3, М., 1965; также: И.Ю.Алексеева, Основные принципы построения суфийского поэтического образа и их воплощение в лирике Руми; в сб.: Литература двух континентов, М., 1979.
- 31 Д.С.Лихачев, ук.соч., с. 27.
- 32 Е.Э.Бертельс, Тарзи Афшар и его творчество; в сб.: Записки ИВ АН, 1935, № 3, с. 110-119.
- 33 Там же, с. 119-120.
- 34 Е.Э.Бертельс, Поэзия муллы Мухсин-и Файз-и Кашани; в сб.: Иран, Л., 1927, т.1, с. 17-21.
- 35 Б.В.Веймарн, Искусство арабских стран и Ирана XУП-XУП веков. М., 1974, с. 126.
- 36 Там же, с. 139.
- 37 См., напр.: Р.Г.Левковская, К вопросу о переходном характере литературы Ирана XУШ в.; в сб.: Всесоюзная конференция по актуальным проблемам иранской филологии /тезисы докладов/, Тбилиси, 1970.



- 38 Е.Н.Купреянова, К вопросу о классицизме: в кн.:  
XVIII век, сб. 4, М.-Л., 1959, с. 16.
- 39 Там же, с. 18.
- 40 Там же, с. 18.
- 41 С.Мокульский, Французский классицизм; в кн.: За-  
падный сборник. М.-Л., 1937, с. 16.
- 42 Там же, с. 21.
- 43 Там же, с. 21.
- 44 Там же, с. 19.
- 45 Е.Н.Купреянова, ук. соч., с. II.
- 46 Буадо, Поэтическое искусство, М., 1957 /в переводе  
Э.Л.Линецкой/, с. 58.
- 47 Г.Бояджиев, Искусство классицизма; в журн.: Русская  
литература, 1965, № 10, с. 18.
- 48 С.Мокульский, ук. соч., с. 48.
- 49 А.А.Смирнов, Литературная теория русского класси-  
цизма, /авторреферат кандидатской диссертации/, М., 1974,  
с. 27.
- 50 К.В.Пигарев, К вопросу о русском классицизме; в  
сб.: Проблемы просвещения в мировой литературе, М., 1970,  
с. 102.
- 51 Там же, с. 104.
- 52 Р.Г.Левковская, В.Б.Никитина, Литература Ирана; в  
кн.: Литература Востока в новое время, М., 1975, с. 172.
- 53 А.А.Морозов, ук. соч., с. 18.
- 54 С.Мокульский, ук. соч., с. 27.
- 55 Омар Хайям, Руба Ййат, М., 1939, с. 18.
- 56 دیوان غزلیات تصانیف در باب عیات سناق، تهران، ۱۳۲۶، ص ۱۸۸.
- 57 Подробнее о лирике поэтов середины - II половины  
XVIII в. и литературном движении "Базгашт" см.: И.Ю.Алек-  
сеева, К проблеме типологической характеристики персид-  
ской лирики XVIII в. /литературное движение "Базгашт"/; в

журн.: Вестник Московского университета, 1979, № 3.

58 Б.П.Денике, Живопись Ирана, М., 1938, с. 186.

59 Д.Т.Гюзальян, Восточная миниатюра, изображающая за-  
падный пейзаж; в кн.: Средняя Азия и Иран; Л., 1972, с.165.

60 А.Т.Адамова, Живопись Ирана XVIII - первой половины  
XIX в.; в сб.: Искусство и археология Ирана, Всесоюзная  
конференция 1969 г., Доклады, М., 1971, с. 3.

61 Там же, с. 4-6.

Н.А.Гожева

#### К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ ТАЙСКОЙ БРОНЗОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ В СОБРАНИИ ГМИНВ

В собрании Государственного музея искусства народов  
Востока хранятся восемь бронзовых скульптур Будды, являю-  
щихся характерными образцами культовой пластики Таиланда  
эпохи позднего средневековья. В иконографическом отношении  
коллекция включает в себя основные типы изображения Будды:  
четыре скульптуры стоящего Будды (инв. №№ 1789 II, 1741 II,  
1742 II, 1743 II), три скульптуры сидящего Будды (инв. №№  
1704 II, 1740 II, 1860 II) и одна скульптура лежащего Буд-  
ды (26022 кп) <sup>I</sup>. Анализ художественных особенностей позд-  
несредневековой скульптуры связан с изучением в целом пла-  
стической традиции Таиланда. Несмотря на сложность истори-  
ческой эволюции и разнообразие художественных школ и на-  
правлений, тайская скульптура обнаруживает удивительную  
общность идейно-эстетических концепций. Не останавливаясь  
подробно на характеристике каждого художественного направ-  
ления, мы попытаемся выявить наиболее общие стилистические  
черты пластического искусства Таиланда, проследить характер  
его эволюции. Это позволит нам дать сравнительный художест-  
венный анализ музейной коллекции тайской бронзы, уточнить  
ее атрибуцию, определить своеобразие иконографии и эстетич-  
еских установок позднесредневековой скульптуры Таиланда.

Бронзовая пластика Таиланда представляет собой одну из  
самых богатых и древних художественных традиций Юго-Восточ-  
ной Азии. Первые металлические скульптуры Будды появились

на территории Таиланда в середине I тыс. н.э. Их создателями были мастера народа моно, населявшего побережье Сиамского залива и районы Центрального Таиланда. Большая часть народов, обитавших в "золотой земле" — Суварнабхуми (так в древности индийцы называли западное побережье Индокитая), уже исповедовала буддизм в форме хиньяны, который индийские миссионеры начали распространять на территории Юго-Восточной Азии с начала нашей эры (I, 12). В VI-XI веках большого расцвета достигло искусство Дваравати — первого крупного монского государства, расположенного в Центральном и Восточном Таиланде. Сложившаяся в этот период одна из ранних школ буддийской пластики обычно называется школой Дваравати.

Изображения Будды выполнялись скульпторами Дваравати в соответствии с канонами буддийского искусства, сформировавшимися в Северо-Западной Индии на рубеже нашей эры. Согласно традиции изображения Будды Шакьямуни должны иметь особые приметы, так называемые "признаки совершенства" или "признаки красоты". В канонических буддийских текстах указывается 32 главных и 80 второстепенных признаков, характеризующих физический облик Будды<sup>2</sup>. Они должны были учитываться мастерами при создании его образа. Эта своеобразная "сверхъестественная анатомия" дополнялась строго каноничными позами и жестами (асанами и мудрами), которые имели определенное символическое значение и связывались с эпизодами из жизни Будды Шакьямуни.

Нельзя, однако, полагать, что благодаря этой строгой регламентации образ Будды оставался раз и навсегда неизменным. Каждая эпоха и страна, куда проник буддизм и где появились изображения Будды, давала свои собственные пластические интерпретации образа "Просветленного". Существование в средневековой пластике Сиам множества стилистических направлений свидетельствует о возможности индивидуальной манеры прочтения и понимания текста и следующей за этим оригинальной трактовки образа Будды<sup>3</sup>. Сама выработка канона "лакрана" была ни чем иным, как поисками гармонии и красоты. Даже эта строгая система позволяла мастерам проявлять индивидуальный вкус и фантазию и создавать свой образ идеально прекрасного "Великого Человека".

Подлинными шедеврами буддийской бронзовой пластики можно назвать образы, созданные мастерами школы Сукотаи. Формирование школы происходит в середине XIII века, когда объединившиеся тайские княжества освобождаются из-под власти Кхмерской империи. Овладев резиденцией кхмерского вассал-короля в г. Лопбури, тайцы объявляют о создании независимого государства, вошедшего в историю Таиланда под именем его столицы — Сукотаи. Восприняв от монских и кхмерских народов буддизм тхеравады и утвердив его как государственную национальную религию, тайские народы создали свою собственную культуру и художественный язык. Палийский канон определил основную концепцию сукотайского образа Будды. Мастера внимательно штудировали буддийскую иконографию, с необыкновенной чуткостью и талантом использовали пластические достижения моно, кхмеров и сингалцев. Смелая и оригинальная интерпретация буддийского канона позволила сукотайским мастерам создать свою неповторимую и самобытную скульптурную школу.

Феномен сукотайской бронзовой пластики определяется прежде всего исключительно высоким мастерством владения материалом и техникой бронзового литья. Сукотайские Будды настолько отличаются от своих предшественников по качеству технического исполнения, что трудно говорить о каких-либо заимствованиях и аналогиях, хотя техника бронзового литья по восковой модели была известна уже в период Дваравати. Многочисленные изображения Будды эпохи средневековья выполнены в этой технике. К ним относятся и образцы поздней тайской бронзы из коллекции ГМИИВ.

Сукотайская бронзовая скульптура отличается не только совершенством технического исполнения, но и характерным пластическим стилем, позволившим тайским мастерам найти новое воплощение традиционных форм. Почти для всех изображений Будды периода Сукотаи характерны мягкость пластической моделировки тела округлыми плоскостями и вместе с тем упругость контуров, обобщенность объемов и благородство линейной ритмики, оригинальность в трактовке некоторых анатомических деталей в сочетании с удивительной гармонией и равновесием телесных форм (6, илл. 92, 93, 96). Знакомая с индийской эпической и средневековой литературой,

художники Сукотай приносили в образ Будды те особенные черты, которыми поэты характеризовали богов и героев <sup>4</sup>. Важно также подчеркнуть, что, изображая Будду, тайский мастер никогда не стремился быть оригинальным, изобрести новую исполнительскую манеру. Он прежде всего следовал традиции и в известном смысле был просто хорошим копиистом. При этом он не обязательно прямо подражал старым образцам, а воспроизводил те основные черты и признаки, которые были важны для раскрытия сущности образа. Для этого и была разработана в эпоху Сукотай оригинальная эстетическая система, которую исследователь тайской скульптуры Ж.Буаселье назвал уникальным и самым ортодоксальным созданием в истории буддийского искусства (6, 196).

Сукотайская скульптура явилась поистине блестящим этапом развития пластической традиции Таиланда. Она положила начало формированию национального художественного стиля, достигшего своего расцвета в период развитого средневековья. Скульптура эпохи Аютти (1350–1767) подразделяется на несколько стилистических направлений. Ранний период аюттинской пластики связан с политическим и культурным расцветом в XII веке княжества Утонг, ставшего ядром нового государства (1, 67–70; 5, 131–132). Основной художественной продукцией Утонга, как и раньше, были изображения Будды. Исследователи тайского искусства обычно подразделяют утонгскую скульптуру на три группы, имеющие определенные стилистические различия. Среди общих характерных особенностей этой школы можно отметить особую популярность изображений сидящего Будды с жестом рук "бхумиспарша" со скрещенными ногами ("вирасана"), одетого в обычную монашескую одежду <sup>5</sup>. Волосы Будды трактованы мелкими завитками–букле, отделяющимися от лба узкой полоской, лица широкие с большим ртом, имеющим прорезной ободок вокруг губ. Пьедесталы статуй обычно очень простые, невысокие, украшенные скромным орнаментом из листьев лотоса.

Для скульптур первой группы, испытавших наиболее сильное влияние стиля Дваравати и мон-кхмерской традиции пластической школы Лопбури (5, 55–68), характерна тенденция к геометрической стилизации форм (сидящий Будда почти вписывается в квадрат), подчеркивание горизонталей, спокойное,

немного строгое выражение лица, ушища, выполненная в виде "почки лотоса" или конусообразная с узкой орнаментальной полосой у основания. Две другие скульптурные группы Утонга продолжают традиции Сукотай. Их многочисленные статуи Будды имеют удлинённые сиделуэты, округлые очертания тела, высокие "пламенеющие" ушища с сильно стилизованным протуберанцем. Необходимо также отметить и влияние сингальской школы на буддийскую пластику южных районов Утонга и Супанбури.

Образ Будды, созданный мастерами поздней Аютти (XVI–XVIII вв.), соединил в себе черты изображений "Великого Человека" разных школ: Лопбури, Сукотай и др. Отказавшись от некоторых крайностей сукотайского стиля и от натуралистических склонностей пластики Лопбури, мастера Аютти создали свою стилистическую манеру, которая признана в тайской истории искусства классической. Пропорции фигур аюттинских Будд более строгие, спокойные черты лица, полуприкрытые глаза осенены аркадами длинных бровей, небольшой рот с легкой улыбкой, красивой линии губ иногда вторит узкая полоска усиков, решительный подбородок, изящная ушища, заканчивающаяся финиалом. Аюттинская школа пластики отличалась большой популярностью и плодотворностью. Многие металлические скульптуры выполнялись в технике "утраты восковой модели" с очень тонкими стенками, что характерно для всего периода поздней Аютти.

Прямым наследником скульптурной традиции Аютти явилось искусство бангкокского периода (1782 – начало XX в.). Основные эстетические и иконографические концепции, сложившиеся еще в эпоху Сукотай, не подверглись в позднее средневековье серьезным изменениям. По-прежнему в изобразительном искусстве Таиланда доминирующую роль играла скульптура. Интенсивное строительство величественных монастырских и храмовых комплексов в Бангкоке должно было вновь утвердить неизбежность буддийской идеологии. Не случайно, как и прежде, само сооружение храма предназначалось прежде всего для размещения в нем наиболее почитаемых изображений Будды. Грандиозный королевский ват (монастырь) Пра Кео, заложенный в 1778 г. королем Рамой I, был построен специально для известной статуи "Изумрудного Будды" <sup>6</sup>. Из разрушенных

городов, Сукотаи, Аютти перевозились в новую столицу уцелевшие статуи. В многочисленных скульптурных мастерских Бангкока создавались копии наиболее священных скульптур Будды, изготавливались и новые образы в стилистических манерах Дваравати, Лопбури, Утонга, Аютти. Несмотря на наличие эклектических черт, в искусстве позднесредневекового Таиланда складываются свои эстетические концепции. Важную роль начинает играть декоративная обработка как интерьеров, алтарей, так и самих скульптур. Высокие, сильно профилированные пьедесталы, на которых возвышаются изображения Будд, обильно покрываются сложной орнаментальной резьбой, позолотой, инкрустацией из драгоценных и полудрагоценных камней, кусочков разноцветного стекла, зеркала, фарфора. Стил бангкокской пластики можно назвать декоративным или орнаментальным в отличие от строгой классической скульптуры Аютти. Парадность, пышность, торжественность и декоративность становятся отличительными чертами языка изобразительного искусства XIX века.

Коллекция позднесредневековой тайской бронзы из собрания ГМИИВ однородна по своему составу и представляет интерес в том отношении, что семь ее образцов изображают Будду в королевской короне и одежде с украшениями. Подобные скульптуры в большом количестве украшают алтари бангкокских храмов (6, 185), хранятся в национальных музеях Таиланда. Аналогичными скульптурами обладают и европейские музеи, как, например, Государственный музей народного искусства в Мюнхене (7, 9, илл. 48). В Ленинградском Музее антропологии и этнографии находится небольшая коллекция скульптур "коронованного Будды" (2, 28, № 34, табл. II, № I, табл. III, № 8 и др.; 3, табл. VI, № 2, № 3) <sup>7</sup>.

Иконографический тип Будды в королевской одежде получил самое широкое распространение в искусстве Юго-Восточной Азии, начиная с XI столетия. Первые образы "коронованного" или "украшенного Будды" появляются в индийском искусстве в начале нашей эры. Упоминания о многочисленных изображениях Будды с украшениями встречаются у китайских путешественников, посещавших Бодхгаи и другие известные места Индии в V в. Самой ранней является скульптура Будды из Магадхи, датируемая VIII-IX вв. (16, 167, 186-188). К мона-

шеской одежде Будды здесь добавлено только ожерелье. С этого времени изображения подобного типа начинают распространяться в искусстве Индии и Юго-Восточной Азии. В Индии стелы и votивные таблички с образом "украшенного Будды" особенно часто встречаются в эпоху Пала-Сена (730-1250 гг.).

В Национальном музее Бангкока хранится самый древний "коронованный Будда" Юго-Восточной Азии - это бронзовая скульптура, украшенная колье и браслетами, из провинции Косум Писай (Махасаракхам). Она была выполнена в VIII-IX вв. мастерами южной школы Шривиджайя (6, 201, илл. 61). Примерно этим же временем датируются votивные таблицы с изображением "украшенного Будды", изготовлявшиеся монско-бирманскими скульпторами для закладки в алтари и стены буддийских храмов и ступ. Иконографический тип "коронованного Будды" получил наиболее широкое распространение в Бирме в эпоху Паганского королевства (XI-XIII вв.). Изображения выподнялись в рельефе и круглой скульптуре двух типов: Будда с украшениями поверх монашеского плаща и Будда с полными королевскими регалиями. В XI-XII веках образ "коронованного Будды" появляется у кхмеров и начинает также изготавливаться тайскими мастерами в период Лопбури (XI-XIII вв.), когда территория Центрального и Восточного Таиланда попала в зависимость от Кхмерской империи (8, 32-37; 18, кат. № 28).

Популярность изображений Будды в королевской одежде и короне связана с социальными изменениями в структуре ранних феодальных обществ кхмеров и сиамцев. Сложившиеся крупные монархические государства нуждались в сильном идеологическом оружии, которым и стали религиозно-философские системы буддизма и индуизма. Укреплению королевской власти способствовало принятие концепции божественного происхождения правителя-чакравартина и установление в придворной жизни кхмеров, а затем тайцев культа девараджи - "бога-царя" (5, 58; 10, 98-95). Идея чакравартина содержится уже в эдиктах великого Ашоки (III в. до н.э.). Позже она была включена в палийские тексты "Типитаки", в которых сообщается, что Будда стал чакравартином после прочтения первой проповеди в Сарнатхе, образно говоря, "повернул Колесо Дхармы (Закона)". Представление о Будде как властителе истины и закона, как повелителе дхармы и сангхи (буддийской монастырской общины)

оказало решающую роль на сложение в буддизме хинаяны иконографического типа "коронованного Будды" <sup>8</sup>.

У народов Юго-Восточной Азии существует весьма популярная легенда, объясняющая происхождение такого образа. Она рассказывает об индийском царе по имени Джамбупати, возомнившего себя великим правителем. Он не оказывал должного почтения брахманам, мудрецам, не желал слушать проповедей Будды. Обладая жадным и завистливым сердцем, Джамбупати начал войну с правителем соседнего царства Магадхи Бимбисарой и захватил часть его территории. Чтобы помочь Бимбисаре, который был ревностным поклонником буддийской доктрины, и проучить возгордившегося царя, Будда приобрел облик могущественного монарха — "царя царей" (раджадхираджа). Воцарившись в созданном им величественном дворце, Будда пригласил Джамбупати посетить его. И, когда тот, пораженный величием и пышностью прекрасной резиденции Будды, приблизился к роскошному трону, затмившего своей красотой все, что когда-либо видел Джамбупати, сердце его исподнилось раскаянием, покорностью и благоговением перед Великим Учителем. Выслушав проповедь Будды о тщетности мирских желаний, Джамбупати отказался от своего царства, стал учеником Будды и через некоторое время достиг нирваны.

Легенда о Джамбупати сложилась позже, чем появились первые изображения Будды с королевскими украшениями. Известные письменные версии этой легендарной истории в Юго-Восточной Азии относятся лишь к X—XIX векам (10, 37-38; 11, 63). Шестнадцатым веком датируется бронзовая скульптура "коронованного Будды" из Северного Таиланда, именуемая "королем Махаджамбу" в сохранившейся на пьедестале надписи на тайском языке (12, илл. 1). В Бирме уже в паганскую эпоху такие изображения назывались Джамбупати (10, 110). Можно сослаться с Д.Фикл, что легенда о Джамбупати является апокрифическим буддийским текстом, входящим в комментарий к палийскому канону, и была создана в Юго-Восточной Азии, вероятно, народом моно (10, 88).

Будда, одетый в королевские одежды (по-тайски — "сон крван"), стал одним из любимых образов мастеров поздней Аютти. В это время еще больше укрепляется культ деваджи, принятый первыми аюттинскими королями. Король объявлялся

центром вселенной, поводителем мира-чакравartiном с неограниченной властью, обязанным действовать, однако, в рамках морально-этических законов буддизма (4, 83-101). Король являлся главой буддийской церкви. В иерархической системе тайского буддизма он стоял ближе всех к Будде и был носителем самых высоких этических норм и морали. Изображение Будды "сон крван" в наивысшей степени воплощало концепцию чакравartiна, получившую наиболее полное развитие при королевях Бангкокской династии.

Скульптуры "коронованного Будды" из коллекции ГМИИВ представляют собой образцы развитого иконографического типа Будды "сон крван", сложившегося в эпоху поздней Аютти. В отличие от скульптур "украшенного Будды" периода Лопбури и ранней Аютти, когда Будда изображался в основном с украшениями поверх монашеского плаща, Будда XV—XIX вв. одевается в парадные королевские одежды, богато декорированные вышивкой, драгоценными камнями и позолотой. Раннеаюттинская диадема с конической мукутой, венчающей ушнису, превращается в многоярусную высокую корону с характерными украшениями в виде крылышек за ушами. Эта орнаментальная часть короны получила название "канчик". Ее остроконечный пламенеющий абрис повторяется в декоративных крылышках, украшающих плечи статуи и длинный, свисающий по центру конец пояса. Колье теперь является частью большого нагрудного украшения с кулоном и богатой перевязью, перекрещивающейся на груди и спине. Двойные и тройные браслеты охватывают запястья, плечи и лодыжки Будды, все пальцы рук унизаны перстнями.

Значительные изменения претерпевают и пьедесталы статуй. Простой двойной трон Будды, орнаментированный только крупными листьями лотоса, трансформируется в высокую многоярусную пирамиду, перегруженную лепным растительным узором, украшенный зубцами, полосами жемчужницы, инкрустацией из кусочков зеркала и стекла. В таких скульптурных композициях, как отмечает Л.Буаселье, чувствуется влияние архитектуры позднесредневекового Сиам (6, 174). Пирамидальные пьедесталы статуй перекликаются с углубленными конструкциями тайских ступ типа "пранг", отличающихся множеством раскреповок, ярусностью, пластичностью архитектурных и

скульптурных деталей, сложным и многоцветным декором. Одним из самых богатых тронов обладает знаменитый "Изумрудный Будда". Его пышный Ю-метровый пьедестал напоминает архитектурную композицию известного бангкокского пранга вата Арун — монастыря Солнечного Восхода (6, илл. I; I9, илл. I88).

Если пьедестал "коронованного Будды" XIX века часто повторяет структуру основания пранга, то венчающая голову Будды корона построена по принципу перекрытия центрического тайского храма — мондопа (I9, илл. I4I). Уменьшающаяся кверху ступенчатая сиамская корона имеет, подобно архитектурному завершению мондопа, конусообразную форму. Очень часто эта форма повторяется, образуя двух- или трехъярусную композицию, завершающуюся остроконечным финиалом. Подобное завершение короны аналогично венчанию тайской ступы типа "чеди" или мондопа с высоким шпилем — чатрой.

Кроны такого типа украшают головы пяти скульптур Будды из собрания ГМИИВ. Четыре из них — фигуры стоящего Будды совершенно идентичны по иконографии, технике и стилю исполнения и отличаются только размерами (инв. № I739 П-В. 88,3 см, инв. № I74I П - В. 56 см, инв. № I742 П - В. 57 см, инв. № I743 П - В. 46,5 см). Скульптуры помещены на многоярусные, уменьшающиеся кверху пьедесталы (три скульптуры — на четырехъярусном, одна — на трехъярусном). Нижние восьмигранные ярусы завершаются рядами зубчиков, верхняя круглая часть пьедестала украшена рельефным изображением листьев лотоса, символизирующего чистоту Будды и его учения.

Все четыре скульптуры изображают спокойно стоящего Будду, руки которого согнуты в локтях и простерты ладонями вперед в жесте двойная абхайя (абхайя мудра), означающей успокоение сансары ("потока жизни"), усмирение человеческих страстей. В соответствии с каноном лаксана пальцы рук Будды одинаковой длины. На ладонях изображены рельефные розетки — стилизованные знаки чакры, — символы вечности, отличающие Будду как "Поведителя Дхармы". В центр каждой розетки вставлены кусочки стекла, имитирующие драгоценные камни. Такой же вставкой украшена урна, расположенная по середине лба между тонкими дугами бровей. Мягко и пластично промоделировано лицо Будды удлиненного овала с полуприкры-

тыми глазами, прямой линией носа и слегка приподнятыми уголками небольшого рта. Выполненное по схематизированному канону позднесредневековой пластики лицо Будды не обладает тонченной выразительностью сукотайского образа или монументальным величием аютинских статуй. Основное внимание мастера бангкокской школы уделяют орнаментальному оформлению скульптур "коронованного Будды".

Одежда Будды состоит из узкой нижней юбки "антаравасака", орнаментированный конец которой виден из-под верхнего плаща "уттарасанга" (об одежде буддийского монаха см. I4, I5-20). Плащ закрывает все тело и руки Будды до кистей, где к его концам пришиты небольшие кольца для подвесок. Уттарасанга пышно украшена рельефной вышивкой из элементов растительного характера. Полосы жемчужницы и гнезд для зеркальных вставок окаймляют борта плаща и антаравасаки. Особенно богато декорирована поясная и нижняя часть уттарасанги. От спускающегося вниз конца пояса отходят три пары крылышек со сложным листовым орнаментом. Все украшение целиком напоминает ствол дерева с ветвями и ассоциируется с деревом Бодхи (деревом Просветления). Крылышки-листья словно вырастают из плеч Будды. Им вторит изящный остроконечный силуэт канчиака, прикрепленного за ушами к трехъярусной короне. Прорезные филигранные мотивы канчиака придают еще большую декоративность головному убору "Просветленного".

Широкое кольцо обрамляет шею Будды. Грудь декорирует звездообразный кулон, соединенный с колье и поясом двойной перевязью "сангваном" — типичным украшением скульптур "коронованного Будды". Дополняют набор украшений ручные и ножные браслеты. Если Будда в простом монашеском одеянии всегда изображается без обуви, то Будда "сон кроян", как правило, обут в остроконечные вышитые туфли<sup>9</sup>. Это характерно только для стоящих фигур, сидящий "коронованный Будда" так же не имеет обуви.

Только в деталях отличается королевская одежда сидящего Будды (инв. № I740 П - В. 42,8 см). Традиционный образ Маравиджайи дан в героической позе вира (вирасана) с жестом "касания земли". Торжественному и величественному характеру сцены победы над Марой особенно ярко соответствует облик

Будды "раджадхираджа". Победитель Мару восседает на трехъярусном постаменте, декорированном рельефным растительным орнаментом. С верхнего яруса из-под подушки, на которой сидит Будда, спускается тонко орнаментированный коврик. Маравиджайя носит украшения поперек монашеского плаща, за тканного узором из розеток. Крыловидные украшения нижней части уттарасанги заменены на прорезные крылышки, отходящие от колен Будды <sup>10</sup>.

Скульптура сидящего Будды (инв. № I860 П - В.31,2 см) с жестом дхьяна (дхьянамудра), означающем размышление, не имеет королевских украшений, но помещена на идентичном многоярусном пьедестале. Нижний ярус в виде лотосового трона выполнен из дерева и крепится с металлической частью при помощи штырей. Будда изображен в узорчатом плаще, открывающем правое плечо и грудь, через левое плечо перекинут узкий конец шарфа "сангхати". Ушниша увенчана традиционным тайским финиалом "расми". Пропорциональная уравновешенность фигуры Будды характерна для трактовки пластической бангкокской школы.

Иконографический тип лежащего Будды представлен в музейной коллекции небольшой бронзовой статуэткой (26022 кл - Дл. 10,2 см, В. 5,2 см). Будда изображен в состоянии паринирваны, лежащим на правом боку на двухъярусном ложе. Левая рука свободно вытянута вдоль тела, правой рукой Будда поддерживает голову, опираясь локтем о ложе. Интересно замечание Н.И.Воробьева о том, что сиамские изображения Будды в паринирване "действительно лежащие" в отличие от более древних образцов, а также скульптур провинциальных школ народов Юго-Восточной Азии (2,28, № 34; 3, табл. I, № 2).

Характер декорировки одежды и трона скульптуры лежащего Будды типичен для всех изображений "украшенного Будды" бангкокского периода. Описанные выше образцы позднесредневековой пластики выполнены в технике бронзового литья по восковой модели, покрыты несколькими слоями черного и красного лака, а затем листочками сусального золота. Одежда Будды, корона и пьедестал украшены вставками из кусочков зеркала, что придает изображениям еще большую нарядность.

Анализ техники изготовления, иконографии и стилистических особенностей тайской бронзы из собрания ГМИНВ позво-

ляет нам датировать эти скульптуры приблизительно серединой XIX века - временем расцвета художественной жизни Бангкока. В этот период ведущую роль начинает играть принцип декоративности, который наиболее ярко прослеживается в архитектуре. Влияние архитектурных композиций ощущается в орнаментальной обработке скульптуры. Декоративность пронизывает все виды искусства. Развитие иконографии "украшенного Будды" тесно связано с другими художественными традициями. Одежда "коронованного Будды" в точности повторяет костюмы королей и принцев позднесредневекового Сиам. Изображения королевских персонажей часто встречаются в деревянной резьбе дверных и оконных панелей, украшающих здания монастырских и дворцовых комплексов, в храмовых росписях и золотых аппликациях лаковой живописи (6, I44; I9, илл. I60, I68). Идейно-эстетические концепции позднего средневековья оказали решающее влияние на развитие буддийской скульптурной пластики Таиланда, образцы которой представлены в ГМИНВ.

#### Примечания

I. Скульптуры были переданы в ГМИНВ в разное время: в 1919 г. из Национального музейного фонда (инв. №№ I740 П, I741 П, I742 П), в 1926 г. из Государственного музейного фонда Ленинграда (инв. №№ I743 П), в 1936 г. из Государственного музея изобразительных искусств им. А.С.Пушкина (инв. № I739 П), в 1940 г. из Музея нового западного искусства (инв. № I704 П), в 1947 г. из Всесоюзного объединения "Международная книга" (инв. № I860 П), в 1977 г. из частной коллекции (26022 кл). Первоначальная обработка и атрибуция коллекции была осуществлена в 1960-х гг. старшим научным сотрудником ГМИНВ Э.В.Ганевской.

2. Совокупность главных "признаков совершенства" определяется термином "лаксана" и включает в себя такие характерные особенности тела Будды, как: симметричные пропорции фигуры, округлость телесных форм, "подобных ветвям баньяна", прямая спина, золотистый цвет кожи, длинные руки и пальцы, тонкие кисти рук, многолучевые окружности на ладонях рук и плоских ступнях, длинные ресницы, небольшой бугорок между бровями - урна, являющаяся символом духовной силы Будды, выпуклость на темени - ушниша, символизирующая его мудрость,

длинные мочки ушей, напоминающие о его благородном происхождении и др. Эти признаки характеризовали Будду Шакьямуни как высшее существо, как "Великого Человека" (махапуруша) и обусловили появление буддийской иконографии (6, 196; 14, 13-15; 18, 82).

<sup>3</sup>. Ранние скульптуры периода Дваравати близки по стилю образцам буддийской пластики из Южной Индии (Амаравати), а также скульптурам гуптской эпохи (III-VII вв.). Однако, следуя в целом буддийскому канону, монский мастер придавал образу Будды черты обитателей своего государства (6, 83, илл. 49). Даже в строгую иконографию мудр и асан вносились небольшие изменения. Так, у стоящего Будды Дваравати обычно обе руки подняты к плечам в жесте поучения (витарка мудра), в то время как индийский Будда выполняет этот жест только правой рукой, поддерживая другой концы плаща (6, илл. 33, 37; 19, илл. 8, 22).

<sup>4</sup>. Так, голова делалась в форме "яйца", брови - "подобно натянутому луку", нос - "подобно клюву попугая", подбородок - "в виде плода манго". Формы тела Будды мягко округлялись без показа "костей, мускулов и вен", широкие плечи были "похожи на голову слона", длинные руки - "на хобот слона", а изящные кисти рук уподоблялись "раскрывающимся цветам лотоса" и т.д. (14, 13-14; 4, 36). Мастера Сукотаи придавали особое значение упоминаниям в буддийских текстах об особом "свечении" тела Будды, которое после просветления наполнилось огненной энергией ("теджа"). Воспроизводилось это "свечение" по-разному: нимб вокруг головы, прозрачность одежды, финиал в виде языка пламени, венчающий ушницу. В тайской иконографии протуберанец на ушнице называется "расми" и означает высшее знание (6, 198).

<sup>5</sup>. Бхумиспарша мудра - (санскр.) "призывающий землю в свидетели", когда левая рука покоится на голени, а пальцы правой касаются земли. Жест символизирует победу над демонам Марой, а Будда называется "Маравиджайей" - "Победителем Мары".

<sup>6</sup>. Благодаря этой статуе, выполненной, согласно легенде, из чистого изумруда, подаренного богом Индрой (в действительности "Изумрудный Будда" вырезан из полудрагоценного камня, - нефрита или жадеита), бангкокская эра получила в

истории Таиланда название Ратанакошин, что означает "драгоценность Индры" (5, 9; 6, илл. 1; 17; 18, 54-55).

<sup>7</sup>. В неопубликованной коллекции тайской скульптуры Государственного Эрмитажа также хранятся образцы иконографического типа "коронованного Будды" и другие скульптуры XIX века.

<sup>8</sup>. Понятие чакравартина (чакра - (санскр.) "колесо", чакравартин - "возничий колесницы, движущейся беспрепятственно") присутствует и в буддизме махаяны и относится не только к Будде Шакьямуни, но и ко всем буддам и бодхисаттвам махаянистского пантеона. Каждый из божественных правителей характеризуется "признаками красоты" и обладает семью буддийскими драгоценностями - атрибутами власти (10, 95, илл. 15). Необходимо также отметить влияние махаянистской концепции "трикая" - "трех тел Будды" на формирование иконографии "коронованного Будды". В искусстве махаяны изображение Будды Шакьямуни в монашеской одежде соответствует его земной форме - нирманакайя. Для распространения своей доктрины на небесах Будда принимает "украшенную форму" - самбогакайя. Дхармакайя воплощает в себе трансцендентное тело Будды, в котором сливаются все остальные формы мира. В ранней хиньяне дхармакайя символизирует саму буддийскую доктрину. Наконец, важно указать на определенную связь образа "украшенного Будды" с изображениями божеств ваджраяны, пантеон которых сложился в УП-Хвв.

<sup>9</sup>. Аналогии скульптур стоящего "коронованного Будды" хранятся во многих музеях Таиланда (6, илл. 142), в собрании мюнхенского Музея народного искусства (7, илл. 43), в Музее антропологии и этнографии в Ленинграде (2, табл. П).

<sup>10</sup>. Подобные скульптуры см.: 2, табл. III; 3, табл. VI, № 3; 18, кат. № 68.

#### Литература

1. Берзин Э.О. История Таиланда. М., 1973.
2. Воробьев Н.И. Описание собрания буддийских статуэток, приобретенных в Сиаме в 1906 г., - "Сборник музея по антропологии и этнографии. СПб., 1911.
3. Иванова Е.В. Таиландские вещи в МАЭ, - "Культура народов зарубежной Азии". Л., 1973.



4. Корнев В.И. Тайский буддизм. М., 1978.
5. Ребрикова Н.В. Таиланд. Социально-экономическая история (XIII-XVII вв.). М., 1977.
6. Boisselier J. La sculpture en Thailand, Tribourg. 1974.
7. Braunmüller R. and Lommel A. Thailand: Plastik aus 15 Jahrhunderten, München, 1964.
8. Coedes G. Bronzes khmers. - "Ars Asiatica" Paris-Bruxelles, V, 1923.
9. Peroci C. The Aesthetics of Buddhist sculpture, - "Journal of the Siam society", vol. XXXVII, pt. 4, Bangkok, 1948.
10. Fickle H. Crowned Buddha Images in Southeast Asia. - "Art and Archaeology in Thailand", Bangkok, 1974.
11. Finot L. Recherches sur la Litterature laotienne, BEFEO, XVII, 5. 1917.
12. Griswold A.B. The Conversion of Jambupati. - "Artibus Asiae", XXIV, 3-4, Ascona, Switzerland, 1961.
13. Griswold A.B. Towards a History of Sukhodaya Art, Bangkok, 1967.
14. Griswold A.B. Sculpture of Thailand, Images of Buddha, N.Y., 1976.
15. Lingat R. Le culte du Buddha d'Emeraude. - "Journal of the Siam society". vol. XXVII.
16. Mus P. Le Buddha paré - BEFEO, XXVIII, 1928.
17. Notton C. The Chronicle of the Emerald Buddha, Bangkok, 1933.
18. Piriya Krairiksh. The sacred image. Sculptures from Thailand. Köln, 1979.
19. The Arts of Thailand. A Handbook of the Architecture, sculpture and Painting of Thailand, Bloomington, 1960.

ОТРАЖЕНИЕ В ДЕРЕВЯННОЙ РЕЗЬБЕ ОБЩИННЫХ  
ДОМОВ РЕЛИГИОЗНЫХ ВОЗЗРЕНИЙ И ПРАЗДНЕСТВ  
ВЬЕТНАМСКОЙ ОБЩИНЫ

В настоящее время значительно возрос интерес к изучению народной деревянной резьбы Вьетнама XVI-XVIII вв., что подтверждается работами вьетнамских исследователей, снабженных богатым иллюстративным материалом /И5, И6/. Народная резьба, создаваемая непрофессиональными мастерами, представляла собой рельефы, вырезанные из прочных пород дерева и предназначенные для декоративного оформления верхней внутренней части каркаса общинных домов - "диней", имеющих в каждой сельской общине. Функциональное назначение рельефов, их высокое и плохо освещенное местоположение определили их композиционный стиль и художественные особенности, наиболее характерными из которых являлись легко узнаваемость образов, выполненных в высоком рельефе, и отсутствие мелкой детализации в их передаче.

К сожалению, в указанных работах вьетнамских авторов привлечен далеко не полный объем имеющихся в стране произведений этого вида искусства, нередко используются одни и те же примеры. Это не дает возможности детально и достаточно полно представить все разнообразие художественных стилей, проследить их изменения в течение времени, выявить особенности, характерные для творчества народных мастеров того или иного района страны.

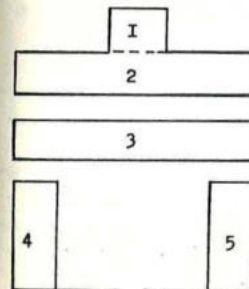
Необычайно интересны и разнообразны сюжеты, используемые резчиками при оформлении диней. Здесь можно встретить изображения драконов и других мифических животных, небесных фей и музыкантов, декоративные растительные орнаменты. Но, пожалуй, наибольший интерес представляют рельефы, отразившие явления реальной жизни, веселую стихию деревенских праздников, народных игр, состязаний в ловкости и силе, воплощенные с высокой степенью достоверности. Именно здесь ярко проявилась свежесть и непосредственность восприятия мира, фольклорная красочность, неиссякаемый юмор и оптимизм, естественность и органичность реализма, являющиеся отличительными чертами подлинно народного ис-

куства. Несомненно, что деревянные рельефы представляют собой самобытный вид народного творчества, который требует отдельного и глубокого исследования, с привлечением гораздо большего количества сохранившихся памятников. Целью данной работы является рассмотрение рельефов как источника для изучения религиозных и бытовых сторон жизни вьетнамской общины.

Как упоминалось выше, общинные дома - дини имелись в каждой деревне и были посвящены духу-покровителю данной местности. В отличие от других культовых сооружений, дини имели также общественное назначение. Здесь происходили собрания деревни, обсуждались волнующие общину вопросы, сбор налогов, отмечались сезонные и религиозные праздники. Дини были центром социальной и духовной жизни общины, являющейся вплоть до первой половины XIX в. основной социально-экономической ячейкой вьетнамского общества. Духовная общность была основана на общности экономической, необходимости объединения усилий для обработки земли, закрепленной за общинниками на правах пользования, а также борьбы с засухами и наводнениями. Известный французский исследователь Жюран следующим образом определяет суть общинного культа: "Дух-покровитель представляет осязаемый образ суммы общих воспоминаний, общих стремлений; он воплощает правила, обычаи, мораль и в то же время санкцию; именно он наказывает и награждает тех, кто нарушает или охраняет законы. Он является выражением этой высшей власти, которая служит его источником и черпает силы из самого общества. Больше того, он является связью всех членов общины; он фактически единая масса, вид моральной личности, все атрибуты которой встречаются в каждом индивиде" /4, с. 270/. Обожествляться и становиться духом-покровителем могли небесные духи - тхиен-тхип или исторические личности - нян-тхай. Нередко духом-покровителем становился глава рода, основавшего общину, ребенок (trần trẻ con), вор (trần ăn cắp) или пират /9, с. 285/, умершие в "священный час", когда духи являются чтобы попробовать оставленную для них пищу /II, с. 96/. Иногда функции духа-покровителя переносились на живых людей, например, на знатного и влиятельного чиновника, покровительствующего деревне. В литературе, посвященной иссле-

дованию общинных культов, описываются случаи, когда духом-покровителем становился тигр /9, с. 286/, рыба, змея или другое животное /4, с. 271, 272/, явившиеся следствием со-хранения анимистического культа, не до конца вытесненного культом предков. Довольно широко распространен был во Вьетнаме культ духов - покровителей в образе императоров, военачальников и крупных чиновников-ученых династии Ли (544-602 гг.), предводителя восстания против китайских феодалов Ли Бона (VI в.), сестер Чынг (I в.), полководца Чан Хынг Дао (XIII в.) /4, с. 272/.

Несмотря на различные образные выражения духов-покровителей, общинные дома, посвященные им, строились по единым правилам. Обычно динь находились в стороне от основных деревенских построек и составляли ансамбль из нескольких строений. Название "динь" произошло от формы центрального сооружения, в плане напоминающего иероглиф T - (đình).



- |                |                                |
|----------------|--------------------------------|
| 1. Cung cấm    | "Запретный дворец"             |
| 2. Hâu-cung    | "Дворец поклонения"            |
| 3. Tiên-tế     | Помещение для жертвоприношений |
| 4,5. Hánh-lang | Боковые галереи.               |

План динья в уён-мён провинция Бак-нинь. /I2, с. II4/.

В "Запретном дворце" помещался трон духа-покровителя или статуя, задрапированная красным или желтым шелком, снабженная шапкой чиновника и парой сапог. В обычные дни "Запретный дворец" оставался закрытым и только в дни праздников сюда могли войти служитель храма - thđ-từ старейшина и главный общинный служитель культа. Во "Дворце поклонения" располагался алтарный стол - hương-án

из резного зодоченого дерева, на котором стояли предметы культа: благовонные палочки, лампы, вазы с цветами, вино и т.д. С двух сторон алтарный стол обрамляли зонты, флаги, предметы власти - *lê bộ*. "восемь драгоценных предметов" - *bát báu*. В отличие от "Запретного дворца", во "Дворце поклонения" и в помещении для жертвоприношений допускались все члены общины, а в дни праздников старейшины совершали здесь религиозные церемонии в честь духа-покровителя. Перед помещением для жертвоприношений с двух сторон внутреннего дворика располагались две боковые галереи, предназначенные для праздничных обедов и приготовления лепешек из клейкого риса.

Общинные дома обычно строились из очень твердых пород дерева, таких, как дерево "лим" - "железное дерево", причем фактура и цвет дерева всегда сохранялись, краски и позолота вводились очень ограниченно, в основном они украшали "Запретный дворец" и алтарный стол. Основными архитектурными деталями диня являлись каркас и массивная, иногда занимающая две трети высоты здания крыша, вместо стен - раздвижные створки, позволяющие легко изменять внутреннее пространство и освещенность интерьера храма. Основное внимание при оформлении внутреннего пространства диня уделялось алтарной части и украшению элементов верхней части каркаса, т.н. чердачного пространства. Все балки, перекрытия и конструктивные связи украшались деревянными рельефами, выполненными жителями данной деревни или специальными коллективами строителей. Разнообразие сюжетов и совершенствованию техники их исполнения способствовала сохранявшаяся до сих пор традиция поручать постройку и оформление интерьера храма двум коллективам строителей, соревнующимся между собой /5, с. 54/.

По первым ( *lê sóc* ) и пятнадцатым ( *lê vọng* ) числам каждого месяца, 5-го числа 5-го месяца по лунному календарю в дине происходила церемония почитания духа. В эти дни хранитель храма, который был уполномочен приносить молитвы от имени всех членов общины, зажигал свечи и лампы, жег благовония, бил в колокол и барабан. Кроме этих ежемесячных церемоний, в дине отмечались праздники: *xuân-tế* - весной, *thu-tế* - осенью, *ha điên* - в момент пересадки ри-

са, *thương-điền* во время окончания пересадки риса, *thương-tân* - во время уборки риса в девятый месяц, *thương-nguyên* 15-й день первого месяца, совпадающий с *lễ kỵ-yên* "днем прошения спокойствия", *trung-nguyên* 15-й день седьмого месяца - "день освобождения душ", *lễ khai-ha* или *khai-ân* седьмой день первого месяца - "день снятия печатей" (по древнему обычаю в этот день открывались все официальные службы и возобновлялись работы после праздника Тэт), *tết mừng ba tháng ba* или *lễ hàm thực* в пятый день пятого месяца, *tết mừng nam tháng năm* или *đoan ngo* в 15-й день восьмого месяца, *tết rằm tháng tám* или *thung thu* во второй день 12-го месяца, *lạp-tiết* - церемония конца года, новогодний праздник Тэт /II, с. 98-100/.

Среди всех перечисленных праздников наиболее важным для всех членов общины был день рождения или годовщина смерти духа-покровителя их деревни - праздник *vào đám* который отмечался весной или, реже, осенью и, таким образом, укладывался в рамки аграрного цикла. *vào đám* сопровождался пышным ритуальным шествием, омовением скульптуры духа, сменой его одежд, общей чисткой и ремонтом диня и предметов культа. Праздник длился несколько дней, в течение которых для духа совершались жертвоприношения, сопровождаемые рифмованными молитвами, ему посвящались игры и театральные представления, состязания в силе и ловкости. Эти многочисленные народные игровые действия, берущие начало от аграрно-магических ритуалов древности, воплотились под резцом народного мастера в выразительные и полные экспрессии рельефы. Расположенные в верхней части диня, они как бы воспроизводили то, что происходит внизу, на территории храма, навсегда создавая в нем настроение праздничного действия. Религиозная функция диня была сосредоточена в алтарной части, в скульптурных изображениях богов, в верхней же части храма нашла отражение его светская функция.

По сюжетам рельефы можно разделить на четыре большие группы: 1) военные турниры, 2) охота и единоборство с хищниками, 3) народные спортивные игры, 4) развлечения, отдых. Тема военных турниров нередко встречается в рельефах XVI-XVII вв. и это не случайно. Во время праздника *vào đám*

одним из центральных ритуалов была инсценировка прижизненного занятия духа-покровителя. Так в деревнях, почитающих духа Фу Донга - небесного монарха, покровителя войны и оружия, население устраивало военные игры. Одна часть общинников изображала сторонников, другая - противников Фу Донга. В числе противников иногда могли находиться 28 девушек, облаченных в одежды и головные уборы генералов, которые они снимали в случае своего поражения, что можно рассматривать как пережиток норм брачных отношений периода разложения первобытной общины. Кроме того, военные турниры устраивались во время сдачи экзаменов на звание военного чиновника. Уже в X-XI вв. в Северном Вьетнаме существовало Училище военного искусства.

В деревянных рельефах чаще всего изображаются всадники, вооруженные копьями /15, илл. 51, 57, 58, 59/. Удивительной экспрессией полны фигуры воинов, кони словно вырываются из под них, приобретая причудливые летящие силуэты. К военной серии относятся также изображения пешеходных воинов, вооруженных круглыми щитами и саблями, очень напоминающие изображение на знаменитой керамической вазе XI-XII вв. из провинции Тханьхоа /15, илл. 49, 50, 52/.

Очень интересен рельеф из общинного дома Чунгкау провинции Нгеан, XIII в. /15, илл. 45/. В этой многоплановой композиции, напоминающей ханойские лубки, кроме изображения двух всадников можно увидеть судью, сидящего под черепичным навесом и бьющего в металлический гонг; зрителей, а в центре рельефа двух людей, один из которых держит в руках бамбуковую палку, а другой подбрасывает мяч. Можно предположить, что это изображена игра в "фет", появившаяся во Вьетнаме очень давно. Ее возникновение относят ко временам народного восстания под руководством сестер Чынг (I в. н.э.) /18, с. 28/. И сейчас в дни сезонных праздников устраиваются игры в "фет", сопровождаемые игрой народного оркестра и нарядными кортежами. Впереди процессии восемь человек торжественно несли паланкин, в котором находился трон, украшенный благовониями и табличками духов; следом за ним двигался паланкин, в котором восседала "Госпожа офицер" - "nữ tướng" как во времена сестер Чынг; когда женщины возглавляли армию вместо своих погибших мужей. Следом за торжест-

венными паланкинами шла колонна женщин-игроков, одетых в костюмы вьетнамских крестьян. Процессия следовала на площадку, которая находилась во внутреннем дворе диня, в это время в боковых помещениях, в помещении для жертвоприношений и "Дворце поклонения" уже собрались зрители. Паланкины опускались на землю, звучали удары барабана, взрывы хлопушек, совершалась краткая церемония в честь божества. После этого начиналась игра, напоминающая хоккей на траве. Соперники старались овладеть шаром, вырезанным из старого бамбука и окрашенным в красный цвет; диаметр его был 15 см, вес два кг. Позади каждой команды была вырыта яма диаметром 40 см, в которую игроки обеих команд бамбуковыми клюшками пытались забросить мяч. Во время игры "Госпожа офицер" сидела в центре площадки и ударами барабана регулировала ее ход. Игра была очень увлекательна, и до сих пор в народе сохранилась пословица: "Резвиться как игроки в фет".

Согласно другим источникам, "фет" - это игра всадников в деревянный мяч, которая входила в разряд военных искусств и была очень распространена в период правления династии Ли (1010-1224 гг.) /15, с. 12/. Это положение подтверждают деревянные рельефы из общинного дома Диенкиеп провинции Хатэй, относящиеся к 1663 г., на которых изображены всадники с клюшками /15, илл. 25, 26/.

Спортивные игры, подобные фет, сопровождали один из самых крупных народных праздников - hội mùa xuân - праздник весеннего урожая, отмечаемый в 11-й день первого лунного месяца, после окончания жатвы и перед началом весенних полевых работ. В нем принимали участие все члены общины, к нему долго и тщательно готовились, покупали праздничные одежды, готовили угощения. Как все большие праздники, он начинался торжественной процессией выноса из диня символов и атрибутов духа - покровителя, впереди которых несли разноцветные флаги: пять белых, символизирующих землю, дерево, воду, железо, огонь, и четыре цветных, означающих четыре стороны света. Затем несли деревянные или бамбуковые изображения слонов и лошадей, над каждым из животных несли зонт. Следом шли оруженосцы с оружием духа, вырезанным из дерева и покрытым позодотой, их сопровождали барабанички; затем несли флаг "Приказа духа" и "Меч духа". После этой

строго регламентированной процессии шли старейшины общины во главе со стариками в возрасте свыше 70 лет. Пока процессия шествовала по деревням, население устраивало игры, проходившие под наблюдением представителей общинной власти нередко на территории диня. Наиболее любимыми развлечениями были представления театра "тео" — hát chèo и "тыонг" — hát tuồng, петушинные бои, состязания певчих птиц, бои буйволов, игра в так называемые "живые шахматы", когда шахматными фигурами становились девушки из соседних деревень; борьба, игры в мяч, качания на качелях, лодочные гонки.

Перечисленные игры и увеселения нашли широкое отражение в деревянной резьбе. На рельефах из общинных домов Камда и Хоангса провинции Хатэй /16, илл. 15; 15, илл. 63, 64/ изображены состязания в гребле на лодке с кормой, загнутой вверх в виде "хвоста ласточки", и носом, украшенным головой дракона с разинутой пастью. Впереди трех гребцов сидит человек, отбивающий ритм на барабанах или бамбуковых кастаньетках. Гребные гонки, наряду с искусством военных маневров, существовали во Вьетнаме со времен правления королей Хунгов (II тыс. до н.э.), что подтверждают изображения лодок на ритуальных бронзовых барабанах. Соревнования гоночных лодок устраивались в X в. королем Де Дай Ханем в городе Хоалы; в XI-XIII вв. ежегодно короли династии Ли в осенние дни выезжали в загородный дворец "Линь Куан" — "Священное сияние" и оттуда наблюдали за гонками лодок на Красной реке. Неоднократные упоминания о проведении при императорском дворце состязаний в гребле имеются в "Краткой истории Вьета" ("Вьет шы лыок") — средневековом историческом источнике, датированном 1225-1400 гг. /3, с. 143, 148, 169, 170-173, 176-178 и др./. В XVI-XVIII вв. в период правления династии Де и феодального дома Чинь в центре Ханоя находился павильон "Нгу Лонг" — "Пять драконов", в котором также устраивались лодочные гонки. В настоящее время этот вид состязаний широко бытует в Северном Вьетнаме, на бывшей территории государства Ванланг, в Ханое, в деревнях Дам общины Тэйкыу уезда Тылием /2, с. 24/.

Во многих общинных домах встречаются изображения другого праздничного развлечения крестьян-петушинных боев, также имеющего очень давние традиции. Бой петухов — зрелище

захватывающее, собирающее огромное количество зрителей, что подтверждает пословица: "Толкучка, как на петушинных боях". Сцена такого боя воплощена в рельефе второй половины XVII в. из общинного дома Анхоа провинции Намха. /15, илл. 70/. Он прост и лаконичен по композиции, действие направлено с двух сторон к центру, где около цветка с гибкими закругленными листьями рвутся в бой два петуха, едва сдерживаемые двумя стоящими на коленях мужчинами, фигуры которых выполнены совершенно симметрично. Владельцы петухов одеты в традиционные шапочки и набедренные повязки. Вся сцена передает ощущение напряжения и радостного ожидания предстоящего зрелища, которое состояло из 10 раундов по 15 минут и, если заканчивалось ничью, то хозяева петухов делили приз пополам.

Не менее зрелищными бывали бои буйволов, также нашедшие отражение в творчестве народных мастеров. На рельефе из общинного дома Лиенкхеп провинции Хатэй, построенном в 1833 г. /15, илл. 68/, сильные тела двух буйволов, упершихся головами, воплотили момент трудного и изнурительного единоборства двух равных сил, которые переданы в симметричном изображении животных. Этот рельеф как бы заключен в тесные рамки деревянных перекрытий, что значительно увеличивает остроту восприятия и напряженность поз.

Ни один общинный праздник не обходился без состязаний борцов. Борьба всегда была любима во Вьетнаме, а имена самых искусных борцов известны и почитаемы в стране. Так, еще в первой половине XI в. до н.э. известный борец и изобретатель лука генерал Као До был удостоен чести охранять Северные Ворота — самый важный участок крепости Ко-лоа. Со временем в каждом районе Вьетнама оформились свои правила борьбы, в которых преобладали те или иные приемы. Правило, по которому победитель должен был положить соперника на обе лопатки, появилось только в середине XVII в. Почетным местом для победителя считалась циновка, края которой обводились красной краской. В деревянных рельефах из диней запечатлены различные моменты схваток, по ним возможно проследить почти весь ход боя. Сначала полные сил и оптимизма соперники приветствуют друг друга, делают несколько разминочных упражнений, после чего принимают позу готовности

к схватке, как, например, в рельефе из общинного дома Лиенхип провинции Хатэй /15, илл. 76/. На соперниках набедренные повязки, позы их полны напряжения, хотя тела и лица переданы очень условно. На рельефах из общинных домов Лиенхип и Хоангса провинции Хатэй запечатлен поединок, когда один борец, схватив за ногу другого, пытается провести прием /15, илл. 77, 78/. В другой сцене из общинного дома Хоангса один из борцов пытается ухватить обе руки противника и повалить его на землю /15, илл. 79/. Конец схватки передан в рельефе из общинного дома Хойкуан провинции Хабак /15, илл. 81/. Победенный лежит на земле, безвольно откинув голову и руки, в то время как на лице победителя застыла улыбка, а тело его еще хранит напряжение борьбы.

Настроением веселой ловкости проникнут рельеф, датируемый второй половиной ХУП в. из общинного дома Тхотанг провинции Виньфу. /15, илл. 71/. Два юноши в нарядных одеждах и головных уборах, стоя на одной ноге, второй подбрасывают вверх небольшие мячики. Их руки подняты и перекрещены вверх, между телами игроков выглядывает традиционно стилизованная морда барса.

Появление в рельефах диней сюжета, иллюстрирующего игру в волан, указывает на ее распространенность. Действительно, она была известна уже в эпоху Ли и Чан (1010–1400 гг.). Упоминание о ней встречается в "Краткой истории Вьетна" ("Вьет шы дыок") /3, с. 206/. В период правления династии Поздних Ле (1428–1788 гг.) назначался специальный советник по игре в волан. О игре в волан пишет также Динь Ван Чунг, сообщая, что она до сих пор распространена среди детей в возрасте 8–9 лет, наряду с такими играми, как запуск бумажного змея, игра в палочки, которые подбрасывают в воздух, а затем на лету развивают большой падкой, пытаясь отбросить их как можно дальше и т.д. /9, с. 708/.

Кроме отражения спортивных игр, которых к концу ХУШ в. насчитывалось около 24 видов, благодатной темой для народных мастеров были представления крестьянского театра "тео", которые сопровождали все общинные праздники. Этот вид театральных представлений берет начало от обрядовых праздников и как самостоятельное явление оформляется в ХШ в. при династии Чан, когда усилился интерес к национальным формам

искусства /6, с. 140/. В настоящее время спектакли театра "тео" устраиваются почти в каждой деревне, нередко кроме приглашенных артистов выступает группа односельчан. Сюжетами для спектаклей становились народные сказки, буддийские предания, легенды, нередко в спектаклях "тео" высмеивались пороки феодального общества, обличителем которых выступал шут, чьи реплики были точны и остроумны.

Спектакли "тео" проходили на территории диня. Ведущий выбирался из числа уважаемых людей-знатоков этого вида театральных представлений. Ударами барабана он регулировал ход спектакля, поощряя игру актеров или выражая неудовольствие. Зрители также могли приносить на спектакли маленькие барабанчики и, отбивая ритм, подпевали актерам, т.к. нередко знали наизусть несколько арий, мелодии которых состояли из традиционных напевов, выражающих ту или иную ситуацию. Пение сопровождалось игрой на музыкальных инструментах: флейте, двухструнной смычковой скрипке "ни" и "хо", трехструнной щипковой "там", барабана, тарелках. Деревенские театрализованные представления воплотились в рельефах в образы танцовщиц и музыкантов, украшающих интерьеры общинных домов. Более других известен рельеф из диня Хоангса провинции Хатэй /16, илл. 16/, ныне уже не существующий. Веселая группа музыкантов, сидящих в непринужденных позах, увлеченно играет на национальных музыкальных инструментах. В левой части рельефа изображены двое мужчин в костюмах с фестончатыми краями. Один из них держит в руках чашу, которую он протягивает своему компаньону.

Внутренние торцовые детали перекрытий, образующие скаты крыши, нередко украшались многофигурными рельефными панно, изящными и тонкими по своей работе, как например, рельеф из диня в Нгоккане провинции Виньфу /16, илл. 11/. В затейливых переплетениях фигур, словно застывших в вихре движения, при внимательном рассмотрении можно увидеть танцующих женщин, веселого музыканта, отбивающего ритм на барабанах, слева от него – двое влюбленных. На этом же рельефе интересна фигура крайняя справа. Видимо, это персонаж народного цирка – зрелища очень популярного и любимого во Вьетнаме. На мужчине надета клоунская шапка с двумя бубенцами и костюм, дополненный высоким воротником с фестонча-

той обorkой. Прообраз циркового представления выражен также в рельефе из Тэйданга провинции Хатэй /15, илл. 72/. Схематичные и грубоватые фигуры мужчин построены в сложную пирамиду, вершиной которой является мальчик, расставивший руки в стороны, словно пытаясь сохранить равновесие. Мужчина, стоящий слева от него, рукой поддерживает маленького акробата, страхуя его.

Если цирковые представления были одним из любимых занятий простого народа, то игра в шахматы была привилегией образованных людей, развлечением знати, наряду с такими, как игра в карты - *dánh bài*, составление миниатюрных пьезажей или жанровых сцен в керамических вазонах - *non bô*, разведение редких рыб, ловля певчих птиц, игра на музыкальных инструментах, являвшаяся привилегией мужчин; поэзия, декламация стихов и древней ритмической прозы, сопровождаемая музыкальным аккомпанементом. Рельефы, запечатлевшие шахматные баталии, украшали многие общинные дома. Таковы изображения из диней в Нгоккане провинции Виньфу /16, илл. 10/ и Лиенхиеп провинции Хатэй /16, илл. 28/.

Шахматные партии могли сопровождаться дегустиацией вина, что также считалось одним из многочисленных развлечений знатных общинников. Видимо это отголоски пришедшего из Китая культа вина, согласно которому только вино рождает вдохновение и может приумножить физические силы. Во Вьетнаме существует пословица: "Мужчина без вина, как зная без ветра". Народные резчики из деревни Нгоккан провинции Виньфу изображали двух сидящих мужчин в богатых одеждах /16, илл. 8/. В руках они держат чаши с вином, на невысоком столике между ними стоят узкогордый сосуд и чаши с фруктами. Вся сцена полна сдержанности и спокойствия, четкие и плавные линии складок одежды уравнивают всю композицию. На другом рельефе из диня Хоангса провинции Хатэй /16, илл. 17/ тоже изображены двое пьющих вино людей, но в отличие от предыдущего примера здесь царит настроение веселья и разгула. Крестьяне изображены в несколько гротескных позах подвыпивших людей. Головы их резко склонены, один протянул вперед руку с чашей, другой отстраняет его от себя. Если в первом случае рельеф был достаточно проработан, то во второй сцене изображение заключено в грубую рамку,

как бы придавившую своей тяжестью фигуры мужчин.

К народным развлечениям относилось катание на лодках, изображенное в общинном доме Тэйданга с большой фантазией и мастерством /16, илл. 1/. В нем пространство над водной гладью дополнено стилизованными изображениями бутонов и цветов лотоса. Подобные же силуэты цветущих лотосов покрывают гладь озера в сюжете "Купание в лotosовом пруде" из общинного дома в Куангхук провинции Хатэй /16, илл. 20/. В сюжете из Детама провинции Намка /16, илл. 35/ кроме гигантских лотосов из воды поднимается толстый бамбук, в котором прячутся пестрые птички. На упомянутых рельефах с пышной тропической растительностью свиваются гибкие фигуры купальщиц. Их тела обнажены, длинные косы перекинута через плечо. На одном рельефе за прекрасными девушками из-за кустов подглядывают юноши, на другом - знатный мандарин пытается обнять одну из купальщиц.

Различные игры на воде были распространены у молодежи 14-15 лет. Для молодежи этого возраста устраивались также специальные развлечения, которые можно отнести к разряду выбора жениха и невесты. Подобные игры сопровождали большие праздники, такие как середина осени, первый день года, годовщина духа-покровителя. Для девушек организовывались конкурсы по варке риса и приготовлению пирогов, на которых они должны были проявить свои кулинарные способности. Кроме того устраивались игры на качелях, перебрасывание шара от юношей к девушкам.

В дни праздников в честь духа-покровителя в деревнях, кроме упомянутых выше торжественных процессий и игр, ставилась небольшая инсценировка, воспроизводящая прижизненное занятие божества, как например, описанные выше военные турниры в деревнях, отправляющих культ мандаринов и военачальников. В деревне Ан Кхэ провинции Хадонг, дух-покровитель которой в прошлом был вором, все жители деревни ночью собирались в дине, гасили свечи и лампы и в темноте могли свободно очищать карманы друг друга. Эти действия должны были напомнить, что вор всегда пользуется темнотой для своих краж /9, с. 285/. Инсценировка могла также состоять из действий, воспроизводящих кражу из диня, т.е. общинники собирались около общинного дома, ловили "вора" и "отрубали"

ему голову. Как объясняет А.И.Мухлинов, вера в этого духа появилась потому, что когда-то крестьяне действительно убили вора, и с тех пор душа его стала наносить вред людям /4, с. 274/. В том случае, если дух-покровитель деревни был пиратом, то в день его годовщины один из общинников, держа на голове ручную веялку, изображал пирата, а в это время молодежь, собравшаяся в общинном доме, могла свободно целоваться и нежно касаться друг друга.

Тема любви и праздничных развлечений молодежи воплощена в рельефе из Тэйданга провинции Хатэй, в котором крылатые небесные танцовщицы охраняют юношу и девушку, уединившихся под деревом /16, илл. 7/. Сюжет из общинного дома в Хынглонге провинции Намха изображает группу молодых людей, весело расположившихся под пышными ветвями тропических деревьев /16, илл. 39/. Остроконечные закругленные листья проработаны с большой тщательностью, создавая контраст с фигурами молодых людей, вырезанных в условной манере. Этот прием соответствует сложившемуся художественному стилю и кроме того удачно подчеркивает естественность человеческих чувств и отношений. Сюжет из Хыонглонга является одним из лучших рельефов ХУ в. по психологической характеристике героев. Мастер сумел передать трепетное ожидание на лице девушки, радость на лице юноши, откровенное подсмеивание на лице третьего участника этой сцены, который, развалившись, показывает пальцем на молодых людей.

Фоном для многих сюжетов служит пейзаж или гибкое тело дракона /15, илл. 20, 25 и др./ . Дракон в восточном искусстве и, в частности, в искусстве Вьетнама — сюжет очень распространенный. Для вьетнамцев он символ доброй мощи, силы и справедливости. Его можно встретить в народных лубках, произведениях декоративно-прикладного искусства, в деревянной и каменной резьбе официальных храмов и деревенских диней, т.к. дракон, наряду с фениксом, единорогом и черепахой входит в группу мифических животных, с которыми связаны многочисленные поверия и легенды. С ним связана легенда о происхождении и этнической общности вьетов. В ней говорится, что когда-то император Đế Minh — правнук императора Thần Nông — божества земледелия, путешествовал во Вьетнаме и там женился на бессмертной, которая ро-

дила ему сына Lạc Tục. Когда Đế Minh состарился, он разделил свою империю между двумя сыновьями. Lạc Tục получил вьетнамские земли и принял имя Kinh Dương Vương. Как говорит легенда, это произошло тридцать две тысячи лет тому назад. Kinh Dương Vương женился на Thần Long — духе-драконе, дочери Ёнг Đình. У них родился сын Hùng Lãm, который унаследовал трон своего отца и принял имя Lạc Long Quân или "Господин Дракон озера Лак". Он женился и его жена Âu Cơ родила на свет 100 сыновей, но так как один из супругов был дракон, а другой человек, они не смогли долго жить в мире и согласии. Расставаясь, они поделили между собой сыновей. Мать с 50-ю сыновьями стала жить в горных районах, а отец с 50-ю сыновьями — в южных районах, и старший сын его стал основателем страны, взяв имя Hùng Vương. Династия Хунгов насчитывала 18 правителей. Вьетнамцы считают себя потомками дракона и церемония в честь Hùng Vương совершается каждый год в 10-й день третьего лунного месяца /9, с. 509-510/.

В различные исторические эпохи изображение дракона менялось. Это прослеживается настолько четко, что теперь его изображение, находящееся на том или ином предмете, является средством атрибуции и датировки.

Дракон в деревянной резьбе диней ХУІ-ХУІІІ вв. уже не имеет такого тонкого и змееобразного тела, как дракон ХІ в. Иггибы его тулова реже и меньше по своей амплитуде, развевающаяся на голове грива гораздо короче, и еще сохранился язычок пламени на носу, деталь, которая впоследствии исчезает. В рельефе из диней провинции Лиенкиеп провинции Хатэй /15, илл. 33/ создан образ дракона — доброго и лукавого существа с круглыми выпуклыми глазами, мягко закругленным ртом и гривой, напоминающей длинные уши. Веселый человечек решительно пытается открыть пасть дракону, чтобы залезть в нее. Этот сюжет связан с одним из народных поверий. Согласно древней геомантии, от выбора места строительства храма или жилого дома, а также от места погребения зависело благополучие как умершего, так и его потомства. У вьетнамцев идеальным местом для погребения считалась пасть дракона.

Если дракон принадлежит к группе фантастических животных, то тигр по праву считается владыкой царства земных



животных и символизирует силу природы. Тигру приписывали сверхъестественную силу, его называли "Господин", "Принц", "Ваше Высочество" и даже "Небо" /18, с. 229/. Во многих вьетнамских деревнях тигр становился духом-покровителем деревни. В селе *Dam nhien* провинции Бакнинь в день его годовщины совершался особый ритуал - представление, имитирующее действия животного. Старейшина наряжался тигром и прятался над алтарем в дине, перед которым в это время молодая девушка произносила молитву духу-покровителю. В тот миг, когда лампы и свечи в храме гасли, "тигр" прыгал сверху и хватал девушку, а все присутствующие пытались ее защитить /9, с. 286; 4, с. 273-274/.

Считалось, что изображение тигра отгоняет злых духов, поэтому иногда перед входом в дом ставился каменный экран с изображением тигра; на воротах дома и во внутреннем помещении в праздник Нового года вывешивались лубки с изображением одного или пяти тигров; в каждом храме на дверях или рядом с ними находилось его каменное или гипсовое раскрашенное изображение.

Перед тигром боязливо преклонялись. Считалось, что усы этого животного содержат страшный яд; из капель его слюны, которая попадает в землю, вырастают большие ядовитые гусеницы; в скелете тигра есть две маленькие загнутые косточки, величиной с курительную палочку, которые считаются самыми могущественными талисманами; из когтей тигра делали амулеты для детей. Хищный и свирепый характер этого животного вызвал к жизни многочисленные поверья, как например то, что душа человека, которого загрыз тигр, ездит на его спине и возвращается в дом, где она жила за очередной жертвой. Эта душа называлась *ma* или *rang*. Для того, чтобы защититься от нее, нужно было найти в лесу любимые остатки погибшего, шапку или даже курительную трубку, сделать из бумаги фигурки тигра и человека, сжечь их и закопать пепел. После этого душа погибшего, которая обитала в тигре, переходит в могилу и семья может быть спокойна.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что тигра рассматривали как воплощение божества, временное вместилище грозной души *ma* или *rang*, охранителя от злых сил. Наряду с идеей обожествления этого животного, в народе существова-

ла идея состязания с тигром, отразившая извечную борьбу человека с природой. Во многих общинных домах можно встретить изображение человека, вступившего в опасную и неравносильную схватку. Интересно, что в рельефах, как правило, изображалось торжество человеческой силы и разума. Во вьетнамском языке сохранилась поговорка о могучем и храбром человеке: "Сильный, как тигр".

Различные моменты борьбы человека и тигра украшают общинные дома. В дине Тэйданга провинции Хатэй /15, илл. 36/ в узкую овальную рамку заключена фигура оскалившегося грозного хищника, оглянувшегося на человека, бесстрашно наступающего на него сзади. В рельефе из диня Тий провинции Хатэй резчик стремился воплотить ловкость и упорство человека в борьбе с хищником /15, илл. 35, 39/.

Наряду с изображениями тигров, барсов, лошадей, в рельефах нередко встречаются фигуры слонов, называемых в народе за гигантские размеры "Большой господин", "Важный мандарин". Среди опубликованных рельефов с изображениями животных интересен сюжет из общинного дома Тяй провинции Намда /15, илл. 31/, иллюстрирующий одно из праздничных зрелищ-схватку слона с тигром. На рельефе полностью отсутствуют детали пейзажа, что значительно усиливает его выразительность и концентрирует внимание на мощной несокрушимой фигуре слона и фантастично изогнутой фигуре тигра, пытающегося в бессильной злобе укусить его.

В заключение можно сказать, что крепость и замкнутость деревенской общины, ее относительная самостоятельность по отношению к государственной власти, способствовали сохранению религии, основанной на культе духа-покровителя и духовно объединяющей всех членов коллектива; многочисленных обрядов и игр, сопровождающих религиозные праздники; способствовали становлению и сохранению своеобразного явления в искусстве средневекового Вьетнама - деревянной резьбе из общинных домов.

Несмотря на то, что в статье рассмотрены далеко не все сюжеты резьбы диней и аспекты ее взаимодействия с религиозной жизнью общины, можно утверждать, что ее изучение позволяет приблизиться к истокам духовной культуры вьетнамского народа, убедительно доказывает неповторимость и

Примечания

1. Васильев Л.С. Культы, религии, традиции в Китае. М., 1970 г.
2. Ж. "Вьетнам" № 20, 1975 г.
3. Краткая история Вьета ("Вьет шы лнок"). Пер. А.Б.Полякова. Памятники письменности Востока, вып. L IX М., 1980 г.
4. Мухлинов А.И. Вьетнамская сельская община (X - первая половина XIXвв.). Восточно-азиатский этнографический сборник, М., 1961 г.
5. Нго Туи Куин, Троицкий С.С. Некоторые памятники архитектуры Северного Вьетнама. Архитектура стран Юго-Восточной Азии. М., 1960 г.
6. Нгуен Д. Вьетнамский крестьянский театр "тео", ж. "Советская этнография", № I, 1979 г.
7. Хоанг Дао Кинь. Архитектура Вьетнама. Автореферат на соискание ученой степени кандидата архитектуры. М., 1977 г.
8. Cadièr L. Croyances et pratiques religieuses des Vietnamiens. EFEO, Saigon, 1955.
9. Dinh-van-trung. La psychologie du paysan du Delta. Etude sur la culture vietnamienne. Paris, 1974.
10. Durand M. Imagerie populaire Vietnamienne. Publication de l'EFEO, vol. XLVII, Paris, 1960.
11. Nguyễn Văn Huyền. La civilisation annamite. S.I. 1944.
12. Nguyễn Văn Khoan. Essay sur le dinh et le culte du génie tutélaire des villages au Tonkin. BEFEO, vol. XXV, N I-2. Hanoi, 1931.
13. Nguyen Van Thu. Le "phet". "Le Viet-nam en marche", N 8, 1957.
14. "Arts Asiatiques", T. VII, 1960, fasc. I.
15. Vietnamese traditional physical culture in folk art. Hanoi, 1976.
16. Viet-nam điêu khắc dân gian. Thế kỷ XVI-XVII-XVIII. Hanoi, 1975.

О ДВУХ ВИДАХ НАРОДНЫХ КАРТИН ВО ВЬЕТНАМЕ

Вопрос о неоднородности вьетнамской народной картины пока почти не нашел своего освещения в работах вьетнамских и зарубежных исследователей. Французская Школа по изучению Дальнего Востока, которая одна из первых приступила к изучению вьетнамского искусства с позиций европейской науки, уделяла основное внимание так называемому "официальному" искусству, т.е. искусству господствующих классов, в то время как многие формы народного искусства остались вне поля ее деятельности, такие как деревянная резьба из общинных домов, глиняная игрушка, мелкая керамическая скульптура, предназначенная для миниатюрных пейзажей "нон бо", и др. Вьетнамская народная картина, как довольно массовое явление конца XIX - начала XX века, не могла остаться незамеченной французскими исследователями. Ей посвящен один из выпусков Бюллетеня Французской Школы по изучению Дальнего Востока, оставленный Морисом Дюраном и на сегодняшний день являющийся единственным трудом, полностью посвященным вьетнамской народной картине. Большую часть этой работы составляет иллюстративный материал, что само по себе очень ценно и может служить источником для исследователей проблем народной картины. В теоретической части работы рассмотрены общие моменты этого явления, даны сведения о технике производства. Наиболее подробно автор останавливается на смысловом прочтении всех сюжетов, что, наряду с большим иллюстративным материалом, является наиболее ценной частью всей работы. В труде Дюрана не высказана мысль о неоднородности вьетнамского лубка, хотя проводя постоянно аналогии с китайской народной картиной, автор тем не менее выделяет несколько лубков, говоря, что именно они являются подлинно вьетнамскими по своему духу, сюжету и художественному языку<sup>1</sup>.

Более четко мысль о существовании нескольких разновидностей вьетнамского лубка прослеживается в альбомном издании вьетнамских авторов "Народная картина и скульптура Вьетнама", вышедшем в 1965 году в Ханое. Выделение народ-

ных картин, выпускаемых в Донг-хо, в особую разновидность встречается также в предисловии М.Ткачева в книге "Вьетнамские сказки" <sup>2</sup>.

Итак, можно выделить три разновидности вьетнамской народной картины, на двух из которых мы остановимся подробно, рассмотрев их в тех аспектах, которые ставят разграничения между ними. Мы не будем рассматривать третий вид картин, а именно картины thb печатавшиеся в буддийских храмах, которые являются наиболее древней формой лубка, многое воспринявшей от фрески, и в художественном отношении резко выделяющихся из общей массы. Они требуют отдельного изучения, что затруднено не только слабостью их общей изученности, но и полным отсутствием в собрании Государственного музея искусства народов Востока.

Вопрос о разграничении двух оставшихся видов лубка, а именно Ханойских и Донг-хо в настоящее время очень злободневен, так как их смешение, а также количественное превосходство Ханойских лубков, очень сходных с китайскими, породили ощущение полной несамостоятельности вьетнамского лубка, как самобытного вида вьетнамского народного искусства.

Сравнение двух видов можно проводить по следующим аспектам, выделяющим их коренные отличия: сравнение сфер бытования, т.е. потребителей и производителей того и другого вида, характера и техники их производства, функциональных, стилистических и сюжетных различий.

Мы не будем касаться проблемы генезиса народной картины и первых периодов ее развития, а сразу перейдем к рассмотрению Ханойского лубка и лубка Донг-хо в период их наивысшего развития, пришедший на конец XIX - начало XX вв.

Под лубками Донг-хо мы понимаем лубки, производившиеся во многих деревнях Северного Вьетнама на протяжении XV-XIX вв., производство которых к середине XX в. централизовалось в деревне Донг-хо провинции Бакнинь.

Провинция Бакнинь - один из древних центров ремесленного производства в форме специализированных ремесленных деревень. Это было обусловлено тем, что к XIII в. происходит ослабление государственной собственности на землю, начавшееся в более раннее время, развивается частная фео-

дальная собственность, крестьянин общинник превращается в малоземельного крестьянина, вынужденного обращаться к рынку, как к источнику денег, необходимых ему для уплаты налогов аренды. Усугублялось это и крайней бедностью земель провинции Бакнинь.

Крестьяне деревни Донг-хо занимались производством лубков преимущественно в канун новогоднего праздника Тэт и в первый месяц нового года, сочетая это, что является важным, с основными сельскохозяйственными работами. Таким образом, это были не чисто ремесленные поселения, а крестьянская община, использующая ремесло как побочный промысел. Как правило, производством лубка занимались все члены семьи, между которыми могло существовать частичное разделение труда. Все производственные навыки и секреты производства некоторых красок, а также деревянные клише передавались в семье из поколения в поколение.

Видимо, до XVIII в. лубки Донг-хо и некоторых других деревень Северного Вьетнама обслуживали местные рынки, а к концу XIX - нач. XX вв., централизовавшись в деревне Донг-хо, деревенский лубок выходит на всенародный рынок, заполняя собой страну и практически покрывая весь спрос крестьян. Итак, расцвет искусства деревенского лубка Донг-хо в конце XIX - нач. XX вв. был результатом высокого уровня развития мелкотоварного производства во-первых, и, во-вторых, увеличения массового спроса на этот товар, явившийся также результатом социальных изменений в крестьянской общине. К концу XIX в., вследствие социально-экономического ослабления общины, основной социальной ячейкой общества становятся семья, а не коллектив общинников, как было прежде, в связи с чем акцент культа предков с поклонения покровителю всего коллектива общинников переносится на семейный культ предков, а лубки переносят на себя функции деревенских рельефов из общинных домов, являясь одним из средств общения и воздействия на духов предков. Как и деревянные рельефы, лубок Донг-хо производился в основном для сельского населения - крестьянства и частично для низшего слоя феодализировавшихся общинников. С полным правом его можно отнести к подлинно народному виду искусства, в котором наши отражение духовное творчество народных масс, их миро-

возрение, мораль и эстетические вкусы.

Лубки Донг-хо, украшавшие домашние алтари предков, печатались в технике цветной ксилографии. Их отличают лаконизм, максимальная выразительность в передаче знаковой сущности предмета, гибкий и сочный контур, интенсивные ровные цвета, использование которых основано не на идее раскраски контура, а на понимании как возможностей печати так и накладываемой этой техникой ограничений. Пожалуй, наиболее отличительной чертой лубка Донг-хо, как и всего народного искусства Вьетнама, является удивительный оптимизм, большое количество и скорее даже преобладание светских сюжетов, в которых нашли отражение не только трудовые процессы, но в большей степени многочисленные сакрализованные формы духовной жизни сельской общины - деревенские праздники, сопровождаемые играми, увеселениями, зрелищами, театральными и песенно-танцевальными представлениями. То, что эти радостные сюжеты использовались в культовых сооружениях - общинных домах, посвященных духу предков, а затем перешли в деревенский лубок, дает основание предполагать, что они выполняли роль ассоциативной магии.

В деревенском лубке наша отражение одна из черт народного мировоззрения, а именно - восприятие мира, как единства природы и человека, выразившееся подчеркнуто в укрупненном и сочном изображении деревьев и животных во всей их материальности, в гармоничном и равноправном сочетании образов природы и человеческих фигур, понимании красоты человеческого тела, совершенно не типичном для китайского лубка. Подобноажженные люди на картинах Донг-хо изображены в момент активного физического действия: борьба, сбор кокосовых орехов, игры, любовные сцены и т.д. В композиционном отношении эти лубки также очень лаконичны. Здесь мы не встретим многоплановости или сочетания на одной плоскости нескольких сцен, происходящих в различное время или в различных местах, как в Ханойском лубке. Центральный образ дается крупным планом, он очень графичен и легко читается на нарядном цветном фоне лубка, набор действующих лиц или предметов минимален, отсутствуют какие бы то ни было второстепенные детали, мешающие цельности восприятия сюжета. Несмотря на повышенное внимание к знаковости и лаконизму в

наборе изобразительных средств, деревенскому лубку присущи и высокие художественные достоинства, развитое чувство декоративности и художественный вкус, сформировавшиеся на протяжении длительного времени в процессе коллективного творчества, включавшего в себя как составные части труд рядовых производителей, воспринимавших и сохраняющих предыдущий опыт, а также творчество самобытных талантов, признанное и воспринятое народными массами.

Наш разговор о лубках Донг-хо будет не полным, если мы не коснемся их взаимодействия с Ханойской школой народных картин. Круг их контактов был не широк вследствие различий их социальных групп-потребителей. Из Ханойского лубка были заимствованы некоторые сюжеты, композиционно близкие лаконизму деревенского лубка и сюжеты, уже фольклоризованные. Так, в Донг-хо мы встречаем лубки "Три божества счастья", "Мальчики у персикового дерева", "Мальчик с гусем", историю о Фынг Хоа и некоторые другие. Эти заимствования объясняются тем, что лубочники Донг-хо, наряду с общинниками, обслуживали и низшие, наиболее массовые слои господствующего класса - феодалов и обширную социальную группу недипломированных чиновников, продолжающих жить в сельской местности, еще тесно связанных со всем укладом и обрядностью сельского быта, но в то же время уже отрывающихся от нее в силу своего социального положения, много рода занятий и образованности. Именно этот слой, занимающий промежуточное положение между крестьянством, <sup>чиновниками</sup> городскими крупными феодалами, и являлся потребителем более интеллигентализированных и эстетизированных Ханойских лубков. Заимствованные сюжеты были чужды основной массе рядовых общинников; "верхушечная" культура, адаптированная посредством городской культуры, не смогла проникнуть глубоко в общину. Это подтверждает тот факт, что заимствованные сюжеты никогда не смешивались с деревенскими и не подвергались творческим изменениям со стороны деревенских лубочников.

Подводя итог рассмотрению лубка школы Донг-хо, можно с уверенностью отметить, что этот вид народного искусства возник на территориях, неспредельных с Китаем в районе дельты реки Красной - центре формирования вьетнамской нации, традиционном районе развитого ремесленного производ-

ства, носителями различных форм которого являлось коренное население. Именно этот вид народной картины, его эстетические и художественные особенности являются подлинно вьетнамскими, формирование и развитие которых происходило в среде коренного населения Вьетнама.

Совершенно иной характер носил Ханойский лубок. В отличие от деревенского лубка Донг-хо, Ханойский лубок — типичный образец поздно выделившегося и сравнительно слабо развитого во Вьетнаме городского искусства, период формирования которого относится к XIV—XIX вв. Сложению этого искусства способствовало сознание горожанами, т.е. купечеством, верхушкой цехов, интеллигентней себя как социальной группы, имеющей свое, более индивидуалистическое, менее нормированное видение мира. Они требовали соответствующих форм культуры, которое ни деревенская культура, ни культура феодальной бюрократии не могли им дать. Все эти группы выделились из обветшалых рамок сельской общины и в силу этого частично сохранили традиционные для деревни формы быта и мировоззрения; в то же время на формировании городской культуры не мог не сказаться тесный контакт с сильно китаизированной культурой феодальных верхов.

Исходным моментом формирования городского лубка явился лубок китайский и в этом состоит одно из коренных отличий от лубка Донг-хо. Горожане перенесли на свой уровень восприятия сложный и изысканный китайский лубок, в основном идя по пути ограничения разнообразия сюжетов (так, например, во вьетнамском лубке полностью отсутствует театральный жанр), отказа от излишней композиционной и стилистической детализации, в чем выразилась одна из основных тенденций вьетнамского искусства, а именно — неприятие вычурности, простота набора изобразительных средств, которую нельзя путать с упрощенностью видения мира.

Все же, несмотря на эту незначительную корректировку, заимствования и влияния китайского лубка были очевидны. Даже в техническом отношении Ханойские картины вторят китайским — здесь и там использовалась контурная печать с деревянных клише и последующая раскраска от руки яркими красками. В условиях города лубок постепенно утрачивает свое первоначальное культовое значение, эту роль и в усло-

виях города частично выполняет лубок Донг-хо, в то время как в Ханойском лубке на переднем плане стояла его эстетическая значимость. Эту черту столичного лубка закрепляла и ремесленная организация труда лубочников. Уже к XIII в. в Ханое сложился устойчивый центр товарного производства, ремесла и торговли. Ремесло, отделившееся в особую отрасль производства с ярко выраженным мелкоотварным характером, сконцентрировалось в столице в форме специализированных ремесленных поселений — фьонгов, расположенных как и в европейских средневековых городах по кварталам. Изготовлением народных картин занимались ремесленные мастерские на улице Ханг Чонг (улица Барабанов) и на улице Шляп. В небольших мастерских ремесленники изготавливали картинки в течение всего года и нередко на заказ. Подчиняясь условиям рынка и конкуренции, вынужденный взаимодействовать с различными социальными группами, городской ремесленник был менее консервативен и более свободен в проявлении своего личностного начала, и тем самым его работы гораздо ближе чем лубок Донг-хо стояли к профессиональному искусству, сохраняя близость с живописью и графикой подробности композиционного построения, усложненности контурной линии, свиточной форме и общему эстетическому воздействию. Можно предположить, что в Ханойских мастерских кроме выходцев из деревни и потомственных ремесленников принимала участие как и в китайских мастерских, многочисленная социальная группа недипломированных чиновников, неплохо знавших китайскую культуру и китайский язык и участвующая в процессе перевода китайского лубка и его приспособления к вкусам средних слоев городского населения: ремесленников, торговцев, низших слоев чиновничества.

Ханойские лубки были очень многочисленны, но если мы попытаемся сгруппировать их по сюжетам, то окажется что в сюжетном отношении их будет не так уж много. В основном это серии на темы различных литературных произведений, пожалуй, в них мы видим наиболее полное выражение художественных особенностей городского лубка. В сериях, состоявших из двух, четырех, шести и т.д. свитков, излагались наиболее популярные произведения: роман Нгуен Зу о любви Къеу и Ким Чонга, древние сказания о бесстрашном герое Тхатъ Са-

не, о буддийской богине Куан Ам и ее земном воплощении — девушке Тхи Кинь, которую во Вьетнаме настолько почитают, что нередко изображение ее ставится рядом с богиней Куан Ам. Распространены иллюстрации китайского романа "Троецарствие". Большую группу Ханойских лубков составляют сюжеты о пожеланиями счастья, долголетия, большого потомства, успехов по службе, мудрости, богатства и т.д., к которым тесно примыкают народные картины на тему четырех времен года, вышедшие из жанра "Цветы и птицы" в китайской живописи. И еще одной, не очень многочисленной группой столичного лубка, можно считать изображения божеств различных религий — восьми даосских бессмертных, Куан Ам, многих буддийских божеств, вошедших в пантеон сложной и синкретичной религии вьетнамского общества.

В художественном отношении, как уже упоминалось выше, Ханойский лубок близок к высоким формам профессионального искусства. Народные картины в форме свитка имели развитую композицию: на плоскости последовательно, сверху вниз располагались сюжеты, по времени следовавшие один за другим, нередко они разграничивались четкими параллельными линиями, как например, в серии о Ким Чонге и Кьеу, имеющейся в собрании ГМИИВ. Иногда, соединение действий, происходящих в различных местах, осуществлялось при помощи введения стилизованных облаков, на которых также разворачивается действие. В композициях ханойских мастеров использовался передний и задний план, обязательным было изображение интрьера, в котором происходило действие, тщательная прорисовка не только выражения лиц героев, деталей одежды, их атрибутов, но и зданий, второстепенных деталей интерьера, пейзажей, играющих большую роль в создании определенного настроения, созвучного переживаниям героев; и здесь мы можем говорить об определенном психологизме в передаче образов, что не было свойственно деревенскому лубку. Контурное клише ханойских мастеров было гораздо более сложное и виртуозней по работе, нежели простое и грубоватые штампы Донг-хо. Краски, применяемые ремесленниками, были яркие, слишком сочных и неестественных цветов; эффект ровного цветового пятна не использовался; предпочтение отдавалось разнообразным и тонким по градации оттенков цветовым размытам.

Высокая степень живописности и композиционной насыщенности Ханойской народной картины предполагала неторопливое и вдумчивое ее восприятие, и не только эстетическое воздействие, но и обучающее, словно книга в картинках, знакомящая с определенным кругом литературных произведений. И действительно, эти нарядные свитки вывешивались в удалении от алтаря предков и даже чаще в нецентральных помещениях дома-комнатах, непарадных, предназначенных для будничных занятий, в которых, в конечном итоге, проходила большая часть жизни обитателей дома.

Подводя итог всему вышеизложенному, можно отметить что разграничение двух видов вьетнамского лубка проходит практически по всем аспектам, перечисленным нами в начале статьи. В существовании лубка Донг-хо, питающегося истоками народного творчества, и ханойского лубка — подобия китайскому, отразилась общая тенденция вьетнамского искусства периода позднего феодализма, а именно-его двуслойность, заключающаяся в одновременном существовании мощного слоя народного искусства и сильно китаизированного искусства высших слоев господствующего класса. И не случайно Ханойский лубок возникает именно в столице — месте сосредоточия государственной власти, слоя высших административных и военных чиновников — носителей "верхушечной" культуры. Ее восприняли городские слои, пытавшиеся внести в нее элементы народной культуры, бывшие промежуточным звеном между высшей феодальной знатью и общинным крестьянством. Четкое и обоснованное разделение вьетнамских народных картин на две большие группы, выявление их неоднородности, является доказательством существования самостоятельной формы этого вида искусства — деревенских лубков Донг-хо.

#### Примечания

1 M. Durand. Imagerie populaire Vietnamienne. Publication de l'EFEO, vol. XLVII. Paris, 1960, с. 22.

2 Вьетнамские сказки, пер. с вьетнамского М.Ткачева. М., 1965, с. 6.

## ТРАДИЦИОННАЯ МЕЛКАЯ ПЛАСТИКА ЗАПАДНОЙ БЕНГАЛИИ

Индийская традиционная мелкая пластика — одна из форм изобразительного фольклора — в наиболее полной мере отражает некоторые явления народной культуры. Как и народное искусство в целом, она на всем пути своего развития подчинилась определенной системе в выборе тем, сюжетов, средств изображения. Эта система закреплена всей экономической, социальной и религиозной структурой индийской деревенской общины, в которой до сих пор сохраняется архаичность бытового уклада, и вся жизнь людей подчинена установленному и освященному традицией ритуалу. Многие традиционные индийские скульптуры малой формы из года в год участвуют в одних и тех же обрядах, связанных с вспашкой поля и обором урожая, сопровождают неизменные и существующие вечно события: рождения, свадьбы и смерти.

Особенно многочисленны глиняные женские фигурки, которые ассоциируются с древнейшим культом богини плодородия, вечным образом Матери Земли. Они по разному называются в различных уголках Индии, но их смысловая основа идентична и всегда связана с символикой земли. В штате Западная Бенгалия, где автор исследовал многообразные формы мелкой пластики и условия ее бытования, подобные женские фигурки известны под именем Шошти. Шошти выступает в роли покровительницы детей и играет значительную роль в жизни бенгальцев. Почти во всех селениях Западной Бенгалии есть общественное святилище Шошти (Шошти-тола), ей посвящены девять больших праздников и почти во всех обрядах участвуют ритуальные фигурки.

Часто у святилища богини можно увидеть обилие глиняных черепков или обломков кирпича, привязанных к баньяновому дереву "священной нитью Шошти" (шот-шота). Это обет бездетных женщин, обещание совершать молитву и приносить дары каждый день, если в семье будет ребенок.

В дни праздников женщины лепят из рисовой пасты фигурки кота<sup>х</sup>, ставят их в специальное место в святилище, при-

<sup>х</sup> Кот — вахана (средство передвижения) Шошти, ее любимое животное.

носят молоко, сладости, цветы. Маленькие глиняные куклы — составная часть пуджи, которая всегда совершается на берегу реки или пруда. После окончания церемонии кукол бросают в воду. При рождении ребенка лепят фигурку Шошти из глины и кладут у порога, поручая ей охрану новорожденного. С именем Шошти связаны многочисленные легенды (врата)<sup>х</sup>, которые женщины — наиболее верные хранительницы древних обрядов и легенд рассказывают детям, сопровождая свой рассказ магическим актом изготовления сакральных фигурок.

Ребенок всегда может поиграть с куклой, лошадкой или слоном, прежде чем их поставят в алтарь или включат в обрядовую церемонию. Функции этих ритуальных фигурок строго не определены: в руках ребенка — это игрушка, выполняющая основную функцию познания мира. При посвящении фигурки копей, слонов, женские скульптурки становятся объектом поклонения, играя роль вотивных или моленных. Одни и те же традиционные формы могут трактоваться в одних условиях как ритуальные, в других — являются предметами игры; они то включаются в сакрально-ритуальную систему, то выходят из нее. Значение традиционных форм народного искусства "...может быть по-настоящему понято лишь в том случае, если будет

<sup>х</sup> Одна из самых популярных врат приведена в кн. А.К.Шур Folk elements in Bengali life.

Младшая невестка в богатом доме каждый день тайком брала пищу, а обвиняла в пропаже кота. Вскоре после этого у женщины стали исчезать по ночам дети. Все считали, что она их съедает. В поисках пропавших сыновей несчастная женщина бродила по дикому лесу и там однажды повстречала древнюю старушку и рассказала ей о всех своих бедах. Внезапно старушка обратилась в богиню Шошти и попросила вспомнить женщину о всех обидях, которые та причинила коту. Несчастливая мать упала к ногам божества, умоляя сжалиться над ней. Шошти простила ее и вернула сыновей, но взяла слово даже в гневе никогда не трогать кота и каждый год в память их встречи совершать пуджу. Вернувшись домой, невестка рассказала обо всем другим женщинам, и тогда они также стали поклоняться Шошти<sup>1</sup>.

раскрыта его роль, его функция внутри социального организма, в котором оно живет" <sup>2</sup>.

х х х

Путешествуя по Бенгалии, невольно обращаешь внимание на большие группы глиняных коней и слонов под баньяновым деревом. В народе это дерево рассматривается как место обитания многих полубожеств и духов, которым нет места в веди-ческом пантеоне, но они живут в местных фольклорных обрядах, в устной традиции, раскрывающих природу этих верований.

Некоторые сведения о происхождении алтарей под священным деревом автор почерпнул непосредственно из беседы с гончаром Рам Комол Патрой <sup>х</sup>. По его словам, если кто-то в округе умирает, то родственники заказывают фигурки животных и ставят под дерево. Коней и слонов оставляют на окраине села, чтобы отпугнуть злых духов. В период эпидемии необходимо сделать коня (часто очень больших размеров) и посвятить богиням этих болезней.

В некоторых дистриктах <sup>хх</sup> Западной Бенгалии подобные функции выполняют бумажные и игрушечные колесницы <sup>ххх</sup> и деревянные куклы (брисакат). В статье Стеллы Крамриш "Индийская терракота" мы находим объяснение погребальной функции глиняных слонов и коней: "На этих фигурках согласно индийской мифологии передвигаются Питры или Преты (духи умер-

<sup>х</sup> Рам Комол Патра, 57 лет, бенгалец, женат, имеет 4 детей, живет в деревне Раджграм. Он лучший гончар села, который наряду с посудой изготавливает и ритуальную пластику. Рам Патра-участник многих Всеиндийских и Бенгальских выставок народных ремесел.

<sup>хх</sup> Дистрикт - административная единица деления штатов в Индии.

<sup>ххх</sup> На 12-й день после смерти жителя деревни Чандранагар (дистрикт Хугли, Западная Бенгалия) члены деревенской общины сообразили под баньяном и под аккомпанемент барабана начали исполнять обрядовые песни и танцы. Под деревом стояла игрушечная бумажная колесница, украшенная разноцветными полосками бумаги и цветами. Брахман К.Баттачария объяснил автору, что на этой колеснице отправятся духи болезни, от которой умер этот человек.

ших). Они бесплотны и слабы, поэтому не могут наступить на землю и медленно направляются на юг в царство бога смерти Ямы, уцепившись за глиняных коней и слонов, которые рассматриваются как их вахана" <sup>3</sup>.

В настоящее время большинство местных жителей не объясняет обряд посвящения фигурок животных или связывает его с различными божествами и духами, что нашло свое отражение в работах индийских этнографов и фольклористов. По мнению исследователя бенгальского фольклора П.Махапатры, в общестственных святилищах Дхарма Такура <sup>4</sup> божеству посвящают глиняных слонов и коней. У него мы находим сведения о том, что алтарь Шошти - это кусочки глины, камня или глиняные лошади и слоны <sup>5</sup>. Иногда глиняные фигурки ассоциируются с богиней змей Маношей <sup>6</sup>.

Разные толкования значений этих фигурок, возможно, результат утраты первоначальной мифологической основы обряда, нарушения прямой связи с определенными обрядово-религиозными представлениями и расширение их магических действий, не поддающихся объяснению в наши дни. Видный исследователь фольклора П.Г.Богатырев отмечает, что "...народные обряды, магические действия и их значение непрерывно движутся, изменяются, смешиваются, разрастаются в зависимости либо от социальной среды, либо от характера отдельных лиц" <sup>7</sup>.

Обрядовая функция традиционной мелкой пластики наиболее полно раскрывается в свадебной церемонии. Новобрачная в штате Бихар, переезжая в дом мужа, берет с собой штенные из мягкой золотистой травы "сикки" различные фигурки. Она возьмет обязательно и несколько предметов, изготовленных руками матери и бабушки. Хорошая мастерица, в совершенстве овладевшая искусством плетения, демонстрирует собственные изделия с гордостью, сравнивая их с работами других невесток. От художественных достоинств предметов из "сикки" зависит не только положение невестки в доме свекра, но и престиж всей ее семьи <sup>8</sup>.

Для свадебных церемоний в селениях штата Гуджарат клеют из бумаги разноцветных птиц самых разнообразных форм. Совершенно произвольно, группами или поодиночке, их прикрепляют к бамбуковой раме. Яркую живописную гирлянду под-



вешивают к потолку или дверному проему. Эта пестрая карусель от ветра постоянно движется, подобно стае птиц, полющих о приходе счастья в дом новобрачных. В наивных и простых игрушках древняя символика опоэтизирована радостной фантазией народного искусства.

Заслуживает особого внимания роль ритуальной пластики в индийских праздниках. В семьях, где соблюдают десятидневный ритуал ежегодного осеннего праздника Дашеры, члены семьи и гости садятся у специального алтаря для дневной молитвы перед фигурками богов, животных, кукол. К празднику Дивали (Диповали) во многих штатах Индии девушки лепят из глины домики Лакшми — богини богатства и благополучия, которой и посвящен этот праздник. Облик игрушечного домика всегда соответствует архитектуре жилища данной местности. Конструкция завершается треугольником (символический знак богини) с небольшим птичьим гнездом на вершине (птица — символ супружеского счастья). Внутреннее убранство домика традиционно: маленькие глиняные плитки с маслом для огня, миниатюрный алтарь и неизменные предметы бытового уклада (коробочка для ниток, плетенная из тростника и соломы, несколько доскутков, кусок джутовой ткани для дверной занавески). Все эти вещи — неотъемлемая часть приданого невесты. Домик Лакшми — символ дома, в котором в согласии и достатке мечтает жить каждая девушка. В нем идея поклонения божеству переплетается с реальной мечной о счастье.

Почти во всех индийских праздниках мы наблюдаем слитность, нерасчлененность основных форм художественного творчества: изобразительного искусства, танца, музыки и пения. Особенно интересен в этом плане праздник Тушу, который отмечают в месяц Пауш (декабрь—январь) женщины в некоторых районах Западной Бенгалии и Бихара. В настоящее время его рассматривают как праздник кукол или, вернее, замужество кукол, изображающих махарани Тушу, по имени которой называется как сам праздник, так и песни, сопровождающие торжество<sup>9</sup>. В обрядах, связанных с ним, различные виды искусства являлись необходимой составной частью самого действия, они прочно вылетены в него. Участники торжества начинают готовиться к празднику заранее: одевают кукол в яркие доскутки, из цветных бусин, блестящих стеклянных шариков,

разноцветного бисера нжут ожерелья и браслеты, металлические проволоочки — основной материал для колец и серег. Платья и сари украшают блестками, мишурой, лентами и полосками из золотой и серебряной фольги. На оформление центральной деревенской площади собирают деньги; хозяйки пекут лепешки, готовят сладости. Девушки собираются во дворе у одной из подруг; замужние женщины с куклами в руках заходят в дом отца, по дороге они встречают своих сверстниц. Так постепенно формируются возрастные группы участниц праздника. Нарядные, помолодевшие женщины направляются к украшенной гирляндами и цветами площадке, где они танцуют, поют, едят сладости и фрукты, угощая друг друга. Под аккомпанемент песен одевают кукол, на них меняют сари и украшения. При этом каждая мастерица надеется, что в этом своеобразном соревновании умения и жгучая высшая оценка зритель достанется ей. В песнях Тушу рассказывается вся жизнь девушки до замужества, особенно много песен поется о печальной минуте расставания с родительским домом, где так беззаботно протекли детство и юность:

Дни, замедлите свой бег,  
Расчешите и украсьте свои волосы, мое дитя,  
Не печалься, бог не оставит тебя.

Побудь с нами еще, доченька,

Я не буду торопить тебя из родительского дома<sup>X</sup>.

В цикле из десяти песен рассказывается о махарани Тушу: жизнь у родителей, сватовство и ожидание жениха, его приезд на коне, рождение сыновей, забота и доброта свекрови. Исполнитель не всегда поет "про самого себя" в прямом смысле этого слова, — он поет как бы о себе. Он воображает себя таким, каким изображен лирический герой его песни. Он "играет песню" (не случайно народному языку свойственно это выражение — "играть песню")<sup>10</sup>. Вот почему лирическая песня близка народной драме, в исполнении народной лирической песни присутствуют иногда элементы изображения. "Как и в русской песне, где исполнитель "иногда обращается к своему коню, к дороге, к ноченьке темной,

<sup>X</sup> Здесь и далее перевод песен с бенгали автора.

к быстрой речке..." II, так и в песнях Тушу девушка почти всегда обращается к музыкантам, к деревенским мастерам, к отцу или матери:

О, моя мама, где дом моего свекра?

Я не хочу там жить.

Почему вы отдаёте меня замуж так далеко?

Я не смогу позидать вас. В сезон дождей

Река разольётся, и я не переплыву её.

Обрядово-церемониальное одевание кукол завершается танцами, причем каждая участница танцует непременно с куклой в руках, сопровождая все свои движения пением. Кукла как бы оживает в необычайно красочном действии, захватывающем и исполнителей и зрителей, которые невольно включаются в эту церемонию.

Праздник Тушу удивительно напоминает детскую игру "джинги-джинги", что значит "кукла-кукла". В ней участвуют две группы девочек: "невесты" и "женихи". Все обряды дети исполняют с особой тщательностью: поются свадебные и колыбельные песни, шествует свадебный кортеж, после чего игра заканчивается. В обоих случаях присутствует элемент игры, и женщины Бенгалии играют так же, "...как играют для себя дети, изображающие не события прошлого или будущего, а настоящего, тут совершающегося" I2.

В индийской игрушке человеческая фигурка - кукла - наиболее распространенный и обаятельный образ с большим диапазоном настроений и характеров. Хорошо известно, что в Индии существует традиционный метод передачи знаний устный. При такой системе каждая миниатюрная кукла, изображающая какур-либо историческую или легендарную личность, дополняет рассказ подобно цветной иллюстрации в современной книге. Но преимущество игрушки перед иллюстрацией в том, что ее можно включить в игру, дать волю детскому воображению. Она не только знакомит ребенка с любимым героем, но и воспитывает желание подражать ему, фиксирует в сознании события и мораль различных историй так, что они становятся частью повседневной жизни. Таким образом, игрушки помогают умственному и эстетическому развитию ребенка, расширяют его собственный маленький мир, ненастойчиво создавая детский характер.

х х х

Трудно перечислить все материалы, из которых индийские ремесленники делают различные фигурки, но наибольшее приращение по-прежнему находит глина - один из самых древних материалов на земле. Из всего многообразия индийской медной пластики необходимо выделить женские фигурки, характерные не только для харашской культуры (около 2300 лет до н.э.), но и для современной индийской terra-cotta скульптуры. При непрерывности традиции развития индийского искусства нетрудно предположить, что женские образы настоящего времени имеют генетическую связь с более ранними.

Женские фигурки, при всей незначительности их размеров, - монументальны, в них чувствуется стремление к обобщению, типизированно. Традиционную мелкую пластику прежде всего характеризует простейшая лепная техника: руки мастера явля, разглаживали, скатывали комочки глины, создавая нужную форму. Объемы составных частей фигурок трактуются свободно, при этом голова доминирует над туловищем, большое внимание уделяется причёске, напоминающей веер, лопаточку или рог. Во всех женских фигурках нижняя часть туловища укорочена, в некоторых типах выделяется линия ног, в других - ноги заменяет конусовидное основание. Именно последний принцип построения широко распространен в наши дни в штатах Западная Бенгалия, Бихар и Орисса. Почти во всех terra-cotta фигурках руки лепят отдельно: в одних случаях они разведены в стороны, в других - согнуты, образуя с туловищем полукруг, иногда на руках изображен ребенок или несколько детей.

В пластике индийской скульптуры с древнейших времен прослеживается единый принцип усложнения формы снизу вверх. Широкие плечи (они во всех фигурах почти в 3 раза шире талии) и выдающиеся вперед выступы груди, выполненные путем зажима и вытягивания глины или аппликативным способом, переходят к голове, увенчанной высокой и подчас очень сложной причёской. Почти весь орнаментальный узор сосредоточен также в верхней части туловища: ожерелья, подвески, детали причёски, пояса, браслеты обозначены в одних случаях пластинками или шариками из глины, в других - маленькими отверстиями или неглубоко прорезанными линиями.

В настоящее время самый распространенный способ выдел-

ки глиняной игрушки - формовка. Некоторые формованные скульптуры выподнены в традиционном стиле по выделенным из глины формам, которые хранятся в семье мастеров и передаются по наследству. Эти фигурки воспроизводят старейший тип индийской мелкой пластики с сохранением древнего орнамента. Их изготавливают в традиционных гончарных промыслах, где они почти всюду вытеснили лепные формы. Объясняется этот процесс прежде всего тем, что одна форма дает возможность мастеру сделать неограниченное количество повторений предмета, убыстряет производство, делает его экономически более выгодным.

В старейших промыслах Пачмуры и Раджграма (дистрикт Банкура) изготавливают сакральные предметы, отдельные части которых мастер делает на гончарном круге, затем он соединяет детали, употребляя мокрые тряпочки для сглаживания рельефа. Обожженные в печи ритуальные фигурки для получения черного цвета иногда подвергают дымовой ванне: их помещают в глиняный горшок с массой, состоящей из угля, листьев манго и сухого навоза, и оставляют в печи на сутки. Изделия, впитывая пары этой смеси, приобретают черный оттенок. Рассматриваемую мелкую пластику никогда не раскрашивают: их декор - это линии, точки, черточки, зигзаги, прорисованные острой деревянной палочкой по мокрой глине, или аппликация из глиняных кружков, петелек, ленточек, полосок в бесчисленных композиционных сочетаниях. В сюжетной основе банкурской терракоты преобладают образы животных - кони, слоны, тигры.

Пластика изделий Пачмуры и Раджграма продиктована самой техникой изготовления, причем в создании скульптуры мастер пользуется формами гончарных изделий: в очертании головы тигра угадывается форма горшка для хранения жидкости, в сидущем туловище читаются контуры сосудов, ноги напоминают узкое горло кувшинов. Круглая голова тигра с вздернутым носом и выпученными глазами, высунутый язык и торчащие, как бы настороженные уши, придают облику свирепого животного наивное и добродушное выражение. В этой игрушке, как, впрочем, и в других терракотах Банкуры, нет ничего таинственного, они покоряют своей непосредственностью и простотой.

В отличие от обычного для индийской игрушки профильного восприятия фигурок животных банкурские кони, слоны, тигры всегда обращены к зрителю, поэтому все богатство орнамента сосредоточено в оформлении головы, основной же объем не декорируется. Исследователь народного искусства Бенгалии Мринал Канти Пал отмечает, что изделия Банкуры не имеют стилистических аналогий среди народной мелкой пластики Индии; по его мнению, эти игрушки являются свидетельством периода расцвета гончарного ремесла, когда мастера не нуждались в дополнительных изобразительных средствах, а, прекрасно зная материал и возможности гончарного круга, использовали свое профессиональное мастерство для создания совершенных художественных форм<sup>13</sup>.

Несколько иной тип скульптуры, выполненный на гончарном круге, встречается у горшечников Дургапура (дистрикт 24 - Парганас). Это фигура Дакшиндвара, которому поклоняются жители региона Субордан<sup>х</sup>. Голова Дакшиндвара довольно больших размеров (высота - 38 см, длина - 20,9 см, ширина - 11,6 см) отличается удивительной монументальностью форм и непропорциональным соотношением основных объемов: самой массивной частью в скульптуре является корона (мукута), которая слишком велика по отношению к размеру лица, выделенного в виде перевернутого горшка с узким завершением, выполняющим роль подставки. Масштабное преувеличение короны в изображении Дакшиндвара не случайно, в нем выражено понимание мукуты, как средоточия власти и силы правителя Юга. Цвет также подчеркивает эту основную идею: красный - связан с силой и желанием, черный - означает ярость и внушает страх.

Расписывают игрушки в промысле женщины (в данном случае жена мастера Дас Дип Пала - Колпана). Использованный ими орнамент - своеобразное применение мотивов бенгальской альюны, одного из самых удивительных видов народного искусства. В дни религиозных и семейных праздников в различных уголках Индии женщины наносят специальной пастой на стены домов, платформы перед домом, на пол в комнате традиционные знаки, которые помогают молитве, служат средством

<sup>х</sup> Район южнее Калькутты в дистрикте 24-Парганас.

сосредоточения. Сами мастерицы никогда не рассматривают свое занятие как рисование, их знаки — это письмена, символы общения с божеством. Основу построения альбоны составляет мандала (круг), которая мыслится как идеограмма божества. Употребляемый почти в каждой альбоне цветок лотоса составляет орнаментальную основу мукуты Дакшиндвара.

Все рассматриваемые типы мелкой пластики являются сопутствующим ремеслом горшечников-кумбхакаров (кумаров), о которых известно много различных легенд. Одна из них рассказывает, как появился первый горшок: "Купаясь в реке, слоны льют себе на голову мутную воду; когда вода испаряется, то глина на лбу высыхает и принимает форму головы слона; эта форма понравилась человеку, он решил вылепить подобный сосуд и назвал его кумбха" <sup>X</sup>. Вторая легенда повествует о том, что Брахма вылепил из глины человека и вдохнул в него жизнь. Кумары, изготавливающие преимущественно глиняные фигуры божеств, кукол и животных, называют себя "праджапатки", что значит "творец человека" <sup>I4</sup>. Существует легенда и о создании касты кумбхакаров: (на бракосочетании Рудры <sup>XX</sup> не оказалось глиняного горшка для свадебной церемонии. Тогда бог снял с себя ожерелье и из него создал мужчину и женщину, повелев им немедленно изготовить из глины горшок (кумбху). Эти люди были первыми горшечниками, основателями одной из самых уважаемых ремесленных каст Индии. До сих пор кумбхакары считают Рудру своим прародителем и называют себя Рудрапалами <sup>I5</sup>. Скульптуру, которую изготавливают горшечники Бенгалии, отличает высокое качество исполнения. В ней всегда прослеживается связь с изготовлением посуды, причем последняя часто (как в банкурской пластике) оказывает на технологию производства и на пластическую форму заметное влияние.

Совершенно иной подход к художественной трактовке образа у читракаров (каста народных художников). Мелкая пластика одного из районов Калькутты — мастеров Калигхата — это типично полихромная скульптура, причем цвет играет ос-

новную роль в ее художественном облике. Вся калигхатская мелкая пластика — необожженные формованные изделия, расписанные химическими красками по меловому грунту. Иногда для устойчивости красителя в них добавляют пасту из семян тамариндового дерева или покрывают фигурки лаком. Гамма росписи типична для индийской игрушки и построена на сочетании красного, желтого, синего и черного цветов на белом фоне. Основная роль в цветовом решении принадлежит красному цвету, части тела окрашиваются желтым, глаза, брови прорисованы черной линией, которая иногда служит также для разделения объемов, трактованных ситно. Другие цвета, такие как зеленый, лиловый, оранжевый не являются традиционными, они появились только в последнее время, когда химические красители вытеснили природные материалы. Роспись наносится широкими мазками, свободно расположенными на поверхности фигуры. В орнаменте преобладают круги, точки, пятнышки, которые иногда наносятся серебряной краской. Контрастные сочетания ярких и праздничных красок делают глиняную пластику Калигхата необычайно декоративной, ее роспись обнаруживает влияние живописной манеры бенгальских картин на бумаге (патачитры или паты), которые создают читракары.

В настоящее время в Западной Бенгалии существует множество центров глиняной мелкой пластики, изготавливаемой по гипсовым моделям. В изделиях этих промыслов происходит развитие форм, перенесенных из действительности, разработка жанровых сцен. Большое влияние на мастеров оказывают профессиональные бенгальские художники. Но при этом вся основа народного искусства остается неизменной, заимствованные мотивы осваиваются мастерами по определенным традиционным нормам. Все новое существует в скульптуре малой формы в своеобразном сочетании с тем, что было выработано веками, в специфической композиционной системе, где все подвергается творческой коллективной переработке.

Говоря о традиционной мелкой пластике Западной Бенгалии, необходимо остановиться на изделиях из металла, отливка которых происходит при помощи воска или смолы (техника утраченной восковой модели). Технология изготовления подобных фигурок известна с древнейших времен, она неоднократно и подробно описана в Шिल्паштрах — канонических

<sup>X</sup> Кумбха обозначает одновременно и голову слона, и горшок.

<sup>XX</sup> Рудра — одно из имен Шивы.

трактатах по искусству и ремеслу. Процесс создания скульптуры (названный в Бенгалии докра) — долгий и сложный; в нем нашли отражение и лепная работа (глиняная основа), и способы плетения из соломы и тростника (плетенный орнамент из войка, место которого при плавке занимает металл). Скульптура, выполненная подобным способом, также именуется докрой. Традиционные формы этого искусства ограничены: фигурки божеств, ритуальные светильники, предметы для свадебных церемоний, мерные сосуды.

Технологический процесс формованной терракоты повлияд на производство игрушек из папье-маше. В данном случае мы наблюдаем явление, закономерное для народного искусства, когда на более новый материал переносят приемы технической и художественной обработки привычного, сходного материала. В Бенгалии часто встречаются одни и те же типы, сделанные из папье-маше и глины по одинаковым формам. Декорируют эти игрушки идентично: различие материала можно определить, только взяв фигурку в руки (игрушки из папье-маше намного легче).

Для изготовления традиционной скульптуры в Индии, наряду с глиной, широко используется дерево. Художественная обработка дерева — старейшая область народного искусства. Из-за недолговечности материала до нас дошло немного деревянных изделий, но Шильдпашастры упоминают названия изготавливаемых из дерева предметов, дают указания по его обработке, учат мастеров использовать природную красоту материала.

Эти скульптурки, как правило, сопутствуют ремеслу плотников, резчиков, токарей, но во многих местах — в силу благоприятных условий — производство традиционной пластики стало выделяться в самостоятельные центры. Формы народной деревянной скульптуры отличаются своеобразным пластическим решением, особой линией силуэта. Моделируя лицо, мастер отделяет его с особой тщательностью и подчеркивает линиями резьбы и росписи черты, несущие смысловую нагрузку, остальная часть фигуры трактуется более формально.

Наиболее древний тип медкой пластики, связанный с традиционными формами народного искусства, — деревянные

куклы, округлые с лицевой стороны и плоские сзади; трактуются они всегда очень обобщенно: маленькая голова в накидке (гагре), удлиненное туловище, руки чаще всего объединены с туловищем и выделяются лишь линией рисунка, вместо ног — подставка, выполненная из того же куска дерева. Раскраска их созвучна калитхатской глиняной пластике, но красочная гамма более теплых и спокойных тонов. Цвет и орнамент создают нужные акценты в скульптуре, с их помощью образы получают конкретную характеристику: перед нами бенгальская замужняя женщина в традиционной одежде и типичном головном уборе, молочница (гопи) с кувшином молока в руке, воинственный раджа с кинжалом за поясом и его жена (рани) в роскошном одеянии. Последние составляют парную композицию и известны под традиционным названием "раджрани".

Наиболее интересны для исследователей бенгальские куклы-мумии (мумии-путул), по форме напоминающие египетские погребальные фигурки-ушебти. Этот тип медкой пластики встречается как в деревянных, так и в глиняных промыслах только в Бенгалии<sup>х</sup>. Куклы-мумии изготавливаются в Натторграме (дистрикт Бардван), старейшем народном промысле деревянной скульптуры. Очень часто мастера вырезают их из плоской щепки и расписывают прямо по дереву без предварительной грунтовки. Роспись кукол имеет одну особенность, которая прослеживается почти во всех типах бенгальской традиционной скульптуры: они всегда раскрашены только с лицевой стороны, спина никогда не отделяется и не декорируется.

Значительно реже в отдельных промыслах традиционной скульптуры изготавливают фигурки коней и слонов на подставках с колесами. Форма их предельно условна: короткое туловище опирается на тонкие ножки — плоские щелки, приклеенные к телу зверей и прибитые к подставке, сделанной из неоструганной дощечки. Условной форме фигурок соответствует условность цвета и росписи. Наиболее распространены кони

<sup>х</sup> Подобные фигурки, обнаруженные при раскопках индийскими археологами в 1958 г. в Лоткале (культура Хараппы), — еще одно свидетельство древнейших истоков и преемственности традиций бенгальской народной пластики<sup>16</sup>.

желтого цвета с несложным орнаментом, изображающим седло, сбрую, уздечку.

Вершиной традиционного бенгальского искусства деревянной мелкой пластики, по общему мнению исследователей, являются совы (докиканчи) — символы богини Лакшми (бенгальское — Докки). Миниатюрные фигурки сов хранятся едва ли не в каждом доме, и бенгальцы, в отличие от жителей других штатов, считающих эту птицу вестником несчастья, верят, что она отводит от дома все беды и приносит благополучие и богатство в семью. Совы из Наттарграма отличаются плавной линейной резьбой: моделируя фигуру, мастер легко сглаживает все выступы, придавая ей нужную форму. Стремясь достигнуть большей выразительности, он употребляет необычный для индийской традиционной мелкой пластики орнамент в форме переплетающихся сегментных линий, подчиняя его раскрытию композиционного решения. В этой игрушке особенно ощущается гармония формы, цвета и орнамента. Ее создание — результат работы многих поколений ремесленников, сумевших воплотить в образе лучшие черты традиционного народного искусства резьбы и росписи по дереву.

Те же технологические и орнаментальные приемы применяются мастерами касты малакаров, которые изготавливают из шолы (пита), — легко поддающегося резьбе материала цвета слоновой кости, различные предметы: гирлянды, украшения пандалов, головные уборы, игрушки и т.д. Изделия вырезают острым ножом как из отдельных кусочков (диаметр 2–3 см), так и из тонкой ленточки шириной 10–15 см. Фольклорную игрушку раскрашивают в красный, желтый и розовый цвета, иногда ее оставляют неокрашенной, комбинируя белую поверхность древесины с коричневым цветом коры. Круг образов традиционен для всей индийской игрушки; сейчас во всех промыслах вырезают миниатюрные фигурки зверей, птиц, кукол, орнаментируя их красками, фольгой, кружками и квадратами из раскрашенной шолы; к ним привязывают ниточки и продают их как елочные игрушки.

Бенгальская народная мелкая пластика знакомит нас с определенной стилистической системой народного искусства, в основе которой заложено единство в трактовке образа, в разработке формы и содержания. Традиционная форма ин-

дийского искусства соответствует традиционному мышлению, которое изменяется очень медленно. Архаичные формы мелкой пластики продолжают существовать в местах, наиболее удаленных от центральных дорог и больших городов. Мастера изготавливают их для узкого круга потребителей — в основном это жители деревенской общины или близлежащих селений. Кумбхакары издавна живут в деревнях, их занятие не только кастовое, но и семейное ремесло<sup>х</sup>. Наряду с посудой горшечники производят ритуальные фигурки, женщины лепят фигурки Шошти, иногда всадников, лошадок, слонов. В силу глубоких социальных и экономических изменений количество мастеров, которые лепят подобные типы традиционной скульптуры, постепенно сокращается. Многие из них уходят на заработки в город, но изделия, изготавливаемые ими при других условиях в сфере кустарного производства уже качественно меняются и несут другую смысловую нагрузку.

Несколько иначе обстоит дело в крупнейших центрах народной и грушкы. Так, например, традиционная скульптура Банкуры имеет ритуально-церемониальное значение и играет ведущую роль в индийских обрядах, но в то же время она выполняется мастерами по заказу эмпориев (государственных магазинов по продаже изделий народных мастеров). Популярность

<sup>х</sup> Автор исследовал 15 небольших промысловых центров подобного типа, расположенных во всех дистриктах Западной Бенгалии. Практически кумарлода (поселение гончаров) есть в каждой деревне, но во многих уже не лепят традиционную ритуальную скульптуру (например, село Бандал, дистрикт Хугли, деревня Шолобх, дистрикт Ховра) и не сохраняют традиционных глиняных моделей для ее формовки. Наиболее многочисленна община кумаров Байдубтти (Беддубати), дистрикт Хугли. В промысле работает 30 семей, они лепят фигурки кошек, слонов, собак и кукол. Основной ассортимент: дипа-Лакшми (женская фигурка со свечильниками), танцовщица, женщина в гагре, кукла путул-биа, которую дарят при замужестве. Игрушки низкого качества, очень дешевые (3 пайса за штуку — 1 коп.). Все члены семьи работают в промысле (дети готовят глину, размешивают ее, добавляя рисовую шелуху).

банкурской пластики объясняется прежде всего ее созвучностью времени, когда во всем мире возрос интерес к традиционному искусству, которое доносит до наших дней образы и символы древнейших времен. Не только художественные традиции и эстетическое совершенство докры и изделий Банкуры, но и их духовное содержание приобретает сейчас особое значение. "Так, вероятно, происходит встреча культуры древней с культурой современной, и первая делится своей силой со второй. Поток простых переживаний, рождаемый этой по своему облику древней фигуркой, очищает и усиливает нашу способность к восприятию простого и первичного. В облике древних коньков и других изображений мы сталкиваемся с особенностью утраченного мира, с теми его моментами, когда восприятие было подно непосредственности" 17.

Развитие многих центров традиционной игрушки обусловлено непосредственной близостью больших городов, религиозных и ярмарочных центров<sup>х</sup>. Покупают продукцию этих промыслов крестьяне, приехавшие на ярмарки или в город из различных уголков дистрикта, многочисленные паломники, рабочие и обслуживающий персонал — в недавнем прошлом те же крестьяне. Буквально к каждому большому и малому празднику мастера изготавливают фигурки божеств, игрушечные храмы — дешевые, красочные игрушки, существующие всего несколько дней. После окончания торжества их разбирают или бросают в воду, чтобы на следующий год все повторить сначала. Необычайна динамичность этого искусства — одна из причин его жизнеспособности. Эти скульптурки имеют скорее празднично-ритуальное значение. Велика их общественная роль: они присутствуют в самых важнейших моментах жизни индийца, в них заложен особый этический смысл, связанный с идеей добра, справедливости и счастья. С другой стороны, красочная и выразительная пластическая форма этих типов, непо-

<sup>х</sup> Так, Калигхат расположен вблизи известного храма богини Кали (Калькутта), Кумартола — основной район горшечников Калькутты — в торговом центре Баобазар, Джайнагар — место одной из крупнейших ярмарок Западной Бенгалии, Наттарграм — село около религиозного центра Навадвина (дистрикт Нодиа) и т.д.

средственность и наивность характеристик созвучны эстетическим идеалам определенной социальной группы. Выросшие на традиционной основе, эти фигурки отражают своеобразное художественное мышление многих поколений мастеров и обладают удивительной силой.

Изучение современного состояния традиционных промыслов народной игрушки указывает на их значение в жизни общества, однако разрушение социальных отношений постепенно изменяет структуру крестьянского ремесленного производства. В крупных городах, вблизи религиозных центров возникают и неуклонно развиваются современные производства. Крупнейшие центры современной медной пластики Западной Бенгалии — Кришнанагар (дистрикт Нодиа) и Шангиникетон (дистрикт Бирбхум). Там создаются лучшие образцы формованной бенгальской пластики, которые отличаются высоким профессиональным мастерством, богатством орнаментальных композиций, яркостью и звучностью цвета и во многом определяют появление новых стилистических направлений в современной медной пластике. Влияние лучших образцов на традиционное народное искусство несомненно, но только после тщательной систематизации и обработки полевого материала возможно приступить к рассмотрению различных аспектов этого явления.

С каждым годом круг распространения традиционной игрушки все более и более сужается. С одной стороны, она не выдерживает конкуренции с кустарной игрушкой, заполнившей все рынки сбыта: традиционные мелы (народные ярмарки), ларьки возле храмов, базарные лавочки, прилавки столичных эмпориумов, Всеиндийские и Бенгальские выставки народных ремесел. В качестве иллюстрации можно привести следующие примеры:

1) Около храма богини Кали в Калькутте 2.II-74 г. торговали игрушками 30 небольших лавочек, 6 ларьков, 12 мастеров разложили свой товар под открытым небом. Традиционные резные деревянные скульптурки читракаров Калигхата продавали 2 лавочки (кони на колесиках) и 5 уличных торговцев (кони и традиционные лодки, по форме напоминающие павлина), калигхатскую медную пластику продавали 2 небольших ларька и 3 мальчика читракара из Калигхата, остальные скульптурки (около 100 наименований) — изделия современ-

ных мастерских Калькутты.

2) Базар в Госаба (24-Парганас, регион Субордан): 2 лавки продают мелкую пластику (владельцы кармакары - кузнецы), 3 лавки принадлежат горшечникам. 21.5-74 г. в этих лавочках продавалось 80 наименований мелкой пластики, из них только 5 - традиционных: Алхади-путул - кукла, изображающая подную женщину с большим животом, она выступает как символ плодородия; бог Шива, Банабиби (женское воплощение Дакшиндвара); Ганешджанани (богиня Парвати с Ганешей на руках) и фигурка собаки. В период больших праздников владельцы горшечных лавок открывают 10 временных палаток, в которых среди глиняных изделий выставляются на продажу традиционные глиняные игрушки, которые делают женщины кумарполи окрестных деревень Хошнабад и Токи (всего 5-6 наименований).

3) Традиционная мела в Шантиникетоне 25.12.75 г. На огромной площади (200 га) раскинулись лавочки с различным товаром. Игрушки продавали 4 магазина государственного сектора, 20 лавочек крупных торговцев и около 100 мелких ларьков. В основном это была продукция многочисленных кустарных мастерских. Традиционную мелкую пластику можно было купить в одном государственном магазине (докра Дарьяпура, дистрикт Бардван), в маленьком ларьке, где своими изделиями торговала мастерица из Аддитьяпура (глиняные изделия), у мастера Сунида Сутраджара из Наттарграма (деревянные резные совы и мумми-путул) и у бродячего торговца (он же и мастер) Харьяны из Асансола, который продавал игрушечный музыкальный инструмент саранги.

4) Бангал Хоум индастрис - самый большой магазин в Калькутте по продаже изделий народных ремесел. Всего в ассортименте 243 наименования разнообразных типов мелкой пластики, из них традиционных - 69 (45 наименований - докра); Котэдж индастрис - 102 наименования игрушек, традиционных 16; Стэйт сайлес эмпориум - 97, традиционные - только докра и т.д.

5) На Всеиндийской выставке народных ремесел в декабре-январе 1975-76 гг. (посещение 6, 9, 17, 24 декабря и 4, 16, 17, 21, 28-30 января) в Калькутте на Майдане (центральная площадь) мелкая пластика была представлена во

всех центральных павильонах штатов Западной Бенгалии, Бихар, Орисса, Ассам, Трипура, Кашмир, Тамилнад, Уттар Прадеш. В павильоне штата Бихар можно было купить докру мастеров-санталов (12 наименований) и изделия из травы "сикки" (3 наименования); в павильоне штата Орисса - резная деревянная скульптура из Пури, традиционная мелкая пластика Западной Бенгалии была представлена изделиями из Пачмури (кони, фигурки богини Шошти, Наттарграма (Кришна с Ясодой, Раджрани, голи, танцовщица), дистрикта Хугли (Маношакхат - ритуальный кувшин, посвященный богине змеи Маноши), докрой из Бигны (дистрикт Банкура) - 28 наименований. Почти во всех палатках и лавочках на территории ярмарки продают современные нетрадиционные изделия (в основном глиняные, токарные и куклы из папье-маше), специализированных палаток по продаже игрушек - 52 (15 из них торгуют целлюлозными игрушками). Только в 2 лавочках продавались традиционные изделия из Варанаси (Бенареса): резные кони, слоны, коровы, наборы миниатюрной резной деревянной игрушки (фигурки богов - 12 наименований, военные музыканты - наборы по 10 штук, животные Индии - 24 наименования).

Современная скульптура малой формы яркая, броская, более прочная, быстро находит своего покупателя - ее охотно приобретают жители сел, горожане, иностранные туристы в качестве национального сувенира. Постепенно мастера, приспосабливаясь к вкусам рынка, к новым функциям ритуальной пластики, начинают производить новые формы. Процесс этот очень медленный, происходит "... приспособление старых форм к выражению новых функций, скрытое вырезание новых форм под прикрытием традиционного" 18.

Все эти явления порождают очень важный вопрос об отношении самих мастеров к художественной ценности ритуальной пластики. Во многих случаях мастера используют свои художественные навыки для изготовления традиционной скульптуры, имеющей ритуальное (пуджи, врата) или церемониальное (свадьбы, рождения) назначения. Все эти фигурки уничтожаются сразу же после окончания церемонии, поскольку они служат культовым объектом во время обрядов и не имеют никакой самостоятельной функции после их завершения.

Рассмотрев основные типы бенгальской народной игруш-



ки и способы ее производства из различных материалов, мы получили представление об одной из мало изученных областей индийского народного искусства. В данной статье лишь только поставлен вопрос об условиях и некоторой закономерности дальнейшего ее развития, бытования традиционной игрушки. Эти, а также ряд других проблем, которые могут возникнуть при разработке темы, будут рассмотрены автором в процессе дальнейшего исследования традиционной медной пластики Западной Бенгалии.

Изучение народной бенгальской игрушки в общем комплексе народной культуры позволит в значительной степени раскрыть многие стороны жизни индийцев, их обычаи, художественное восприятие и эстетические взгляды.

#### Примечания

- 1 A.K.Sur. Folk elements in Bengali life. Calcutta, 1975, pp. 87-88.
- 2 В.Р.Кабо. Синкретизм первобытного искусства. В сб. "Ранние формы искусства". М., 1972, с. 294.
- 3 Stella Kramrish. Indian Terracotta, IDSOA, 1939, vol. VII, pp. 101-102.
- 4 Р.Маһаратра. The folk-cults of Bengal. Calcutta, 1972, pp. 125, 142.
- 5 Там же.
- 6 Там же.
- 7 П.Г.Богатырев. "Вопросы теории народного искусства". М., 1972, с. 179.
- 8 D.S.Upadhyaya. Sikki-folkart of North Bihar. "Folklore", 1970, vol. XI, P. 20.
- 9 K.Chaudhury. Bhadu-o-Tusu. Calcutta, 1977.
- 10 Д.С.Лихачев. "Поэтика древнерусской литературы". Л., 1971, с. 250-251.
- 11 Там же.
- 12 Там же.
- 13 М.К.Пал. Catalogue of folk art in the Asutosh museum. Part I. Calcutta, 1962, p. 4.
- 14 S.K.Mirmira. Indian pottery. Bhadravati, 1973, pp. 1-2.

15. D.S. Upadhyaya Ук.соц.
16. S.R. Rao. Further excavations at Lothal - "Lolitkala", 1962, №11, p. 28, р.с. XIX, ч. 946

17. В.М.Василенко. О примитиве в крестьянском искусстве". - В сб. "Сообщения Государственного Русского Музея". М., 1976, с.82

18. А.М.Кантор. О стиле и стилистическом анализе. В сб. "Советское искусствознание". М., 1978, с.254.

#### Глоссарий

1. Бриса-кат - кукла, голова которой заканчивается алтарем. В этот алтарь помещается вырезанная из дерева миниатюрная корова или фигурка божества. Бриса-кат обычно ставят на месте сожжения трупов, на перекрестке дорог или у околицы села.
2. Дакшиңдвар (ворота Юга) - возможно имя мифического правителя юга Индии, в настоящее время местное божество, защищающее от диких зверей.
3. Драхма (Дарма) Такур - местное божество, которое приносит достаток в дом, вызывает дождь, защищает посевы, избавляет от эпидемий.
4. Кумбхахар (кумар) - горшечник.
5. Кумарпола - поселения мастеров, изделия которых изготавливаются из глины.
6. Малакар - ремесленник, который делает гирлянды из шолы.
7. Панда - сооружение (временное) для праздничных и свадебных церемоний.
8. Пуджа - молитвенный ритуал.
9. Читракар - народный художник, создающий картины религиозного содержания на бумаге или ткани.
10. Шола (пит) - один из видов пробкового дерева.

## ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ ЯПОНИИ

(По материалам выставки "Традиции и современность  
в декоративном искусстве Японии")

В Государственном музее искусства народов Востока в начале сентября 1979 года открылась выставка "Традиции и современность в декоративно-прикладном искусстве Японии". В экспозиции были показаны уникальные произведения искусства XVI—XX вв., из ряда крупнейших частных музеев Токио, Киото, Осаки, Кобе. Великолепные золотые лаки "макиэ" прославленных мастеров XVII—XX вв., керамика XVI—XX вв., изысканные кимоно XVIII—XIX вв., современный металл и каллиграфия — все это можно было увидеть на выставке. Однако ее организаторы не ограничились простым показом вещей, — задача ставилась гораздо шире: во-первых, построить экспозицию так, чтобы показать зрителю специфику японского искусства, проявляющуюся в неразрывном единстве всех его видов, что принципиально отличает его от европейского, а также путем сопоставлений продемонстрировать преемственность традиций в современном искусстве Японии.

Период Эдо (1614—1868 гг.) и XX век неизмеримо далеки друг от друга по своей социально-экономической структуре, но в самой основе духовной жизни народа, его приверженности традициям, специфически "японском" понимании прекрасного, особом отношении к природе, к миру вещей, с которыми он соприкасается ежедневно — очень много общего. Традиции, сложившиеся в период средневековья, продолжают жить, органично вплетаясь в современный быт. Стилистические особенности произведений декоративно-прикладного искусства Японии, ее архитектуры оказались близкими поискам современных мастеров, и даже более того, — традиционные эстетические категории, выработанные японским народом, становятся интернациональными, отвечающими требованиям всего современного искусства.

Традиции, наблюдаемые в культуре и искусстве современной Японии, окончательно сформировались в период позд-

него средневековья (XVI—XVII вв.). Уже в раннее средневековье в Японии сложилась единая система искусств, характерная и для всего современного традиционного искусства Японии, где прикладное искусство занимало столь же значительное место, как живопись и архитектура.

Традиции японской архитектуры в течение многих столетий вырабатывались народом, отбиравшим наиболее целесообразные из них, отвечавшие особенностям климатических и природных условий страны. На выставке была воспроизведена часть интерьера традиционного японского дома с нишей "токонома" и небольшим садиком "о-нива". Так была намеренно воспроизведена та среда, в которой живут произведения декоративно-прикладного искусства, показанные на выставке.

Основы архитектурной формы традиционного жилого дома сохранились до наших дней. В силу ряда причин, не только социально-экономических, но и из-за особой тяги японцев к национальным формам быта, отвечающим традиционным эстетическим вкусам, некоторая часть населения Японии продолжает жить в традиционных жилых домах, да и интерьеры зданий современных форм по большей части решаются в традиционном стиле. Одна из особенностей не только старого, но и современного национального быта японцев состоит в том, что интерьер дома должен представлять собой единое художественное целое. Японец создает свое жилище на основе определенных, отточенных веками законов прекрасного, проявляя при этом собственный художественный вкус. Все это результат разработанного временем художественного воспитания, начинающегося уже в раннем детстве.

Конструктивная основа обычного жилого традиционного дома — деревянный каркас. Культура обработки дерева, умение выявить его естественную красоту, почти не подвергая дополнительной обработке (в виде полировки или лакирования), — составляют одну из существенных сторон художественной значимости традиционного интерьера японского дома. Любовь к этому прекрасному природному материалу, который, темнея от времени, как бы приобретает еще большие эстетические качества, уходит в далекое прошлое японского народа, к истокам синтоистской архитектуры. С усилением процесса урбанизации, с появлением огромных современных горо-

дов, подавляющих человека обилием искусственных материалов, дерево с его естественной живой фактурой и мягкий блеск рисовой соломой циновки "татами", устилающих пол, являются той средой, где человек может обрести себя, как естественную часть созданной им природы. Уже в архитектуре проявляется одна из характернейших сторон традиционного японского искусства — стремление выявить, подчеркнуть естественную красоту используемого материала (в архитектуре или в декоративно-прикладном искусстве), созданного самой природой. Этим самым мастер — создатель этой вещи или тот, кто владеет ею, как бы становится более близким к миру природы в той изолированной, созданной им самим искусственной среде, в которой он живет.

В традиционном японском доме пространство изменчиво, непостоянно, как и сама природа. С течением времени меняется цвет дерева, в теплое время года убираются раздвижные стены "сёдзи", служащие одновременно и окном, и стеной, внутренние перегородки "фусума" могут исчезнуть или появиться вновь. В интерьере нет мебели (в европейском смысле понимания этого слова), вещи по мере необходимости убираются в стенные шкафы, появляются и исчезают ширмы. Все это обусловлено как природными условиями и образом жизни, так и эстетическими принципами, в основе которых лежат определенные черты национального характера и национальной культуры.

Особенности традиционного интерьера, о которых говорилось выше, — его подвижность, изменчивость, открытая пространственная связь с окружающей средой обусловили иное понимание декоративности в японском искусстве, чем то, которое было всегда присуще европейскому искусству. В нем, органически связанном с традиционной архитектурой, сложились иные закономерности композиции, построения формы и декора. В росписях на лаковых шкатулках, фарфоровых и керамических изделиях динамика и пространственность проявляются в подвижности декора, его нарочитой несогласованности с формой. Пожалуй наиболее ярко (для зрителя) эти особенности видны в декоре золотых лаков "макиэ". На "дзюбако" — коробке для хранения еды в технике рельефного золотого лака изображен традиционный сюжет — повозка "го сё-гу-

рума" среди цветов. Грозди глициний и цветы хризантем свободно, непринужденно переходят с одной плоскости коробки на другую; изображение коляски мастер переносит с крышки дзюбако на ее боковые грани — таким образом форма как бы режет декор. Художник нарочито игнорирует форму предмета, загибая фрагменты узора на соседние плоскости и тем самым как бы помещая его в другое измерение.

В декоре дзюбако прослеживается еще одна характерная черта японского искусства — его ассоциативность, как основа построения образа. Описанный выше сюжет на дзюбако вызывает в памяти прославленный роман эпохи Хэйан (794—1185 гг.) "Гэндзи Моногатари". В одной из его глав повествуется о том, что принц Гэндзи приехал к любимой женщине в повозке, наполненной цветами, предназначенными для подношения. Не застав возлюбленной, он ушел в печали, бросив повозку. Этот сюжет, который можно увидеть и на женских кимоно, представленных на выставке, ассоциируется с неисполненными желаниями, обманутыми надеждами, вызывает грусть.

Уже в IV веке были известны в Японии золотые лаки макиэ, ценившиеся наряду с изделиями из серебра. Они были столь широко известны и распространены, что, например, для европейцев эти изделия стали как бы символом самой Японии. Макиэ переводится как "брызганная живопись"; золотой или серебряный порошок из особой спринцовки или с пушистой кисти разбрызгивается согласно декору на еще сырой лак. На декор наносится слой прозрачного лака и после высыхания полируется древесным углем. Существует несколько вариантов этой техники: плоский макиэ, резной, рельефный и др. Часто эти техники сочетаются на одном изделии, как, например, мы это видим на коробке для письменных принадлежностей с изображением пейзажа (XIII в.). Кроме того макиэ часто комбинируется и с другими материалами: черным лаком, перламутром, оловом, свинцом.

Время наивысшего расцвета этого вида искусства — период Эдо (XII—XIX вв.). Техника их изготовления достигает наибольшей виртуозности, позволяя достичь необыкновенно высокого художественного эффекта в изделиях прославленных мастеров. Выставка дала возможность познакомиться с целым

рядом известных художников, работавших с лаком, начиная с ХУП века и кончая первой половиной ХХ века, позволила проследить преемственность традиций. Открывается этот ряд работой выдающегося художника Японии ХУП-ХУШ вв. - Огата Корина (1658-1716). Расцвет его творчества приходится на период Гэнроку (середина ХУП - начало ХУШ вв.) - эпоху особого яркого подъема японского искусства. Одна из особенностей этого периода - появление богатого одаренных творческих индивидуальностей. Все выдающиеся деятели искусства этого периода были живописцами, поэтами, работали с керамикой и лаком, создавая в каждой из этих областей подлинные произведения искусства, ставшие затем национальными сокровищами японского народа. Такой национальной драгоценностью стала и чайница Огата Корина с изображением оленей, хранящаяся в музее Сэйбу-Таканава в Токио, которую можно было увидеть на выставке в Москве.

Чайница выточена из дерева теплого темно-коричневого цвета. Изогнутый корявый ствол клена, инкрустированный свинцом, следует плавной округлости чайницы, переходя с ее тулова на крышку, и там рассыпается золотыми и перламутровыми звездами листьев. Под кленом - две легкие фигурки оленей. В данном случае декор не давит над формой, он неразрывно слит с ней, но и не выделяет архитекtonику вещи, что характерно для работ европейских мастеров. Декор поражает удивительной свободой пространственного решения, тонкой ритмической структурой. Восхищает в этой вещи и артистизм, с которым Огата Корин сопоставляет различные материалы (свинец, дерево, золотой лак, перламутр), поразительное владение мастером цветовой композицией.

Декор на чайнице вызывает определенные ассоциации, создающие духовную наполненность такого утилитарного предмета. Образ оленя традиционен в японском искусстве. Впервые он встречается на бронзовых колоколах "дотаку", датируемых III в. н.э., в последующие века - на тканях, лаках. Это любимый образ в японской поэзии: крики оленей, призывающих осенью самок, навевали грусть. В произведениях искусства олени обычно изображаются рядом с символами осени: кленом, цветами хаги.

На выставке представлено также творчество современ-

ника Огата Корина, крупнейшего мастера по лакам Огава Харицу (1663-1747). Подобно своему гениальному современнику, Огава Харицу был разносторонне одаренным человеком - он был поэтом (сочинил стихи в форме "хайку"), живописцем, резал по дереву, расписывал фарфор и создавал изделия из лака. Но все же наибольшую известность Огава Харицу получил как художник по лакам. Его многосторонняя творческая одаренность позволила ему создать свой собственный неповторимый стиль, который впоследствии стал называться его именем. В своих работах он сочетал технику макиэ с инкрустацией керамикой, костью, красным резным лаком. Вводя новые материалы, Огава Харицу стремился оживить хотя и тонкую, но довольно однообразную цветовую палитру золотых лаков. На выставке его творчество было представлено тушечницей, где он использовал одну из редких техник работы с лаком (использование в композиции естественной красоты дерева). Дерево темно-коричневого цвета, из которого выточена тушечница, мастер покрыл слоями прозрачного лака, вызвав этим причудливую игру слоев, прожилок. На этом "живом" фоне непринужденно расположена ветка плюща, листья которого выполнены в технике золотого лака, инкрустированы свинцом и изумрудно-зеленой керамикой. Темный фон дерева объединяет в единое целое это гармоничное созвучие красок. В этой работе, как и во многих других, он следовал стилю китайских художников, работавших в жанре "цветы и птицы". Композиция декора, его колорит, тонко уравновешенный и в то же время декоративно выразительный, тщательная "выпсанность" листьев - все это вызывает в памяти альбомные листы китайских художников.

Имена многих замечательных художников по лаку не дошли до нашего времени. Многие из них работали при дворах местных феодалов и не подписывали свои работы. Такому безвестному талантливому художнику принадлежит столик для письма из черного лака с осенним пейзажем. Сочетание черного и золотого лака, пожалуй, самое прекрасное, что было создано японскими мастерами в поисках тех декоративных возможностей, которые в состоянии дать этот благородный материал. Именно в таком сочетании достигается ощущение его драгоценности.

Сам сюжет и его воплощение заставляют вспомнить живопись в стиле "хайга" — небольшие, предельно лаконичные монокромные рисунки. На перилах мостика сидит нахохлившаяся птица с оперением, отливающим тусклым металлическим цветом. Все изображение сдвинуто в правый нижний угол, свободная поверхность лишь кое-где присыпана редкой золотой пудрой, отчего фон становится живым, напряженным, черная плоскость перестает быть глухой плоскостью стола, приобретает заораживающую глубину, невольно притягивающую взгляд. Скупое мерцающая плоскость ассоциируется с холодными осенними сумерками, пронизанными прозрачными вуалями серебристого тумана. Роспись на нижней полке — вариация на ту же тему: осенние травы, поникшие под напором ветра. Обаяние этой вещи заключено во взаимосвязи внутреннего и внешнего декора. Развертывание одной темы на оторванных друг от друга плоскостях, естественная притененность нижней росписи, заглушенной не только тенью, но и самой чернотой лака, создает ощущение бесконечного многомерного пространства.

Искусство лаковой росписи конца периода Эдо представлено творчеством выдающихся мастеров своего времени — Хара Юсай (1772—1845) и Огава Сёмин (1847—1891). Огава Сёмин не только замечательный художник, — он очень много сделал для того, чтобы сохранить традиционные ремесла Японии в конце XIX века, когда многие из них пришли в упадок. Он участвовал в основании Токийской художественной школы и Департаменте лакового искусства. Огава Сёмин работал в стиле, воскрешая в своем творчестве работы периода Хэйан и Камакура (794—1333 гг.).

Благодаря своим специфическим качествам, характерным для всего традиционного декоративного мышления японского народа, лаки до сих пор сохраняют свое место в современном искусстве страны. Творчество мастеров XX века представлено работой Роккаку Сисуи (1867—1950). Он окончил школу изящных искусств в Токио и затем сам преподавал в ней в звании профессора. Его учителем был знаменитый мастер старшего поколения Огава Сёмин. В своих работах он следовал традициям старых мастеров как в технике, так и в сюжетах, иногда имитируя старые лаковые изделия.

Большой раздел на выставке был отведен под керамику.

Как ни в каком другом виде декоративно-прикладного искусства в ней наиболее полно отразились философия, культура, эстетические принципы японского народа.

Искусство керамики известно в Японии с древнейших времен. Представленные на выставке керамические изделия из Художественного музея Такисуй г. Кобе и Художественного музея Ицуо из Осака относятся ко времени наивысшего расцвета японского керамического производства — XVI—XVII вв.

Керамика XVII века, экспонировавшаяся на выставке, — это чаши для чайной церемонии ("тяван"), которая получила в этот период большое распространение. Этот древний обряд дошел до наших дней. Чайная церемония "тя-но-ю" помогает японцам обрести душевный покой, проникнуться возвышенными мыслями, погрузиться в мир прекрасного, позволяет на время вырваться из изматывающего ритма современной жизни.

"Тя-но-ю" можно назвать синтезом японского искусства. Как составные части в нее входят и живопись, и архитектура, и предметы декоративно-прикладного искусства. Чайная церемония сыграла важнейшую роль в истории японской керамики, которая должна была отвечать ее эстетическим требованиям. Разрабатывается новый подход к пониманию красоты, получивший название "саби", что означает красоту скрытую, приглушенную, спокойную и простую, лишенную яркости и внешне-го блеска. Утверждается такой принцип, как естественная красота материала, неразрывными становятся понятия утилитарности предмета и его красоты.

На выставке показан тяван из старейшего и крупнейшего керамического центра XVI—XVII вв. — печей Сэто. Он — цилиндрической формы (характерной для этих печей), покрытый блестящей черной железной глазурью. Такие изделия получили в истории японской керамики название "черный Сэто" — "Сэто-гуро". Эта керамика производилась всего лишь около сорока лет и считается величайшей драгоценностью.

Больше всего отвечала требованиям эстетики саби керамическая продукция печей Сигараки. Она представлена тяваном неправильной формы, покрытым светло-коричневой глазурью. Тяваны лепились на гончарном кругу, но формы доводились руками мастера, поэтому в них допускалась и даже высоко ценилась знатоками некоторая смятость, искривлен-

ность. Такая незаконченность формы позволяет особенно остро почувствовать естественные качества материала — его пластичность, податливость, и даже как бы принять участие в процессе творчества мастера, мысленно доводя форму до совершенства. Технические дефекты, которые также видны на этой чаше, — трещины, разрывы керамической массы при обжиге, пузыри в глазури также рассматривались как ее художественные качества, связанные с самим материалом, его обработкой.

Как правило, японская керамика XVII в. в основном безмянна. Она предназначалась для определенных заказчиков, не нуждавшихся в подписях и марках, так как узкому кругу знатоков были хорошо известны художественные приемы каждого мастера. Новый этап в истории японской керамики, связанный с профессиональным творчеством известных мастеров, открыли изделия Раку (XVII в.). Эта керамика наиболее полно отвечала идеалам чайной церемонии. Название керамики происходит от иероглифа "раку" ("радость"), который ставил мастер Дзэкэй на своих изделиях в XVI веке. На выставке показано несколько тьяванов типа раку. Для них характерен чуть неровный край, округлые стенки, спокойные формы, приятные для рук и глаза. В них отразилось высшее проявление красоты и утилитарности, наиболее полное претворение принципа саби в керамике.

Новый расцвет керамического искусства XVII века связан с появлением техники росписи эмалевыми красками. В этой технике работал брат Огата Корина — прославленный керамист Огата Кэндзан (1664—1743), представленный на выставке двумя произведениями. На квадратном сосуде мягкими зеленовато-коричневыми приглушенными красками изображен пейзаж, дополненный изящной скорописью. В произведениях этого мастера синтезированы лучшие традиции японской живописи и керамики. Огата Кэндзан преобразовал пейзаж в декор объемного предмета, придав ему большой заряд эмоционального напряжения. Росписи Кэндзана свободны и непринужденны, лаконичны и предельно выразительны. В керамике наиболее полно проявилось многообразие его дарования — поэта, художника, каллиграфа.

Современная японская керамика в основном продолжает

развиваться в русле национальной традиции, сохраняя все ее особенности.

Знакомство на выставке с работами современных мастеров-керамистов позволило выявить три основных направления в японской керамике: мастера, работающие в национальных традициях, такие как Хамада Сёдзи (р. 1894 г.), Кусубэ Яйти, мастера-экспериментаторы, опирающиеся в своих поисках на народные традиции, как Каваи Кандзиро (р. 1880 г.) и мастера, полностью отказавшиеся от национальных традиций в поисках новых путей развития керамики; к таким относятся Томимото Кэнкити.

Среди мастеров, представленных на выставке, наиболее интересно творчество старейших керамистов Японии — Хамада Сёдзи и Каваи Кандзиро. Были показаны их работы 20—40-х годов XX в. Оба мастера много путешествуют по стране, по долгу живут и работают в деревне, проникая в глубины народного творчества в области керамики. Хамада Сёдзи, заслуженный художник Японии, подобно старым мастерам никогда не подписывает свои работы. Его произведения просты по форме, сдержанны по цвету. Их декор — композиции из светлых линий, пятен, спиралей на темном фоне. Таков декор на квадратной тарелке 1937 года с узором "Бамбуковой шторы" ("Мисудзимон").

Каваи Кандзиро в отличие от Хамада Сёдзи много экспериментирует, особенно в области создания новых глазурей. Он тщательно изучал китайскую керамику, корейские селадоны XI—XIII вв., старинную японскую керамику, воскрешая в своих изделиях их лучшие качества. Характерна для его творчества такая работа (из представленных на выставке), как ваза "Закливание счастья" ("Фукудзюмон") из фарфора (1922 г.) спокойной, простой формы. Ее монохромная роспись вызывает в памяти широкогордые китайские сосуды "цзюдоу" XI—XII веков. Однако в вазе нет тяжести этих изделий, в ней легкость тонкого фарфора сочетается с великолепной глазурью теплого розового цвета — изобретение мастера, результат его экспериментов. Небольшие ручки на плече в виде звериных головок придают вазе определенную завершенность.

Заслуженный художник Японии Кэнкити Томимото относится к числу мастеров, сознательно отказавшихся от нацио-

нальных традиций. Именно он выдвинул лозунг: "создавать новое искусство, разрушая традиции" <sup>I</sup>. Кэнкити Томимото намеренно нарушает одну из основных традиционных заповедей японских керамистов - выявление естественной красоты материала. Из его работ на выставке была показана курильница из фарфора с орнаментом "Золотой и серебряный папоротник" "Сидо Кингинсай" (1965 г.). Этот орнамент он не первый раз использует в своих изделиях. Плоскости прямоугольной курильницы сплошь покрыты геометрически условными изображениями листьев папоротника, которые скрывают естественную красоту фарфора.

На выставке была показана небольшая, но интересная экспозиция металла периода Эдо (XV-XIX вв., современного металла). Выставка современных изделий была достаточно полной и позволяла судить об основных тенденциях в развитии этого традиционного для Японии вида декоративного искусства.

О большой декоративности изделий из металла и профессиональном мастерстве исполнителей периода Эдо дает представление "коро" - курильница в виде императорской повозки "гобё-гурума", созданная мастером Накагава Дзёки (годы жизни неизвестны) в период Мэйдзи (1868-1912). Такие курильницы для сжигания душистых трав входили в убранство интерьера. В этом изделии мастер использовал такие материалы, как серебро, красную медь, лак. Им применены такие техники, как ковка, литье, гравировка, чеканка, насечка. Сама курильница, которая ставится внутрь повозки, сделана из лака, а ее серебряная крышка покрыта тончайшим ажурным орнаментом из хризантем. Работа столь совершенна, с такой любовью передана в металле красота цветов, что возникает потребность, держа в руках эту вещь, бесконечно любоваться изяществом цветов и мастерством исполнения этого узора.

К 1886 г. относится работа Нагоси Ягоро - "Тяки" (принадлежности для чайной церемонии, включающие жаровню, котел, сосуд для горячей воды, полоскательницу, вазу для цветов, подставку для черпачка, палочки для угля). Набор сделан из светлого сплава "сйубути" (сплав меди и серебра). Все предметы отличает строгость форм, столь характерная для всех принадлежностей чайной церемонии, тонкая введир-

ная отделка, тщательная обработка всех деталей. Ручки на котле и жаровне сделаны в виде голов фантастических животных, с кольцами в пасти. Тонкий чеканный орнамент в виде клубящихся волн опоясывает изделия.

Искусство обработки металлов сохранилось до наших дней во всем разнообразии форм изделий, традиционных орнаментов, техник изготовления, применения старых сплавов. Используются такие старые традиционные техники украшения, как литье, ковка, резьба, гравировка, инкрустация, насечка. Продолжают создаваться такие традиционные изделия, как предметы для чайной церемонии, вазы для цветов, экраны, тшечницы и т.д. В то же время многие художники продолжают творческие поиски, создают произведения, отвечающие духу современности. Все эти тенденции хорошо прослеживаются на примере небольшой коллекции, которая была представлена на выставке.

Характерен в этом отношении котел для воды из чугуна, предназначенный для чайной церемонии. Его автор - мастер Нагано Тэцуси, год создания - 1972. Как и все изделия для чайной церемонии, его отличает благородство и простота форм. Он лишен орнамента, лишь в нижней части тулова проходят две неглубокие бороздки, придающие изделию определенную монументальность, подчеркивающие округлость, выпуклость стенок сосуда. Мастер совершенно не обработал поверхность, лишь слегка патинировал чугун, сохранив первоначальную, естественную красоту материала. После отливки металл сохранил естественную шероховатость, вмятинки, заусеницы. В этом изделии сказалось чисто японское чувство красоты с его стремлением к простоте и гармонии декоративного и утилитарного. С необработанной поверхностью сосуда контрастирует красота тщательно отполированной поверхности черной лаковой крышки с резной, введирно обработанной ручкой из металла по цвету чугуна.

Предельная ясность формы, великолепно гармонирующая с простыми, но удивительно выразительными в своей декоративности орнаментами, характерна для квадратного сосуда для воды из темно-коричневого сплава работы мастера Отомару Кодо (1966 г.). Здесь применен технически очень сложный метод сочетания в орнаменте двух сплавов.

Любовное отношение к природе, характерное для японских мастеров всех поколений, чувствуется в вазе из серебра Китахара Сэнроку (1920 г.). Традиционный орнамент — куропатки среди трав — органично согласуется с шаровидным туловым вазы. Пластичное движение трав, следующих округлой поверхности, придает композиции завершенность. Орнамент выполнен необыкновенно тщательно, кажется, что мастер лобкуется каждой травкой, каждым перышком на спинке птицы.

Традиционен такой предмет, как сосуд для разведения туши. Мастер Ямаваки Ёдзи сохранил его традиционную форму, однако уже в этой вещи становятся заметны попытки найти более соответствующий современности художественный язык. Крышка выполнена из двух сплавов — зеленовато-голубого и серебристо-синего. Завершает крышку стилизованная фигурка распластавшейся ящерицы. Формы ее лаконичны, без излишней детализации, однако удивительно точно, выразительно передана ее готовность к мгновенному движению. Такое решение может придти только в результате пристального наблюдения природы. Вся красота вещи заключается и в сопоставлении прихотливой игры цвета сплавов, и в условно-декоративном решении образа ящерицы, четкости ее силуэта, энергично изогнутых линий, придающих образу удивительную динамичность.

У мастеров, ищущих новые пути в искусстве, творческий дар проявляется также в создании оригинальных, новых форм, отвечающих современности. Такова одна из лучших работ на выставке — ваза мастера Оти Кэндзо (1967 г.) из темно-коричневого сплава, выполненная в техникековки. Поразительно пластична ее форма, напоминающая распускающийся цветок. Вазу отличает чистота гладких поверхностей, соразмерность форм. Спокойные округлости лепестков неожиданно переходят в пики различной высоты. Такое сопоставление форм, неожиданно резкий контраст завершенный с мягкими формами основания, а также неравномерное чередование различных по высоте стремительно взлетающих ввысь островерхих завершенных придают вазе удивительную динамичность и даже какую-то свою особую напряженность, внутреннюю жизнь этой, в общем-то, статичной вещи, предназначенной для интерьера. Это впечатление усиливает группа стилизованных журавликов, как

бы вылетающих из венчика цветка. Тонкая гармония, равновесие форм создают впечатление застывшей, оведавшей музыкальной фразы.

Большой раздел на выставке занимали кимоно периода Эдо (XVII—XIX вв.) из частного собрания г. Нисимура. Традиционный тип национальной одежды кимоно в основном сформировался в течение XIV—XV вв., когда произошло значительное упрощение костюма по сравнению с пышными многослойными платьями периода Хэйан (794—1185 гг.). Сложилось два основных типа верхней одежды — "косодэ" ("маленькие рукава") и костюм театра Но. Начиная с XIV—XV вв. и до современности прослеживается единая линия развития японского костюма. При его одногищности (широкий ровный халат с небольшим воротом и небольшими узкими рукавами) менялся лишь характер орнаментации соответственно стилю эпохи.

XVII—XVIII вв. были временем подъема текстильного производства, появились новшества в декоре тканей, обусловленные применением новых способов окраски, комбинацией окраски и вышивки, иногда с добавлением аппликацией.

Кимоно периода Эдо отличаются особой живописностью, повышенной декоративностью по сравнению с предыдущими эпохами. Все это связано с мироощущением "третьего сословия", как более ярким, жизнерадостным. Бурное развитие ткачества и механизация нанесения узора способствовали удешевлению косодэ и более широкому его распространению. На выставке была представлена разновидность косодэ — "фурисодэ" ("длинные летящие рукава"). Это кимоно, которое носили девушки или молодые женщины в период празднеств. На выставке представлены фурисодэ из различных тканей: шелк креп, шелк, лён. На выставке было представлено нарядное летнее кимоно из льна с изображением пейзажа "госё" — императорского сада. Другое нарядное кимоно из плотного шелка украшено пейзажем с водопадом. Переход к свободной ручной росписи изменил само отношение к одежде — платье начинает рассматриваться как картина, оценивается композиция декора, его цветовые соотношения. На выставке показаны сезонные фурисодэ. Орнаменты фурисодэ наполнены благопожелательной символикой. Как правило, они орнаментируются изображениями цветов, символизирующих красоту, счастье, процветание. На



фурисоде из шелка органди изображены символы счастливой встречи Нового года: бамбук, сосна, слива. Они же являются символами долгой жизни, процветания, счастья. На легком льняном кимоно изображены креветки, листья папоротника — также благожелательный новогодний орнамент. Папоротник олицетворяет силу, здоровье; креветки, обретающие после приготовления красный цвет — цвет жизни, символизируют долголетие.

Была представлена на выставке и другая разновидность кимоно — "носимэ" — нарядное кимоно типа фурисоде для самурайской семьи. Его отличие заключено в декоре — широкая белая полоса на уровне груди.

Кроме декоративного искусства на выставке большое место занимал показ работ современных японских каллиграфов — членов Ассоциации мастеров современной каллиграфии.

Искусство каллиграфии уходит своими корнями в далекое прошлое Японии и имеет глубокие традиции. Ко времени распространения буддизма, принесшего элементы иноземной культуры, относится проникновение и иероглифической письменности в V веке н.э. из Китая через Корею. (Использовались китайские иероглифы "кандзи").

Иероглифы "кандзи" окончательно сформировались в Китае во II веке до н.э., в период правления династии Хань. За четырехсотлетнюю историю династии сложилось пять основных стилей письма (окончательно они сформировались к IV в. н.э.), которые послужили основой для всех других многочисленных китайских стилей. Самый древний из них — стиль "тансё" (стиль печатей), отличающийся большой строгостью; основным был стиль "рейсё" (стиль писца) — аккуратный и благородный, характеризующийся медленным написанием каждого иероглифа, третий стиль "кайсё" (стиль печатной формы). Для быстрого письма был изобретен стиль "тёсё" (подускорописный), а затем стиль "сёсё" (скорописный), когда иероглифы пишутся одной непрерывной линией.

Японская каллиграфия с первых веков своего существования испытывала влияние этих китайских стилей. В VI—XII века в ней сложилось два основных направления — китайский стиль "караё", базирующийся на китайских иероглифах "кандзи", и японский стиль "ваё", базирующийся на специфически

японских иероглифах. Уже к IX веку японцы изобрели свои иероглифы "кана". Лишенные смысловой нагрузки "кандзи", они, по сути дела, представляют собой обычные фонетические буквы, составляя своеобразный японский алфавит. С изобретением кана на ее основе в VIII—XII века в Японии сложились свои стили письма (причем мужчины пользовались одним стилем, женщины — другим. Китайским стилем пользовались только мужчины). Женщины в основном пользовались скорописным стилем "сё" (в подражание китайскому "сёсё"). Из скорописного стиля "сё" развился чисто японский, неповторимый стиль "харигана" — самое прекрасное, что было создано в японской каллиграфии. Возникновение стиля харигана обычно связывают с именем создателя буддийских сект в Японии и переводчиком сутр, ученого-каллиграфа Кобо-дайси. Именно в "харигана" нашел свое полное выражение экспрессивный стиль "сё". Чистота этого стиля, его изящество, изысканность удивительно отвечало духу эпохи Хэйан, времени наиболее полного расцвета этого стиля. Стилем "харигана" писались поэтические строфы "вака". И хотя "харигана" первое время был стилем, которым в основном пользовались женщины, но впоследствии им стали широко пользоваться и мужчины.

Искусство каллиграфии было пронеено в Японии через века, продолжало совершенствоваться, находить новые формы. Каждая из эпох вносила новую страницу, новое имя, прославляющее это прекрасное искусство. В стилях "сё" и "харигана" работали такие прославленные каллиграфы периода Эдо, как, например, Хоннами Коэцу, Коноэ Набутада и Секада Сейо, в китайском стиле стиле "сёсё" — Икэнэ Тайга и др.

Приход западной культуры не разрушил старые традиции, напротив — искусство каллиграфии принимает более острое, прогрессивные формы, отвечающие современности. При этом современные каллиграфы продолжают испытывать влияние традиционных старых стилей, как китайских, так и японских, особенно японского направления "ваё". В наши дни этот вид искусства очень популярен и насчитывает большое число последователей. В Японии существует несколько организаций, объединяющих каллиграфов различных направлений.

В 1948 году была организована Ассоциация мастеров современной каллиграфии. Ее лозунг — сочетание интересов са-

мой организации и каждого из ее членов" <sup>2</sup>, — привлекло в нее много участников, и сегодня Ассоциация объединяет свыше тысячи человек. Ежегодно Ассоциация организует три выставки. На первой показываются работы каллиграфов, являющихся копиями старых оригиналов. Это единственная в стране выставка подобного рода; приблизительно третья часть ее участников состоит в других организациях каллиграфистов. Вторая выставка — это демонстрация оригинальных, самостоятельных работ. В ней обязательно участвуют члены Ассоциации, а также лица, поддерживающие ее направление. В третьей выставке участвуют только мастера высшего класса, на ней экспонируются работы, которые можно назвать вершиной современного каллиграфического искусства. Задача всех трех выставок — поиски новых, наиболее перспективных изобразительных решений.

Примерно половина работ членов Ассоциации, показанных на выставке, — копии древних оригиналов. В произведениях таких каллиграфов, как Хирано Ёукоку (р. 1918 г.), Оно Хироко (р. 1941 г.), Мацутани Сунсоо (р. 1926 г.), Такеши Соофуу (р. 1918 г.), Омотэ Рицуун (р. 1926 г.), Сакаи Сион (р. 1936 г.) и др. отображены все пять основных китайских стилей письма, т.е. направление "караё", а также стили "сё" и "харигана" японского направления "ваб". В своих произведениях художники стремились быть как можно ближе к оригиналу — передать величавую простоту древних стилей, экспрессивность, напряженность скорописных стилей. Однако при всей великолепной технике исполнения и точного следования оригиналу большинство работ все же отличает некоторая сухость и излишняя четкость исполнения, в них отсутствует личность самого каллиграфа. Это оправдано, т.к. это копии, а изучение древних оригиналов и создание их копий, точное следование оригиналам — обязательный и важнейший этап в совершенствовании искусства каллиграфа.

Однако и в копии отдельные художники сумели выразить себя, свое понимание оригинала. Такова работа Мацумура Тихару (р. 1931 г.) — копия оригинала эпохи Хэйан, выполненная в стиле "харигана":

"Приходит осень с красными кленами.

Смотрю на небо:

Моросит дождь" <sup>1</sup>).

Стихи написаны чертой, узкой, острой, натянутой, словно струи дождя. В оригинале они были записаны в два столбика, высотой в 22 см. Художница специально увеличила размеры, желая подчеркнуть красоту и гармонию стиха.

Накано Мизэ (р. 1925 г.) в качестве оригинала использовала отрывок из поэтической антологии "Кокинсю":

"Я думаю только о тебе...

Когда-нибудь на белых горах растает снег" <sup>2</sup>).

Как высказалась сама художница, в этом отрывке тонкой, изысканной линией скорописи "сё" она стремилась передать "чистоту и прозрачность стиха".

Вторая группа представленных на выставке произведений — авторские работы. Их также можно разделить в свою очередь на две группы — работы, отражающие поиски оригинальной изобразительности при сохранении смысловой нагрузки "кандзи", и работы, в которых смысловая сторона опущена, а сам иероглиф превращен в художественный образ, созданный на основе единства бумаги, кисти и туши. Все эти работы — итог активной творческой фантазии, полного самовыражения, свободной раскованности руки каллиграфа, способной передать линией, тушевым пятном, несколькими движениями кисти свое внутреннее состояние, напряженную работу мысли. Современные каллиграфы используют традиционную технику: те же кисти, ту же тушь, бумагу и те же иероглифы, что и их предшественники, жившие в далеком прошлом, однако по настроению, по осмыслению привычных иероглифов каждый лист — это внутреннее "я" человека наших дней. Показательна в этом отношении работа художницы Андо Риэй (р. 1942 г.) "Сердце". Сохранив в своей работе смысловую нагрузку иероглифа, каллиграф преобразил его в знак-символ общечеловеческого звучания, символ, объединяющий людей всей земли в единое братство. Иероглиф, начертанный широкой "сухой" ки-

<sup>1</sup>) Перевод Л.Е.Бадыхина.

<sup>2</sup>) То же.

стью с перемежающимися штрихами, создающими ощущение его пульсации, заполняет весь лист.

В работе "Бронзовый тренажник" художник Сакаи Сион (р. 1936 г.) передал лишь свое личное восприятие формы и содержания этого иероглифа.

Интересна работа художника Сумита Такэси "Молчание". Все поле листа занимает крупный, написанный густыми мазками туши, иероглиф. Он тяжелый и тревожно-застылый. Гармонично содержание и форма в этой работе - внутренний мир каллиграфа, осмысление им иероглифа выражено с силой философского звучания этого понятия.

Большинство художников в своих работах, например, Сэкигити Кэсоо (р. 1926) "Весна и осень", Цуканава Таэка (р. 1921 г.), "Отрезок времени", Като Бокусуй (р. 1913 г.) "Давность" и др. идут в сторону поисков останавливающей глаз оригинальности листа, изощренного графического языка. Для них характерно также поиски новых средств художественной выразительности - введение цвета в работы или в виде фона, или цветового пятна, применение иных материалов. Например, Сигэта Йоко (р. 1933 г.) в своей работе "Танцующая единица" использовала черную ткань и серебряную фольгу.

Стремление к современности, утверждение новых общественных и художественных идеалов принимают в работах некоторых художников форму отказа от традиционных принципов изобразительности. В этих работах отразилось воплощение нового мировоззрения и мироощущения, иных, чем прежде, взаимоотношений личности и окружающего мира. Традиционные методы каллиграфии оказались неприемлимыми для решения этой задачи.

В целом, выставка "Традиции и современность в декоративном искусстве Японии" дала довольно полную картину становления и преемственности традиции в средневековье и в современности. Выставка дала возможность познакомиться как с творчеством выдающихся художников средневековой Японии - Огата Корином, Огата Кэндзаном, так, что особенно ценно для исследователя, с творением мастеров, не менее почитаемых в Японии, но мало известных советскому зрителю. Организация выставки в стенах ГМИИВ - закономерно. В течение ряда лет наш музей последовательно организовывал показ ста-

рого и современного искусства Японии, что подготовило посетителя к восприятию столь проблемной выставки. И хотя на ней были представлены художники разных поколений, далеко отстоящих друг от друга, однако их произведения, встретившись в одном зале, составили чрезвычайно цельную по своему художественному звучанию картину.

ГМИИВ приносит благодарность всем японским коллегам - нерам и музеям, всем организаторам, любезно предоставившим свои произведения на выставку, всем, кто способствовал ее успешному завершению.

#### Примечания

I Дижкевич В.Т. "Искусство современной Японии в собрании Эрмитажа". Л.-М., 1965, с. 30.

2 Традиции и современность в декоративном искусстве Японии (Каталог выставки). М., 1979.

Н.П.Чукина

#### О ТРАДИЦИОННЫХ ТКАНЯХ ИНДОНЕЗИИ (батйки, икаты, планги)

Индонезия относится к числу тех немногих стран мира, где ручное ткачество и изготовление традиционных тканей в самых разнообразных техниках распространено почти повсеместно. Этот факт, наряду с наличием на индонезийских островах самых разнообразных ткацких станков, находящихся "на всех стадиях технической эволюции", позволил отдельным исследователям текстильного искусства Индонезии прийти к выводу, что родина ткачества находится "в этой части мира" (32, с. 7).

Все огромное разнообразие традиционных тканей Малайского архипелага по своему типу подразделяется на две основные группы. В первую входят хлопчатобумажные ткани, украшенные в сложной технике резервации узоров (перед крашением) различными краскоотталкивающими материалами, среди которых наиболее употребим воск. К самым примечательным

тканям, входящим в эту группу, относятся батики острова Ява. Вторая категория образована тканями ручного ткачества, исполненными в технике узелкового крашения, т.н. "жакетами".

### ЯВАНСКИЕ БАТИКИ

Широко известные всему миру батики Явы являются национальной гордостью Индонезии. С давних времен и по сей день они служат как повседневной, так и праздничной традиционной одеждой жителей Явы, где проживает три четверти населения Индонезии, Бали и многих других островов страны.

В первую очередь батики используются как полая одежда (мужская и женская), драпируемая на теле наподобие юбки от талии до лодыжек. Если ткань не сшита, то такая драпируемая одежда называется "каин-батик", а если полотно сшито с одного бока и имеет вид прямой юбки, то одежда такого типа носит название "саронг". Помимо поясной одежды из батиковых тканей делают плечевые шарфы - "сленданги", разнообразные по форме и назначению пояса, а также яванские мужские головные платки, т.н. "каини-икет" (I; 13; 19; 24; 30; 35; 38).

В основе техники изготовления яванских батиков лежит выведение узоров растопленным воском, в результате чего при крашении они остаются белыми, сохраняющими естественный цвет хлопчатобумажного полотна. Украшение тканей в технике батик - древний вид традиционного искусства Индонезии. Помимо Явы оно издавна существовало на нескольких других островах страны (Сулавеси, Суматре, Мадуре), но только на этом острове оно достигло редкостного совершенства и исключительной технической изощренности. Яванские батики ручного изготовления (батик-тулис) очень сложны и трудоемки<sup>1</sup>. В среднем для создания одного полотна батика ручным способом требуется от полутора недель до шести месяцев, а ткани с особо сложными узорами в недалеком прошлом исполнялись на Центральной Яве от одного до двух лет.

В целом традиционную технику ручного изготовления яванских батиков можно свести к четырем основным этапам:

<sup>1</sup> О технике изготовления яванских батиков см. (I; 23; 24; 31; 35).

Первый этап связан с подготовкой х/б тканей к нанесению восковых узоров. Для этой цели на Яве употребляют тонкий, высококачественный х/б материал (так называемый "мори" или "кембрик"), который обычно привозился из Индии, а со второй половины XIX века - из стран Западной Европы, преимущественно из Голландии. Для того, чтобы ткань, предварительно разрезанная на стандартные куски (приблизительно 200 см длины и 105 см ширины), была пригодна для нанесения воска, она должна пройти сложную многодневную обработку. Цель этой обработки, куда входят стирка ткани, погружение ее в известковый раствор, размягчение в арахисовом масле, крахмаление рисовой пастой, сглаживание поверхности полотна путем отбивания деревянными колотушками и т.д. заключается в придании фактуре ткани особой гладкости, шелковистости и эластичности - качеств, необходимых для создания высокохудожественного полотна батика. Одной из последних процедур в длительном процессе подготовки ткани перед нанесением воска является крахмаление. Это делается с тем, чтобы воск не проникал в ткань слишком глубоко и удалялся при необходимости без излишних трудностей.

Второй этап заключается в собственно нанесении растопленного воска с двух сторон поверхности ткани. Он сводится к двум стадиям. Одна состоит из наложения контуров орнаментов. Другая - в покрытии довольно толстым слоем воска тех мест ткани, которые остаются белыми или будут коричневыми.

Нанесение восковых узоров при ручной технике изготовления яванских батиков осуществляется при помощи чантинга - маленького медного сосуда типа чайника с узким длинным носиком, плавно изогнутым книзу. При помощи этого несложного инструмента яванского происхождения искусные батиковщицы (выведением восковых узоров на Яве занимаются в основном женщины) наносят на полотно тончайшие и очень сложные по ритму узоры.

Третий этап заключается в крашении ткани в темно-синий цвет (индиго). Это первый краситель, в который погружается полотно. Традиционная колористическая гамма батиков Центр. Явы, отличающаяся строгим благородством, образована тремя компонентами: глубоким темно-синим, насыщенным темно-коричневым и естественным тоном неокрашенного полотна. Про-

цесс крашения ткани в индиго длителен и сложен. Это - краситель растительного происхождения, поэтому требуется значительное время для того, чтобы он как следует впитался в полотно. По этой причине ткань в раствор с индиго погружают многократно, по нескольку раз в день, с последующим просушиванием на воздухе, поскольку под действием кислорода полотно постепенно приобретает традиционный темно-синий цвет.

После завершения крашения батика в синий цвет мастера удаляют воск, соскабливая его с тех мест, которые подлежат окраске в следующий тон - коричневый. Естественно, что на тех местах, которые должны остаться белыми, воск сохраняют.

**Четвертый этап** - крашение полотна в коричневый цвет "сога" - начинается с наложения воска на те места, которые были окрашены в синий цвет, с целью предохранения их от нового красителя. Крашение батика в коричневый цвет столь же сложно и длительно, как и индиго. В недалеком прошлом этот красящий процесс длился от 10 до 15 дней. Подобная длительность крашения обуславливалась тем, что растительный краситель сога (коричневый), как и индиго, очень медленно впитывается в ткань, поэтому необходимо многократное погружение полотна в раствор.

Когда крашение в коричневый цвет полностью закончено, наступает черед полного удаления воскового состава, резервирующего синие и белые участки ткани. На этот раз воск удаляют, погружая полотно в горячую воду. Вслед за этим готовый батик опускают в ванну с особым раствором для закрепления красителей и тщательно простирывают.

Таков в самом обобщенном виде сложный процесс изготовления тканей батик в недалеком прошлом (до II-ой половины XIX - начала XX вв.), широко распространенный на Центр. Яве в городах Суракарте и Джокьякарте. В настоящее время длительное и очень дорогостоящее ручное изготовление батиков почти полностью уступило место штампованному методу создания этих тканей (т.н. "чап"). Ныне ручное батикование на Яве существует лишь в сравнительно немногочисленных и небольших семейных мастерских, находящихся в указанных центрах и их окрестностях, а также при резиденциях правителей (кратонах) некогда прославленных княжеств Суракарты и Джокьякарты.

В основе изготовления штампованных батиков лежат металлургические проволочные штампы, укрепленные на деревянной основе. Опущенные в горячий раствор с воском, эти штампы оставляют достаточно четкий и сравнительно тонкий восковой узор. Красители, в которые окрашиваются батики - чап, - химические. Все крашение в силу этого длится от 1,5 до 3 часов. Батики-чап изготавливаются во много раз быстрее ручных и поэтому ценятся значительно дешевле, хотя на первый взгляд их довольно трудно отличить от настоящих батиков - тулис, т.е. тканей, исполненных в драгоценной ручной технике.

Узоры яванских батиков отличаются исключительным разнообразием и древностью традиций. Принято считать, что батиковых орнаментов насчитывается свыше десяти тысяч. Строгие в колористическом отношении батики Центр. Явы поражают редкостным богатством изумительно тонких и сложных узоров, придающих этим тканям изысканную декоративность.

Все огромное богатство декора батиков можно условно свести к двум большим орнаментальным категориям. К первой из них относятся ткани, украшенные геометрическими узорами, ко второй - растительными в сочетании с изображениями разнообразных представителей индонезийской фауны. Особую орнаментальную группу батиков образуют ткани с изображением гротескно стилизованных героев ваанга-пуervo - куколь-но-теневало театра Явы, фигурки которых вырезаны из кожи буйвола (22, таб. 49-51, 66-67).

К наиболее древним узорам батика относятся геометрические. Среди них особо примечательны такие традиционные орнаменты, как изящный "кавунг", состоящий из миниатюрных причудливо пересекающихся окружностей (17, таб. 78-80) (в глубоком прошлом этот орнамент украшал одежду каменных индустских божеств Явы) (17, таб. 81) и сложные изысканные узоры типа "нитик", образованные тонкими линиями, имитирующими тканые и плетеные изделия. Узоры нитик как правило бывают медальонного типа в виде окружностей со вписанными внутрь многолучевыми звездами. Особо пышным декоративным великолепием среди них отличаются орнаменты "джламбранг". Они образованы крупными яркими медальонами

с розетками причудливых очертаний в центре (17, табл. 82-83).

Среди батиковой орнаментации геометрического типа выделяются диагональные узоры. Среди них обращают на себя внимание мотивы типа "паранг". Это одинаковые по величине S-образные элементы, заключенные в более или менее широкие диагональные полосы, элегантно стелящиеся по полотну. Еще в недалеком прошлом эти узоры могли украшать одежду только коронованных особ Явы и их ближайших родственников. В настоящее время они доступны всем (17, таб. 36-53).

Узоры растительного типа отличаются особым декоративным великолепием и пышностью. Эти роскошные орнаменты впитали в себя все ослепительное богатство яркой тропической природы Индонезии. Как правило они причудливо сочетаются с реальными и мифическими животными и птицами, а также с разного рода сильно стилизованными объектами<sup>1</sup>. На ткани узоры могут располагаться как по ковровому принципу, так и по диагональному сечению полотна. Растительные узоры батиков считаются наиболее традиционными. Они особенно сложны для исполнения, поскольку изобилуют неисчислимым множеством мельчайших деталей, требующих тончайшей ювелирной техники нанесения их тонкой струей воска на полотно. Растительные орнаменты батика примечательны также своеобразной стилизацией мотивов, заимствованных из окружающего мира.

<sup>1</sup> Последние могут иметь вид лаконичных орнаментальных знаков, символизирующих те или иные традиционные понятия и представления индонезийской мифологии. Среди них наиболее часто встречаются схематичные образы древа жизни (в виде растительного завитка), священной горы (полуoval мягких очертаний), корабля мертвых, двускатных строений, обрамленных с обеих сторон крыльями, и т.д. Эти изображения как правило скомпонованы в своеобразные "сцены", где место каждого компонента строго продумано с точки зрения символики и ритма (4).

В основе этой стилизации лежит редкий дар яванских батиковщиц искусного перевода на специфический язык батикового декора тех или иных реальных мотивов, взятых из природы: растений, листьев, бутонов, цветов, плодов и т.д. Навязанные образами этих природных мотивов стилизованные батиковые узоры привлекают к себе внимание своим удивительным своеобразием и фантастичностью. Не меняющиеся в своей основе из века в век узоры батиков как никакой другой вид яванского искусства символизируют неиссякаемую силу традиции, творческий гений народного искусства Индонезии.

#### ИКАТЫ, ПЛАНГИ

Техника изготовления тканей икат, заключающаяся в крашении предварительно зарезервированных нитей основы или утка перед ткачеством, известна на территории Индонезии уже несколько тысяч лет<sup>1</sup>. Этот вид ткачества распространен на многих островах Малайского архипелага: Сулавеси, Тиморе, Суматре, Сумбе, Флоресе, Нусе Пенида и др. Особенно часто резервируются нити основы, которые натягивают на особую раму и собирают в отдельные группы. Затем нити, собранные в эти группы, обматывают в нужных местах изолирующим материалом, с тем, чтобы при последующем крашении эти фрагменты сохраняли белый естественный цвет основы или утка.

В качестве изолирующего материала при создании икатов обычно употребляют кору дерева или растительное волокно. После фрагментарного обматывания нитей изолирующим материалом согласно задуманному узору, их снимают с рамы и красят. После окрашивания с нитей удаляют резервирующее покрытие и натягивают их на ткацкий станок. Вытканное полотно примечательно слегка размытыми, словно тающими в дымке сложными белыми узорами, мягко выступающими на обычно темном фоне ткани. Изготовление икатов чрезвычайно сложное, длительное и трудоемкое дело. Достаточно сказать, что на создание одного полотна в этой технике требуется один-

<sup>1</sup> С техникой изготовления индонезийских икатов более подробно можно познакомиться в работах (5; 9; 10; 11; 18).

два года. Подобно батикам, ткани-икаты ценятся очень высоко, особенно в местах их изготовления, где их особенно часто употребляют в ритуалах и церемониях.

Ткани-икаты служат для самых разнообразных целей. Они являются частью национальной одежды многих народов Индонезии: их носят как юбки, плечевые, нагрудные и поясные шарфы. Эти ткани используются как головные платки, сумки, одежда и т.п. Они входят в традиционные танцевальные костюмы. Помимо широкого употребления в быту, они играют важную роль в различных социальных обрядах, ритуалах и церемониях. В частности их используют при свадебных обрядах, как например, на Вост.Яве, особым шарфом драпируют новобрачных вместе с матерью жены, что символизирует принятие жениха в семью невесты (15, с. 58). Ткани-икаты входят в часть приданого невесты. Так на Центр.Сулавеси маленький кусочек этой ткани во время свадьбы призван означать переход жениха от домашнего очага своих родителей к очагу родителей невесты (32, с. 2).

На Суматре родители из рода батаков дарят дочери, ожидающей ребенка, особую ткань-икат - "улос ни тонди". Во время обряда родители накладывают такую ткань на плечи дочери, что олицетворяет переход их жизненной силы на дочь (18, с. 88). Некоторые ткани-икаты употребляют в церемонии подщипывания зубов - ритуала, некогда имевшего священное значение, а ныне рассматриваемого как дань древней традиции. Ими покрываются подушки, на которые кладет голову главный виновник событий (32, с. 3).

У ибанов, жителей Калимантана, особо важную роль играют большие по размеру икаты, т.е. "пуа". Во время праздников ими принято украшать внутренние стены длинных родовых домов (от 100 до 200 см) и открытые веранды. Согласно традиции эти ткани также употребляют в обрядах, связанных с возделыванием риса (32, с. 2, 14-15, 26).

На многих островах Индонезии ткани-икаты используются во время проведения погребальных ритуалов. Так на Тиморе и Бали этими ценными тканями драпируется тело умершего, а во многих районах о-ва Флорес икатами покрывают особые ларцы, содержащие прах предков, которые хранят в гробницах (32, с. 2). На Сумбе наиболее знатные и влиятельные семьи упо-

требляют искусно исполненные икаты с тонкими узорами во время погребальных ритуалов. Ими принято оборачивать тело покойного до тех пор, пока оно не станет огромным коконом. На этом же острове родственники и другие приглашенные на траурный обряд приносят икаты как почетные погребальные дары (их набирались сотни), часть которых кладется в гробницу, с тем, чтобы сопровождать умершего в потусторонний мир. Выставленные на показ наряду с другими дарами икаты служили одновременно и жертвоприношениями умершим и олицетворением власти и богатства знати (2, с. 62-68). В частности у ибанов вышеупомянутые икаты пау относятся к третьему типу традиционных материальных ценностей после бронзовых гонгов и керамических кувшинов (32, с. 27). Обладание такими тканями было не только знаком богатства, но и социального статуса их владельцев, особенно в тех местностях, где определенные виды икатов или узоров были предписаны только знати (32, с. 3-4). В этом плане примечательны хлопчатобумажные головные платки "дестары", изготовляемые в технике жат прибрежными жителями Калимантана (бардзу дарагами), которые обычно приобретаются у них дусунами, жителями внутренней части острова. Вожди или деревенские старейшины дусунов носят дестары как знак власти по церемониальным случаям (32, с. 27).

Некоторые икаты на островах Индонезии издавна считаются священными тканями. В недавнем прошлом почти все из них служили как особо важные атрибуты разнообразных ритуалов. Так икаты о-ва Суматры "палепаи" служили священным фоном, перед которым восседали старейшие представители родового клана - главные фигуры в ритуальных церемониях. Эти ткани по традиции наследовались старшими сыновьями (32, с.3,15).

Согласно поверьям, в некоторых икатах заключена магическая сила. К ним относятся особые ткани из Ломбока и Тимора. По традиции они наделяют носителя неуязвимостью во время битвы. Это же свойство приписывалось крисам - национальному холодному оружию индонезийцев (32, с. 11). На Калимантане племя ибанов почитает птиц как носителей добрых знаков, поэтому изображениями птиц украшают икаты и носят жилеты, украшенные этими священными мотивами во время первой посадки риса (16, с. 23).

По традиционным воззрениям в Индонезии, на Бали в частности, нередко прослеживается связь между тканями и аграрными культурами. Недаром Деви Шри — балийская богиня риса также идентифицируется как богиня ткачества. Согласно легендам, эта богиня подарила людям хлопок и первый ткацкий станок (28, с. 270). Эта же связь видима также на Сулавеси, где среди тораджей икаты передаются по наследству в семье для использования в особых церемониях, проводимых во время посадок риса. Их приносят в жертву духу риса в надежде, что он ниспошлет новый богатый урожай.

На острове Бали есть селение Тенганан Пегерингсинган, являющееся единственным местом в Индонезии, где изготавливают двойные икаты — основы и утка одновременно. Эта исключительно трудоемкая и редкая техника применяется при создании тканей "герингсинг". Эти священные ткани требуют при их изготовлении огромного терпения и искусства. Благодаря тщательной детализированности и миниатюрности узоров при икатировании (резервирующей обвязке нитей как основы так и утка) процесс крашения и ткачества может длиться до 8 лет (29, с. 227). Подобные сроки изготовления помимо чисто технических сложностей вызваны также необходимостью проведения жестко соблюдаемых ритуалов, сопровождаемых как крашение, так и ткачество икатов. Существует, в частности, предание, что некогда человеческая кровь добавлялась к красителям и, поскольку этот древний обычай не соблюдается более, эти ткани обладают ныне меньшей магической силой.

Герингсинг носят на Бали как плечевые и нагрудные шарфы. Они употребляются также как ритуальные повесочные полотна, украшающие разного рода обрядовые строения, в том числе павильон, где происходит по обычаю церемония подпирания зубов, или вершину баде (кремационной) башни, воздвигаемой для высокопоставленных, знатных лиц Бали. Священным кайнам-герингсинг особую значимость придает на Бали их участие во многих церемониях адата — обычного права балийцев, в которых они применяются и по сей день. К ним относятся обряды по поводу первого обрезания волос у ребенка, ритуалы, связанные с почитанием предков, с подпиранием зубов, свадебные торжества, погребальные кремационные церемонии и т.д. Эти ткани принято почитать как святые и не

только в селении Тенганан, но и повсюду на острове Бали, где распространено поверье, что икаты наделены целительной силой, защищающей от болезней. Не случайно по одной из версий перевода название этих тканей звучит как "свободный от болезни". Согласно балийской традиции, исцеляющая сила этих тканей заключается в божественном происхождении их узоров. По легенде Батара Индра — один из верховных божеств балийцев сотворил на небе особо причудливые облака, с тем чтобы они могли быть скопированы как своеобразные узоры на тканях — икаты (32, с. 7, 12, 16, 23-24). Ткани герингсинг бывают украшены узорами нескольких типов. Среди них особо ценятся полотна с изображением ваянгов, героев кукольно-теневого театра Явы (ваянг-пурво) (22, таб. 38-39). Они применяются, как правило, по случаю первого пострижения волос у ребенка, при празднествах почитания предков, для покрытия подушки при обряде подпирания зубов. Данные ткани ценят столь высоко на Бали, что когда они приходят в ветхость, то их воссоздают и продолжают использовать.

Орнаментация индонезийских икатов в целом, как и декор яванских батиков, отличается значительным разнообразием мотивов. Узоры икатов могут быть геометрическими, растительными и фигуративными. Как правило две последние группы орнаментов значительно стилизованы в обобщенно-геометризированной манере. По большей части они расположены в пределах полос, бегущих как по продольному, так и по поперечному сечению ткани. Белые с легким розоватым подцветом узоры икатов мягко выделяются на теплом, нередко темном фоне полос. Наиболее часто эти полосы окрашены в темно-синие, коричневые, красно-терракотовые цвета. Красители по традиции употребляются растительные. Так синий добывается из растений семейства индиго, красный — из корней морены, а коричневый нередко получают от смешения этих пигментов. Иногда при крашении икатов употребляют минеральные красители. Однако в настоящее время все чаще встречаются икаты, окрашенные химическими красками.

Некоторые икаты примечательны очень тонко вытканными узорами. Это обусловлено тем, что в этих тканях при обвязке резерваторами нитей основы или утка перед крашением, может быть взято в один узел не более трех нитей (32,



с. 26). Но наиболее часто перед крашением связывают вместе от 6 до 12 нитей для последующего покрытия резерваторами.

К наиболее древним узорам, украшающим индонезийские икаты, относятся простые геометрические мотивы (полоски, клетки, зигзаги, ромбы, элементы меандра, треугольники, звезды, особенно восьмиконечные и т.д.).

Растительные мотивы икатов более сложны по очертаниям и ритму распределения на поверхности ткани. Их стилизация идет в основном по двум линиям. Первая связана с отчетливой геометризацией растительных узоров (усиковидные спирали листьев, треугольные стволы деревьев). Вторая обнаруживает тенденцию к мягким формам несколько расплывчатых неопределенных очертаний. Это прихотливые по абрису розетки, цветочно-лиственные гирлянды, густая и сложная растительная вязь, из которой почти невозможно вычленить отдельные мотивы, послужившие при ткачестве основой для стилизации. Узоры этой группы выглядят особенно поэтично и изысканно. Благодаря легким красочным размывам они мягко и пластично выступают на обычно темном фоне полотна.

Фигуративные мотивы икатов образуют особо значительную орнаментальную категорию. К ним относятся звериные и антропоморфные фигуры в сочетании с различными предметами (стилизованнами изображениями деревьев, кораблей, рогов, масок и т.д.). Среди так называемых звериных фигур наиболее часто встречаются изображения буйволов, оленей, лошадей, львов, змей, рыб, крокодилов, ящериц, птиц, насекомых и т.д., а также фантастических существ. К антропоморфным фигурам икатов относятся изображения предков, которые на этих тканях могут иметь вид воинов, либо стоящих в ряд, либо восседающих на лошадях. Нередко подобные изображения предков отличаются столь значительной стилизацией, что с первого взгляда в них трудно признать человеческие фигуры. К антропоморфным персонажам икатов относятся также гротескные изображения ваянгов.

Сложные фигуративные узоры индонезийских икатов требуют особого мастерства изготовления. В их исполнение вкладывается весь многовековой опыт и накопившиеся навыки в резервации нитей, крашении и последующем ткачестве.

Орнаменты индонезийских икатов еще требуют глубокого

изучения. В настоящее время все еще сложно ответить определенно по поводу идентификации и происхождения многих из них. Также нелегко точно установить их подлинное символическое значение, поскольку в разных местностях одни и те же узоры истолковываются по-разному (32, с. 13-15). Все эти проблемы, связанные с изучением икатов Индонезии, ждут своего разрешения.

Среди других разновидностей ткачества индонезийцев изготавливаются ткани "планги", каины "сонгет" и "таписы".

Планги. Техника изготовления тканей планги ("радуга") заключается в собирании неокрашенного полотна ткани в небольшие узелки, с последующим покрытием их краскоотталкивающими веществами (промасленной ватой, растительными волокнами и т.д.) с тем, чтобы при крашении эти зарезервированные от краски участки полотна создавали причудливый декоративный эффект. Помимо Суматры эта техника известна на Бали и Сев.Яве. Ткани планги примечательны прихотливыми по очертаниям белыми узорами с широким радужным спектром по краям. Это вызвано просачиванием красок под края резерваторов, что образует перламутровый ареол вокруг узора и создает впечатление богатства использованных цветов.

Яркие и нарядные каины-сонгет изготавливают на Южной Суматре и Бали. Эти праздничные, церемониальные ткани выполнены из тонких х/б нитей, вискозы или шелка. Они украшены крупными прерывающимися узорами из металлических серебряных или золотых нитей. Эти ткани радуют глаз звонкими, чистыми тонами, создающими эффектный фон для вплетения в него сверкающих узоров.

Ткани-таписы распространены в Лампонге на Южной Суматре. Они служат праздничной одеждой жителей этой местности и примечательны искусной односторонней вышивкой бисером.

Ручное ткачество наряду с различными техниками художественного декорирования тканей относится к числу самых значительных видов народного творчества. У жителей Индонезии текстильное искусство чрезвычайно развито. За редким исключением по сути дела в стране нет острова, народы которого и по сей день не занимались бы ручным ткачеством или украшением тканей тем или иным традиционным способом.

Редкая степень распространенности текстильного искусства у народов Малайского архипелага значительно выделяет Индонезию среди других стран мира. Более того, именно в этой стране вплоть до настоящего времени сохранились в относительно неприкосновенности сложнейшие виды традиционного ткачества, в том числе двойные икаты, которые практически (кроме отдельных районов Южной Индии, где такие ткани известны как "патола") нигде более не встречаются.

В свой черед батики Явы по техническому совершенству исполнения и редкому по своеобразию орнаментальному декору, изобилующему огромным количеством мотивов, также могут быть причислены к уникальным индонезийским видам традиционного текстильного искусства.

Место тканей в системе традиционного общества разных народов Индонезии также своеобразно. Помимо употребления в качестве драпируемой одежды индонезийцев, многие из традиционных тканей Архипелага играют активную роль в социальной жизни народов, широко используясь в разного рода переходных обрядах, ритуалах и церемониях. Особенно часто ткани, в частности, икаты употребляются в свадебных и погребальных обрядах, а также в ритуалах, связанных с аграрными культами.

Почти повсеместно на островах Малайского архипелага и по сей день (а на Яве вплоть до недавнего прошлого) определенные ткани являются знаком общественного статуса владельца, определяющим его социальное достоинство, материальное состояние и положение в традиционном обществе.

Особенно значительна в этой связи роль узоров, согласно многовековой традиции предписанных либо той или иной социальной категории людей, либо определенному полу. Наиболее ярко выражены в этом плане социальные функции орнаментации батиков, где избранные узоры некогда предписывались строго определенному привилегированному кругу людей, в частности, лицам королевской крови. Равным образом это касается и орнаментов икатов, социально-ритуальные функции которых не утрачены в настоящее время, поскольку с ними связаны традиционные представления об их благожелательной магической силе. Глубокое убеждение в присутствии таковой силы обуславливало почитание этих тканей как апотро-

пеев, приносящих всевозможные блага и нейтрализующих злое влияние.

Яркое и разнообразное традиционное текстильное искусство Индонезии вносит, таким образом, свою весомую лепту в сокровищницу мирового народного творчества. Благодаря исключительной технической изощренности изготовления традиционных индонезийских тканей (прежде всего имеютсья в виду батики и икаты), сочетающейся с редкостной степенью мастерства, а также неисчислимому многообразию их узоров, издавна передававшихся на островах Архипелага из поколения в поколение, текстильное искусство Индонезии заслуживает глубокого исследования и самой широкой популяризации.

#### Примечания

- 1 Adam T. The art of Batik in Java. N.Y., 1935.
- 2 Adams M. System and Meaning in East Sumba textile design: a study in traditional Indonesian art. New Haven. Yale university 1969. Southeast Asia Studies Cultural report series. N 16.
- 3 Adams M. Indonesian textiles at the textile museum. Textile Museum Journal. 1970. 3(1).
- 4 Adams M. Symbolic scenes in Javanese Batic, - Textile Museum journal. Vol.III, N 1, 1970.
- 5 Adams M. Tiedyeing an art on the Island of Sumba. Handweaver and Craftsman. 1971. 22(1).
- 6 Adams M. Desing in Sumba textiles, local meaning and foreign influences. Textile Museum Journal, 1917, 3(2).
- 7 Adams M. Classic and eccentric elements in East Sumba textiles, Needle and Bobbin Club bulletin, 1972, 55.
- 8 Bodrogi T. Art of Indonesia. N.Y., 1972.
- 9 Bühler A. Dyes and dyeing methods for ikat threads. Ciba review, 1942, N 44.
- 10 Bühler A. The ikat technique. Ciba review. 1942, N 44.
- 11 Bühler A. The origin and extent of the ikat technique. Ciba review. 1942, N 44.

- 12 Covarrubias M. *Isle Bali*. N.Y., 1937.
- 13 Fiebert In. *Die Kunst des Batikken*. Dresden, 1963.
- 14 Forman B. und Forman W. *Kunst ferner Landen*. v. 2. Praga, 1962.
- 15 Geertz C. *The religion of Java*. Glencoe, 1964.
- 16 Haddou A.C. und Start L.E. *Iban or Sea Dayak fabrics and their patterns: a descriptive catalogue of the Iban fabrics in the Museum of Archaeology and Ethnology*, Cambridge. Cambridge University Press, 1936.
- 17 Hoop A.N.J.Th. a Th. v.d. *Indonesische siermotiven*. Bándung, 1949.
- 18 Jager Gerlings J.H. *SpreKunde weefsels Amsterdam*, Koninklyk Instituut voor de Tropen, 1952. Mededelingen no. 99. Afdeling Culturele en Physische Antrapologie. N 42. English Summary.
- 19 Jasper en Mas Pirngadie. *De inlandsche kunstnijverheid in Niderlandsch Indie*. deel 3. S. Gravenhage, 1912-1930.
- 20 Kooijman S. *Some ritual clothing from Borneo in Dutch museums*. Sarawak Museum journal, 1958, 8(11 new series).
- 21 Korn V.E. *The Village republic of Tenganan Pegeringsingan*. In *Bali: studies in life, thought and ritual*. The Hague, 1960.
- 22 Langewis L. and Wagner F.A. *Decorative art in Indonesian textiles*. Amsterdam, 1964.
- 23 Lewis Al. *Java Batic design from metalstamp*. Chicago, 1923.
- 24 Loeber J.A. *Das Batiken*. Eine blute Indonesischen kunstlebens. Oldenberg, 1926.
- 25 Moebirman. *Batik, waxdrawing in traditional patterns*. n.d. n.p.
- 26 Mylius N. *Indonesische Textilkunst*. Batik. Ikat und Plangi, Wien 1964.

- 27 Nooy-Palm H. *Dress and adornment of the Sadan Toradja (Celebes, Indonesia)*. *Tropical man*, 1969, 2.
- 28 Pelras C. *Lamak et tissus sacres de Bali*. *Objets et Mondes*, 1967, 7(4).
- 29 Pelras C. *Tissage balinais*. *Objets et mondes*, 1962, 2(4).
- 30 Rouffaer G.P. Juynboll H.H. *De batkkunst in Niderland-sch Indie en haar geschiedenis* 2 vol. Utrecht, 1914.
- 31 Soetopo S. *Batic*, - *Education and Culture*, N 9, May, 1957.
- 32 Solyom G and B. *Textiles of the indonesian Archipelago Asian Studies at Hawaii*. N 10, The University Press of Hawaii, 1975.
- 33 *Ciba review*, 1942, N 44.
- 34 Steinmann A. *The ship of the dead in textile art of Indonesia*. *Ciba review*, 1946, N 52.
- 35 Steinmann A. *Batik A survey of Batik Desing*. Leigh on See. Essex. 1958.
- 36 Tirtaamidjaja N.Sh. *English text by Anderson B. Batik*. Jakarta, 1966.
- 37 Wagner F.A. *Indonesia. The art of an island group*. N.Y., 1959.
- 38 Veldhuisen Alit. *Djajasoebrata. Batik of Java*. Museum voor Land en Volkenkune, Rotterdam, 1972.

О РУКОЯТЯХ ЯВАНСКИХ КРИСОВ МУЗЕЯ АЗИИ  
И ТИХОГО ОКЕАНА В ВАРШАВЕ (ПНР)

В музее Азии и Тихого океана в Варшаве (ПНР) хранится коллекция произведений индонезийского искусства, насчитывающая свыше трех тысяч экспонатов. Среди них видное место занимает собрание индонезийских крисов — национального холодного оружия жителей Малайского архипелага<sup>1</sup>. Помимо Индонезии, это характерное оружие распространено на Малаккском полуострове, Филиппинах и в отдельных странах Индокитая. Однако особо выдающую роль крисы играют в традиционной культуре Индонезии. Наряду с кукольно-теневым театром ванг-пурво, оркестром гамелан, батиками крисы входят в нее органичным, неотъемлемым компонентом. Особенно заметное место это художественное оружие занимает в культуре островов Ява и Бали, являясь одной из ее наиболее уникальных частей<sup>2</sup>. Крис отражает своеобразное видение мира индонезийцами и касается многих граней их жизни (I4; I5; 24). Его форма обусловлена сложными философско-мифологическими и эстетическими концепциями, связанными с этим оружием.

К числу наиболее приметных особенностей крисов относятся рукояти. Они, по существу, представляют собой особую разновидность миниатюрной скульптуры, которая отличается яркой характерностью образов, изобилием оригинальных образительных мотивов и изумительным мастерством исполнения. В рукоятях крисов имеется также чисто техническая специфика, отвечающая их функциям как колюще-режущего оружия. В частности рукоять криса насажена на клинок наклонно, соответственно общему скосу ганджи, что наилучшим образом отвечает утилитарным требованиям криса как оружия, предназначенного для пронзания. К числу особенностей криса относятся также своеобразный способ держания его в руке при нанесении удара (II, с. 8-9).

Крис — строго продуманный ансамбль многих частей, изготавливаемых различными потомственными мастерами т.н. мранги (I8, с. 29). В его создании ведущую роль играет клинок — "сердце криса" (I8, с. 29). Рукоять криса кажется слишком

большой для клинка, поскольку ее размер подведен под пропорции ножен. Хотя рукоять и ножны в Индонезии принято менять, считается с требованиями моды, изменением судьбы владельца, продавать в случае нужды, тем не менее это неотъемлемые, многозначимые части криса, играющие, согласно традиции, важную защитительную роль, охраняя крис и его владельца от злых сил внешних влияний (I8, с. 29).

Рукоять индонезийского криса сама по себе является художественным ансамблем традиционных частей, в которых форма, материал, его фактура находятся в гармоничной комбинации друг с другом. Главная часть рукояти — укиран ("резьба", собственно резная рукоять) (I8, с. 29-30)<sup>3</sup>. Между укиран и ганджей всегда имеются одна или две детали, как правило, металлические, создающие мягкий переход от рукояти к клинку. Это седут — чашевидный убор, вбирающий в себя нижнюю часть рукояти и мандак — нередко ажурный манжет, расположенный между седут и клинком<sup>4</sup>. Подобно другим, даже самым миниатюрным деталям криса, каждая часть рукояти имеет свое собственное название, различное в разных местностях Индонезии. Материал, используемый для укиран, очень разнообразен. К числу наиболее употребляемых из них относятся дерево, слоновая кость, кость буйвола, олений рог, рог носорога, зубы слона, металлы (золото, серебро, медь, латунь, сплавы этих металлов). Однако самым распространенным сырьем для рукоятей крисов являются различные породы местных деревьев, нередко обладающих причудливой структурой волокон. Уделяя огромное внимание мельчайшим деталям, мастера, изготавливающие укиран, обрабатывают их как драгоценное ювелирное изделие, вскрывая в тщательно выбранном для рукояти куске дерева его богатейшие прожилки<sup>5</sup>.

Фокусирующая роль рукояти в композиции индонезийского криса особенно подчеркивается специфической формой его ножен, в частности, их верхней поперечной частью, так называемой "вранжкой" (I4, с. 30), концы которой загibaются кверху по обе стороны и по направлению от нее. Рукояти крисов в целом подразделяются на две крупные типологические категории. Одна из них образована относительно простыми, не фигуративными укиран типа планар (I8, с. 34).

К другой относятся рукояти антропоморфного типа, несущие особо значительные антропические функции<sup>6</sup>. Именно этими моментами объясняется расположение рукоятей на крисе таким образом, что во время ношения своей лицевой частью они выступают прямо из-за спины владельца. Ношение крисы за спиной (как правило) видимо связано с их изобразительными мотивами, защищающими спину человека, такими как маски чудовища Бонаспати — устрашающего проявления Шивы, нередко встречающегося на спине у Ганеши (I, таб. 213) или гаруды мунгкур (стилизованное изображение мифической птицы 9; 21; 25) на тыльной стороне корон, венчающих головы царственных героев ваянга-пурво. За спиной владельца крис располагается почти вертикально, с легким наклоном вправо. Это связано, очевидно, с поверьем, по которому сила крисы особенно активна, когда он находится в вертикальном положении, когда главная защитительная функция этого оружия может быть выявлена наиболее действенно.

Рукояти индонезийских крисов, подобно другим частям этого ритуально-магического оружия, несут в себе сложные символические ассоциации, находящиеся в прямой зависимости от конкретного образного строя воплощающей их миниатюрной скульптуры. Насчитывается множество типов укиран крисов Индонезии, входящих в пределы упомянутых выше категорий. В рукояточной миниатюрной скульптуре крисов, с нашей точки зрения, можно проследить основные вехи развития индонезийского изобразительного искусства, поскольку каждый из историко-культурных периодов развития Индонезии отложился более или менее весомым пластом в данном оригинальном виде традиционного искусства этой страны.

Рукояти крисов варшавского Музея Азии и Тихого океана в целом дают практически полное представление об основных типах укиран индонезийских крисов. К наиболее древним по возрасту и, возможно, по виду относится крис, широко известный под названием Маджапахит<sup>7</sup>. Общепринято считать, что крисы этого типа являются одними из самых древних образцов подобного оружия, датированных XIV веком (6, с. 25). К числу самых приметных особенностей крисы Маджапахит из Музея Азии и Тихого океана (МАН 25) относится рукоять, выкованная вместе с клинком из одного куска металла. Она

имеет вид прямо стоящей фигуры человека, сильно сплюсненной с боковых сторон. Его лапидарно проработанные руки плотно прижаты к телу и на уровне нижней части груди опираются на вертикальную опору, имеющую вид посоха. Ноги совсем не вычленены из основной массы фигуры, которая в профиль выглядит накрытой тяжелой длинной тканью. В фигуре особо обращает на себя внимание крупная голова, занимающая одну треть тела и обобщенно проработанное плохо сохранившееся лицо. По характерному шляпообразному головному убору и сохранившимся следам черт лица, на наш взгляд, уместно провести аналогию между подобными антропоморфными скульптурами крисов и каменными ведиканами с острова Паски. Возможно, что такие пластические рукояти изображали доиндуистских предков индонезийцев (в частности яванцев<sup>8</sup>), родственных языческим божествам малайско-полинезийского круга. Из-за миниатюрности, тонкости и крупности клинков крисов Маджапахит, исследователями был сделан вывод, что они никогда не употреблялись как холодное оружие (26, с. 66). Специалисты предполагают, и это идет в русле яванской традиции, что крисы этого типа служили на Яве для исполнения ритуальных функций<sup>9</sup>. В частности Г. и Б. Солиом полагают, что крисы этого типа с антропоморфными фигурами предков призваны защищать урожай от болезней и приносить удачу (18, с. 12). Согласно этим авторам, крисы Маджапахит, подобно батикам, входили в состав жертвоприношений богам и предкам<sup>10</sup>.

К шедеврам индонезийского оружейного собрания музея помимо крисы Маджапахит относится еще один яванский крис с уникальной рукоятью (МАН 326). Она имеет вид обобщенной проработанной фигуры человека, представленной единым нерасчлененным блоком овальных очертаний. Стилизация фигуры подчинена функциональному требованию удобного захвата, благодаря чему она уподобляется отполированному временем гладкому стволу, слегка сужающемуся посередине обеих сторон. Ноги фигуры не вычленены. Тонкие, лианоподобные руки гипертрофированы и, выступая из блока легким упругим рельефом, сложены на уровне груди с вертикально поставленными кистями, почти соприкасающимися друг с другом. Голова антропоморфной фигуры, лишенная волос, вырастает из корот-

кой очень массивной шеи, круто переходящей в плечи. Лицо изображенного поразительно по близости к доиндуистским деревянным скульптурам обожествленных предков батаков, жителей Суматры и даяков Калимантана (2 таб. 16-17). Исходя из глубоко укоренившегося в Индонезии культа предков и этого сходства, на наш взгляд рассматриваемый пластический образ уместно отнести к изображениям предков, культ которых и по сей день имеет место в Индонезии, в том числе на Яве. Голова предка-охранителя криса привлекает внимание напряженным, крайне своеобразно моделированным лицом, создающим ощущение таинственности в нем глубоко скрытой энергии. Впечатление застывшего психологического напряжения создается особо искусной проработкой лица с почти правильным круглым овалом, в пределах которого словно жестко замкнута сконцентрированная духовная сила фигуры божества. В ее благоприятное действие по традиции глубоко верили индонезийцы.

Лепка лица, отличающегося мелкими чертами, построена на коротких, плавных линиях, едва заметно перетекающих друг в друга. На скошенном низком лбе мягко выступают широкие плавно изогнутые брови, из-под которых возвышаются смотрящие маленькие, узкие, острых очертаний, очень глубокие буравчики-глаза. Короткий нос со сматытыми контурами подчеркивает рельеф рта с остро выступающими вперед губами, прорисованными тугими напряженными линиями, с жесткими припухлостями по их сторонам. Распределение светотени еще более подчеркивает выражение духовной концентрации образа. Главное в облике предка-божества, восходящего к протоиндуистским культам Архипелага. Канон его древен, однако, как это варивалось выше, время изготовления данной скульптуры трудно установить точно. Вряд ли она изготовлена ранее X-XI веков, поскольку дерево в условиях тропиков сохраняется крайне плохо.

К аналогичному типу языческих доиндуистских божеств относятся, видимо, рукояточные скульптурные изображения двух обнаженных антропоморфных фигур, также принадлежащих к шедеврам собрания. Одна из скульптур, украшающая яванский крис (МАН 7), представляет собой сидящую на постаменте фигуру человека с крупной слегка склоненной головой и руками, сложенными на коленях. На груди сидящего пышное оже-

релье из цветочно-лиственных звеньев. Постамент украшен крупными треугольниками-гумпадами, облицованными небесную гору с деревом жизни внутри (в виде больших растительных завитков в центре каждого треугольника). Фигура приметна непропорционально узкими плечами и мягкими, словно бесконечным, тонким телом с текучими, мягкими линиями и очень крупной головой, украшенной слегка волнистыми, длинными локонами, струящимися по спине.

В иконографии лица главной особенностью являются огромные, слегка кося посаженные глаза, подчеркнутые крутыми спиралями бровей. Дугообразная линия бровей у переносицы резко падает вниз, формируя небольшой мясистый нос, по виду схожий с маленькой луковичей. В резком контрасте с рассмотренными чертами лица, образованными круглящими спиралями линиями, находится гротескно стилизованный рот в виде крупного прямоугольника с тонкими сторонами, сплюснутыми к центру. От жесткой, суховатой линии рта отходят крыльцеобразные усы, исполненные графически тонким стриховидным узором. Занимая значительную часть толстых мясистых щек, усы своей изысканной линейностью оттеняют их гладкость и массивность. Стилизация рта придает ему подобие улыбки, отчего вся фигура предка светится благодушием и добротой. Быть может это божество связано с земледельческими культами и является дарителем урожая; недаром своим мягким, несколько оплывшим телом оно напоминает Хотяя - японского божества богатства и плодородия.

К тому же типу обнаженных антропоморфных рукояточных фигур, предположительно облицованных предков (божеств плодородия), относится другая редко встречаемая разновидность укиран (МАН 17). В отличие от предыдущей она имеет вид прямо стоящей обнаженной мужской фигуры без каких бы то ни было украшений. По обычаю фигура заметно склонена вправо. Одна из ее крупных, массивных рук (правая) заложена за спину, левая, с большим плодом в руке, на уровне пояса плотно прижата к телу. Короткие, тонкие ноги слегка согнуты и расставлены, что контрастно выделяет огромный, круглый как шар, упругий живот. В противоположность рассматриваемой выше мягкой, словно расслабленной фигуре предка, плотное, крепко оббитое тело данного божества лишено аморф-

ности, от него исходит ощущение переизбытка жизненных сил, что свойственно традиционным представлениям многих народов мира о стихийных, необузданных силах, присущих божествам, ведающим плодородием. Лицо фигуры необычно по стилизации. Круглое и улыбающееся, все построено на мягких, перетекающих линиях, оно обрамлено пышными крупными извивами волос, спереди оставляющими лысым огромный круглый череп, над затылочной стороной которого выступает небольшой овальный пучок по типу старинных мужских причесок китайцев. Этой деталью, а также некоторыми другими нюансами, особенно ощутимыми в трактовке волос и глаз и в подчеркнuto круглом овале лица, данный образ по иконографии несколько схож с дальневосточными (китайскими) божествами плодородия.

К последним, возможно, также относится деревянная рукояточная скульптура, представляющая фигуру человека со слегка склоненной крупной головой, занимающей одну треть тела и тонкими сильно удлинненными руками, почти не выступающими из круглого стволообразного блока рукояти, имитирующей тело фигуры. Последнее все сплошь усеяно сочно вырезанными розетками цветов лотоса — священного растения, олицетворяющего плодородие и связанного с представлением о мистическом источнике всех жизненных сил, эквивалентном образу небесного древа жизни (12, с. 277). Обилие цветов лотоса и бордюр у основания рукояти в виде кустовидного растения, символизирующего небесное древо плодородия, наводит на мысль о связи изображенного персонажа с аграрными культами. Лицо склоненной на грудь головы стилизовано в растительных традициях. Неширокие, подобные тонкому жгуту дуги бровей сходятся у переносицы. Короткий нос образует почти прямую линию с высоким, сильно скошенным лбом. Выпуклые миндалевидные глаза обрамлены круглыми спиралевидными завитками, прихотливо обтекающими также и линию носа. Большой резко очерченный рот с сильно выступающей нижней губой также окаймлен сверху крупными подковообразными извивами, имитирующими усы. Слегка улыбающиеся губы придают этому персонажу сходство с рассмотренными выше фигурами предков — божеств плодородия.

К числу раритетов собрания Музея Азии и Тихого океана относится также рукоять криса (МАН 366). Ее скульптурный

образ относится к иному историко-культурному пласту в искусстве Индонезии, связанному с распространением в стране в первых веках н.э. (16, с. 49) философско-религиозных учений Индии — буддизма и индуизма. В области традиционно-прикладного искусства, в частности, изготовления рукоятей крисов, это событие отразилось в появлении скульптурных божеств индуистского пантеона. Крисы, увенчанные рукоятями в виде фигур подобных божеств, в настоящее время особенно часто встречаются на Бали, где индуизм в своеобразной форме продолжает процветать и по сей день. На Яве рукояти в виде фигур индуистских небожителей встречаются сравнительно реже, поскольку с установлением (в XV веке) новой религии — ислама на острове значительно сузилась идеологическая почва для существования этих божеств. Наиболее часто, по предположению исследователей, в качестве рукояточных скульптурных изображений использовались образы Шивы, Вишну и божественных героев индуистских эпосов Индии — Рамаяны и Махабхараты (6, с. 25).

Рукоять криса (МАН 366) исполнена в виде сидящей фигуры индуистского божества из чеканного металла, плотно пригнанного к деревянному эталону рукояти. Фигура божества сравнительно мало стилизована и щедро убрана яркими кабошонами. Высокий головной убор в виде усеченного конуса с овальным верхом подобен пирамидообразной короне типа мукута, но символическими правителями в Юго-Восточной Азии (в том числе яванскими и кампучийскими), что совместно с ювелирно проработанным богатым металлическим убором наводит на мысль о царственном происхождении божества. На более конкретную атрибуцию образа возможно указывает сверкающий овальный предмет в его руке, изысканно обрамленный по контуру блестящими каплями зерни, имитирующими алмазы. Подобный атрибут (сосуд с амритой — легендарным напитком бессмертия), как правило является неотъемлемой принадлежностью царевича Бима, одного из братьев Пандавов — благородных героев Махабхараты. Стилизация головы, посаженной на короткую массивную шею, — растительно-геометрического характера. Приметны круглые, выпуклые, близко расположенные глаза, с внешнего края оканчивающиеся миниатюрной спиралькой, которая переходит в причудливую линию бровей. В противопо-

ложность большому рту с тонкими губами, раздвинутыми в условной улыбке, нос божества стилизован особенно мало и по форме близок к человеческому. Губы окаймлены рядом тонких, параллельных линий, имитирующих усы. В сильном контрасте с ними находится борода "Бимы" (передана круто завитыми колечками волос), полукруглым ожерельем охватывающая все лицо, начиная от висков и вплотную примыкающая к подбородку. Конечности фигуры исполнены в низком рельефе и украшены роскошными браслетами на плечах, запястьях и у щиколоток. В целом по своей редкой иконографии, в которой преобладают элементы своеобразно изысканной декоративности, данный скульптурный образ является уникальным произведением яванского искусства и, как и выше рассмотренные укиран, служит подлинным украшением коллекции варшавского музея.

Относительно более распространенным типом рукоятей яванских крисов, имеющихся в собрании музея, служит укиран, по форме более или менее напоминающая (в зависимости от степени стилизации) фигуру птицеголового человека. Общепринято считать, что подобный антропоморфный персонаж является божеством Вишну, олицетворяемым его верховой птицей Гарудой (26, с. 71; с. 25). Предполагают, что первоисточником для такого канона укиран послужила фигура Вишну, восседающая на Гаруде, композиция, дошедшая до нас в многочисленных версиях в камне и дереве на острове Бали (22, таб. 9). К сожалению, аналогичных вариантов в рукояточной скульптуре крисов пока не найдено. Довольно многочисленные образцы рукоятей данного типа представляют собой широкую иконографическую панораму различных по степени стилизации скульптурных образов, начиная от тщательно детализированного изображения птицеголового Вишну с антропоморфным телом и кончая крайне обобщенной фигурой с круглой головой, наклоненной вперед, которая вызывает самые отдаленные ассоциации с телом человека (МАН 354).

Из серии подобных рукояточных скульптур, хранящихся в музее, наиболее примечательна укиран криса (МАН 362), имеющая вид антропоморфной птицеголовой фигуры Вишну, сидящего на низком троне-постаменте с руками, плотно охватывающими колени. Конечности фигуры исполнены в низком рельефе в традиционной орнаментально-декоративной манере. Выпуклая грудь

Вишну украшена крупным трилистником, обрамляющем розетку. Постамент декорирован рядом тумпалов — треугольных, горообразных орнаментов, занятых растительными мотивами, символизирующими небесное древо жизни. Крупная птичья голова Вишну с массивным клювом резко наклонена. По обеим сторонам от клюва отходят большие, круто закрученные спирали — след от усов божества, нередко изображаемых в его антропоморфном облике. Пышные волосы Вишну, перехваченные большими заузными украшениями в виде рыбы ("сунтинг вадеран" 25, таб. 3, 9, с. 4-5, фиг. 3), струятся густым потоком мягких локонов от низкого, косо срезанного лба, доходя до нижней части спины. Подобная рукоять являет собой превосходный образец изысканного орнаментально-декоративного стиля истолкования антропоморфной фигуры с преобладанием тонких растительно-геометрических приемов стилизации, столь изящно переданных в виртуозной резьбе по дереву.

Деревянная рукоять криса (МАН 56) представляет собой следующий этап данной стилистической темы, главной особенностью которой было последовательное снижение антропоморфного начала в пластических образах укиран рассматриваемого типа, в частности, в рукояточной фигуре (МАН 56) полностью исчезли ноги, их место занято двумя рядами крупномасштабных мотивов, украшающих постамент. В его нижнем ярусе это горообразные тумпалы с завитками древа жизни внутри, верхний занят четырехлепестковыми розетками лото са. Руки в фигуре переданы лишь в плечевой части, проработанной очень обобщенно. Голова божества сильно утратила черты антропоморфности, поскольку главное место в лице стал занимать огромный, резко выступающий клюв, нижняя часть которого образована прямой линией, параллельной гандже клинка. От этого вся голова фигуры в профиль воспринимается как крупный треугольник с мягкими, слегка закругленными сторонами. Центр боковых сторон "лица" занят значительными усиковидными мотивами, вписанными в треугольник с вершиной овальных очертаний.

Следующий этап в стилистической эволюции образа Вишну в плане нивелирования его сходства с человеком наглядно иллюстрирует деревянная рукоять яванского криса (МАН 354). Она лишь в силуэте сохраняет подобие сидящей фигуры чело-



века с низко опущенной гладкой головой и лицом, разработанным в орнаментально-декоративной манере. Круглое гладкое туловище фигуры лишено украшений. Легкий рельеф ей придают лишь небольшие выпуклости рук, плотно прижатых к телу в естественных ракурсах. Некоторая строгость в фигуре снижается изображением ряда крупных тупалов с деревом жизни в центре у основания постамента II.

Помимо укиран, рассмотренных выше, где антропоморфная фигура гаруды идентифицировалась с изображениями Вишну, в миниатюрной скульптуре крисов имеется иное иконографическое истолкование традиционного образа птицы, существующее в многочисленных вариантах, широко представленных в собрании музея. В том числе к ним относятся рукояти крисов (МАН 340, МАН 77, МАН 354, МАН 18, МАН 30, МАН 44, МАН 4, МАН 143, МАН 354, МАН 38, МАН 56). По своему типу они принадлежат к довольно распространенному канону в скульптуре укиран, получившему название "гаруда".

По своему облику данные рукояти в верхней части имеют значительное сходство с головой кобры, представленной в мягком, но крутом изгибе шеи, выступающей из круглого, слегка утолщенного посередине ствола. Вся поверхность подобных змееголовых рукоятей, как правило, либо сплошь занята более или менее пышной цветочно-лиственной орнаментикой (МАН 354, МАН 18, МАН 38, МАН 56, МАН 77), либо последняя распределялась в строго продуманном порядке, концентрируясь на отдельных частях рукояти и подчиняясь заданному ритму. В частности, растительные мотивы нередко замкнуты в пределах фигур жестких ромбовидных очертаний (МАН 340), занимающих большую часть туловища рукояти, или собраны в крупные четырехлистные, идущие по центру ствола (МАН 44); порой они имеют вид высокой пальметты с длинными узкими листьями (разновидность орнамента тупал). Как правило такие пальметты располагаются посередине укиран, как на деревянной рукояти криса (МАН 30). Что касается ассоциаций с самим образом гаруды<sup>12</sup>, то они выражаются не внешним сходством рукояточной скульптуры типа гаруда с ее традиционным каноном, а находят более опосредственное отражение в деталях декора. Нередко в орнаментальном уборе укиран подобного типа встречаются узоры, символизирующие эту пти-

цу, в том числе мотив одного крыла, пары крыльев, иногда также встречается символ гаруды в каноне сават, в виде птицы с широко расставленными крыльями и высоко поднятым хвостом (МАН 77, МАН 38); (2, с. 185).

Рукояти типа гаруда существуют, как упоминалось, во множестве стилистических версий и исполняются в самых различных материалах. Особенно артистично их вырезают из слоновой кости и ценных пород дерева. По своим художественным достоинствам рукояти гаруда относятся к одним из самых совершенных произведений искусства среди изделий подобного рода. Змеевидные рукояти типа гаруда преимущественно бытуют на Центральной Яве и на Мадуре.

Наиболее широко распространенный на Яве тип рукояти криса, известный под названием "тунгтак семи" ("проросший ствол"), представлен в собрании музея значительным количеством экземпляров, в том числе (МАН 38, МАН 32). Рукояти данного типа хрестоматийны для крисов Явы — исконного места их происхождения. Существует множество разновидностей подобных рукоятей, отличающихся друг от друга в тончайших деталях. Последнее вызвано тем, что мастера, изготовлявшие рукояти, были обязаны работать над укиран в пределах точных границ, установленных традиционных форм. Свою интерпретацию избранной модели мастер имел возможность вывить лишь на уровне тонкого нюанса. Индивидуальный вклад мастера в модель мог заключаться в легких вариациях традиционных деталей, ритме их расположения, выбранном материале, структуре которого, как правило, обыгрывалась с максимальным эффектом.

Рукояти типа тунгтак семи представляют собой наиболее утилитарный тип укиран, в котором изначальный первообраз доведен благодаря многовековой стилизации до почти полной абстракции. Предполагают, что некогда рукояточные скульптуры подобного типа имели вид антропоморфной фигуры, на что в частности указывает наименование деталей таких укиран, связанные с отдельными частями фигуры человека (I4, с. 29). Дошедший до настоящего времени тип рукояти тунгтак семи подобен многогранному гладкому стволу, завершающемуся мягко закругленной склоненной "головой". У его подножия и на внешней стороне головы, там где предположитель-

но расположено лицо, имеется резьба ("чечекан") в виде схематичной маски чудовища Кала (Шивы в грозном облике), исполненной как правило с ювелирной тонкостью (И8, с. 30) И8. Глубокая резьба маски, богатая светотенями, придает образу чудовища мистический оттенок, что соответствует его предназначению — укреплять силу криса, отражающую зло как от самого оружия, так и от его владельца (И8, с. 61). Наличие маски-апотропея, таким образом, увеличивало защитительную функцию криса как ритуально-магического оружия.

Среди рукоятей яванских крисов менее распространеного типа, из хранящихся в Музее Азии и Тихого океана, вызывают интерес две модели, вырезанные из кости, относимых нами к типу древа жизни (МАН 76, МАН И8). Укиран (МАН И8) по форме напоминает высокую пирамиду со сторонами, мягко закругляющимися кверху. Вся ее поверхность покрыта глубокой резьбой с крупными мотивами розеток лотоса, аранжированных по вертикали. Контур боковых граней рукояти выглядит ровным, прерывистым, хотя ни одна деталь не выступает за строго выверенные зрительные пределы пирамиды, схожей по очертаниям с батиковым вариантом тумпала, распространенного в декоре этих тканей (2, таб. И34; И2, 28-81; И9).

В отличие от предыдущей укиран, рукоять криса (МАН 76) исполнена в ином каноне древа жизни. Менее высокая и более широкая по пропорциям, она вырезана из слоновой кости и имеет вид оплавленных пчелиных сот, овальных по очертаниям. Это сходство вызвано тем, что вся рукоять испещрена глубокими, круглыми отверстиями, некоторые из которых сквозные. Эти небольшие отверстия вызывают резкие перепады светотени и придают укиран вид пышного дерева, листья которого под ослепительным солнцем обретают контрастную игру светотени.

К числу любопытных курьезов собрания можно отнести рукоять криса (МАН И4), выполненную, видимо, по заказу голландского военного. Она вырезана из дерева в виде торса человека в роскошном мундире. Эполеты, отмечающие линию плеч фигуры, создают рельеф, удобный для захвата рукояти. Склоненная по традиции голова фигуры образована огромным шлемом с низким забралом, оставляющим лишь небольшую щель в нижней части лица. Рукояточная фигура с эполетами вместо рук и шлемом с большим плюмажем наподобие гладиатор-

ского, с нарочито натуралистически проработанным ремнем и патронташем выглядит по меньшей мере легкой пародией на сузудлившуюся фигуру голландца с безвольно понижшей головой.

Несколько особняком в индонезийском оружейном собрании музея стоят крисы, приобретенные на Яве и атрибуированные как яванские, в то время как иконография и характер исполнения их рукоятей позволяют, с нашей точки зрения, предположить, что они либо балийского происхождения, либо выполнены в стиле рукояточной скульптуры крисов острова Бали (МАН 327, МАН 328, МАН 294). Рукояти данных крисов исполнены в виде антропоморфных миниатюрных скульптур демонов, сидящих на невысоких тронах-постаментях. Все фигуры вырезаны из дерева, и сидят в позах, близких друг к другу. В частности, два демона (МАН 327 и МАН 328) сидят с приподнятой правой ногой, опирающейся о край постамента, в то время как в фигуре (МАН 294) приподнята в той же позиции левая нога. Жесты рук демонов (МАН 327, МАН 328) стереотипны: правая закинута за голову и орачена с затылком, левая — обокло плотно прижата к телу. В каноне демона криса (МАН 294) жесты рук переданы соответственно в зеркальном отражении — левая прижата к голове, правая плотно примыкает к фигуре. Сравнение постановки фигур, их поз, жестов и пропорций тел дает яркий наглядный материал, рисующий насколько тонко мог выразить мастер свое представление об устрашающем монстре — охранителе криса и владельца от злых влияний, в жестких пределах канона, установленного традицией. При внимательном рассмотрении фигур обнаруживается, что они выдержаны в разных пропорциях, придающих разные оттенки их образному содержанию. Еще более значительно данные скульптуры отличаются друг от друга по моделировке тел. Так фигура демона (МАН 328) проработана таким образом, что на толстом, но мускулистом и сильном теле демона заметны острые, экспрессивные следы реза, придающие ему подчеркнутый динамизм и энергию. С другой стороны фактура поверхности рукояточного демона (МАН 294) наоборот отличается гладкостью, гармонично сочетающейся с его подобранной крепкой фигурой с упругими, налитыми конечностями. В то же время рыцкой, словно оплывшей фигуре демона (МАН

327) прекрасно соответствует несколько аморфная проработка поверхности, создающая ощущение мягкости тела, в определенной мере лишенной энергии.

Столь же разнятся друг от друга и лица демонов, в принципе исполненные по одному канону. Их широкие крупные головы обрамлены подобно гриве льва высоким ореолом волос, пышным каскадом круто завитых локонов, струящихся по спине. Рисунок проработки волос каждого демона индивидуален. Все монстры представлены с широко улыбающимися лицами с отчетливо видимыми крупными клыками по углам рта. У всех большие выпуклые глаза и широкий мясистый нос с широко вывернутыми ноздрями. Однако пропорции глаз, носа, рта в каждой фигуре несколько различны, что в сочетании с разными ракурсами посадки голов демонов придает этим существам неповторимую индивидуальность<sup>14</sup>.

Остров Бали отличается особым богатством рукояточ-ной скульптуры крисов фигуративного типа. Вследствие господства там своеобразного по форме индуизма в этой местности сохранилось значительное количество оригинально стилизованной антропоморфной миниатюрной скульптуры крисов, воплощающая местных и индуистских божеств и демонов, сильно схожих, в частности, с последующими вышерассмотренными фигурами.

Богатое собрание индонезийского оружия Музея Азии и Тихого океана еще ждет своего глубокого исследователя и публикации. Со своей стороны мы стремимся познакомить исследователей и ценителей традиционного искусства Индонезии как с уникальными, так и с более типовыми образцами рукояточной скульптуры крисов — оригинальной ветви народного творчества "Островной державы Южных морей".

#### Примечания

<sup>1</sup> Крис представляет собой особую разновидность холодного оружия. Он отличается коротким или длинным ободкоострым заостряющимся клинком, который может быть прямым или извилистым (пламевидным). За исключением крисов типа "сунданг", предназначенных для нанесения режущего удара и удара плашмя, все крисы являются колюще-режущим оружием.

Специфической особенностью криса, резко выделяющей его из среды холодного оружия, является наличие легко узнаваемой приметы — характерного расширения пят клинка у рукояти. Это расширение неравномерно и имеет заметный наклон. Одна из расширяющихся пят клинка вытянута и заострена, другая является более короткой и тупой. Верхняя часть этого расширения, играющего роль своеобразной гарды, называется ганджа. Иногда ганджа выкована из того же материала, что и клинок, образуя с ним единое целое, но чаще эта часть криса имеет вид разной по толщине полоски металла с отверстием для крепления на стержень клинка. Один конец этой пластинки ("аринг") соответствует конфигурации клинка является довольно длинным, тонким и острым, а другой ("дагу"), более толстым, коротким и закругленным. Следующая линия клинка, ганджа имеет наклон, идущий от аринга к дагу (II, с. I-4; с. 23-24).

К специфическим чертам криса как оружия своеобразного типа следует отнести также особую технику его изготовления (I8, с. 8-10, 27). В данном случае имеется в виду сложный способковки клинка из нескольких слоев различных по составу металлов (в том числе метеоритного железа с богатым содержанием никеля), благодаря чему на шероховатой, как правило, фактуре клинка после соответствующей обработки образуется оригинальный узор, так называемый "памор". Характер этого памора играет важную роль в репутации криса как ритуально-магического оружия (I4, с. 13, 22-28; I5, с. 233). Последний аспект занимает немаловажное место среди наиболее специфических признаков криса. Ритуально-магические функции этого оружия, подобно ваянгу-пурво, обусловили его важную социальную роль в традиционных обществах островов Ява и Бали и в значительной степени определили его выдающееся место в национальной культуре этих районов Индонезии.

<sup>2</sup> В качестве предмета рассмотрения из значительной и художественно ценной оружейной коллекции Музея Азии и Тихого океана нами были избраны яванские крисы, поскольку на Яве крисы, подобно батикам, достигли технического совершенства и наибольшей эстетической изысканности, что видимо отчасти было обусловлено тем, что этот остров считается местом происхождения этого оружия в Индонезии.

3 Альтернативное название рукояти - "джеджеран" ("нечто прямостоящее", 18, с. 30).

4 Мендак является наиболее часто встречающейся формой перехода между рукоятью и клинком, чем селут (18, с. 38).

5 Дерево для рукоятей выбирается мастерами долго и тщательно. Особенно большое значение этому придают на Яве, где по поверьям, некоторым древесным породам приписываются определенные защитные силы, тающиеся в прихотливых узорах прожилков древесины (18, с. 46).

6 Подобно некоторым узорам батика фигуративные рукояти на Яве были знаками социального ранга. Так в Джокьякарте их мог носить только строго определенный круг лиц, в том числе знатные молодые люди, служащие при дворе. В Суракарте такие рукоятки также носили особые придворные - "гаджакмати" и "чантанг балунг" (18, с. 34).

7 Следует заметить, что определить возраст укиран крисов (в отличие от их клинков, по которым это оружие принято датировать специалистами) достаточно сложно, поскольку, как отмечалось, они легко заменялись, отчего, например, клинок криса XVII века может украшать рукоять, выполненная в XX, но в каноне нередко значительно более древнем, чем сам клинок. Вследствие этого в данной статье при рассмотрении рукоятей мы будем исходить не от возраста их клинков, а от изначальных канонов укиран, многие из которых пришли в XX век из глубокой древности, поразительно сохраняя свой первообраз в почти первоначальной чистоте. По этой причине точная временная атрибуция рукоятей остается за пределами целей нашей работы, как имеющая для нас второстепенный интерес.

8 Местом происхождения крисов типа Маджапахит общепринято считать Яву, откуда они затем в период империи Маджапахит в XIV-XV вв. распространились по всему Архипелагу (18, с. 5, 12).

9 В этом плане интересно предположение Шмельтца И.Д.Е., что подобные кинжалы некогда употреблялись в качестве священных ножей при жертвоприношениях, имевших место при культе змей. Позднее, по версии этого ученого, подобный нож превратился в оружие, олицетворяющее змея (17, с. 114).

Вероятно, именно по этой причине его клинку сознательно придали форму существа (змеи), которое раньше почиталось как божество. Нам кажется предположение Шмельтца И.Д.К. убедительным. С нашей точки зрения оно наиболее логично объясняет появление ярко самобытной извилистой формы клинка криса, предельно схожей по виду с ползущей рептилией. Гипотеза об изначальной связи формы криса с обожествленной змеей, возможно, несколько проливает свет на первоначальное восприятие криса как тотемного предмета и его некогда сугобо ритуальные функции, связанные с культом автохтонной богини плодородия, воплощением которой считалась священная змея.

Версия, высказанная Шмельтцем И.Д.К., весомо подкрепляется более современными данными исследования Рассерса Г.К., который сообщает, что крисам типа Маджапахит поклонялись на Яве как могущественным талисманам, способным по суеверным представлениям яванцев защитить владельцев этого символического оружия от всяческих бед и принести им счастье. Эти крисы также некогда носили как амулеты, которым приписывалась сила, подобная обожествленным персонажам ваянга-пурво.

10 Подобные, состоящие из одного куска бронзы или железа, ритуальные кинжалы с антропоморфными рукоятями обнаружены во Вьетнаме и на Калимантане. На Тайване народ пайван также использует оружие этого типа. Таким образом, сфера распространения этих кинжалов подкрепляет теорию их местного, юго-восточного происхождения (18, с. 12).

11 Последующий этап в стилизации данного образа Вишну как правило представлен укиран, которые лишь очертаниями напоминают человеческую фигуру без всякой детальной анатомической разработки. "Голова" подобных фигур гладкая, "нос" имеет отдаленное сходство с клыком, более или менее сильно выступая за пределы лица (6, с. 24).

12 Помимо антропоморфного канона гаруды, широко распространенного в каменной и деревянной пластике, по которому данный персонаж имеет вид существа с телом человека, стоящего на птичьих лапах и головой птицы (22, таб. I-6), на Яве и Бали существует целый ряд других иконографических версий этого образа. В частности гаруда нередко изобража-

ются в виде фантастической птицы, имеющей множество стилистических интерпретаций в различных видах традиционного искусства Индонезии (I, таб. 202; I2, с. 178-191).

<sup>13</sup> Исходя из наличия на рукояти маски демона Када, можно предположить, что некогда прототипом подобных укиран было изображение этого чудовища, также известного под именем Баронг (Бонаспати). В труде А.Н.Д. ван дер Хопа помещена рукоять в виде антропоморфного изображения Бонаспати - демонического существа с лицом, по стилизации близким к традиционным маскам укиран типа тунггак семи (I2, таб. XVI,

<sup>14</sup> Следует заметить, что фигуры демонов в рукояточной скульптуре крисов на Яве и особенно на индуистском Бали очень распространены. Во всей фигуративной скульптуре крисов они занимают едва ли не половинное место. Согласно традиции наличие подобных демонических фигур на рукоятках крисов придает им наибольшую действенную силу как холодному оружию и наделяет их особо могущественной магической силой, предназначенной отвращать зло от его владельцев. По своей иконографии рукояточные демоны очень близки к каменным и деревянным статуям - охранителям яванских и балийских храмовых территорий, ворот, в частности (2, 142).

1. Bernet-Kempers J. Ancient Indonesian Art. Amsterdam, 1959.
2. Bodrogi T. Art of Indonesia. N.Y., 1973.
3. Covarrubias M. Isle of Bali. N.Y., 1937.
4. Drager D. Weapons and Mortal Ways of Indonesia Archipelago, N.Y., 1973.
5. Forman W. and B. Text von der Solc V. Schwerter und Dolche Indonesiens Prag, 1958.
6. Frey Ed. Kris of the Malay Archipelago - Art of Asia, May-June, 1975.
7. Gardner G. Kris and other Malay Weapons. Singapore, 1936.
8. Groneman J. Kris der Javaner, - JAE, 1910 Bd XIX 1913, Bd XXI.
9. Hardjowirogo H. Sedjarah Wayang Purwa. Djakarta, 1955.
10. Heine - Geldern R. Uber Kris - Griff and ihre mythischen Grundlagen. Ostasiatischen Zeitschrift v.18 Heft 6 Berlin, 1932.

11. Hill A.H. The Malay keris and other Weapons, Singapore, 1962.
12. Hoop A.H.J. Th. a Th. V. d. Indonesian Ornamental Design, Bandung 1949.
13. Jubh Sh. Bin keris dan sendjata pendek, kuala Lumpur, 1967.
14. Moebirman Keris and other weapons of Indonesia. Djakarta, 1970.
15. Rassers W.H. On the Javanese kris. The culture hero Structural Study of religion in Java. The Hague, 1959.
16. Sarkar H.B. Some contribution of India to the Ancient Civilization of Indonesia and Malaya. Calcutta, 1970.
17. Schmeltz J.D.E. Indonesische prunkwaffen - JAE, 1890, bd III.
18. Solyom G and B. The world of the Javanese keris. East-West center Honolulu Hawaii. 1978.
19. Steinmann Al. Batik. A survey of Batik design. Leigh on Sea Essex, 1959.
20. Construction, Decoration and use of Arms and Armour in all countries and all times. N.Y., 1961 /Reprint of 1934 edition/.
21. Sulardi R.M. Printjenning Gambar Ringgit Purva, Jakarta, 1953.
22. Ukiran-ukiran rakjat Indonesia Koleksidr Sukarno. Disusun oleh Dullah. Peking, 1961.
23. Vianello J. Arm and Armature orientali. Milano, 1966.
24. Williams G.C.G. Suggested origin of the Malay Keris and the superstitions attaching to it, - J.R. A. S. M. B. v. 15, part III, 1937.
25. Wilpert C.B. Schattentheater, Hamburg, 1973 In selbstverlag Hamburgischer Museum fur Volkerkunde.
26. Woolley G.C. The Malay keris. Its origin and development. J.R.A.S.M.B. December, 1947.
27. Zorn E.K. Die Waffenschmiede und die Kunst Hergestellung Damascierter bei den Malayen, "Erdball", Jahr 1928, N-6 Berlin.

## СОКРАЩЕНИЯ

JAB - Internationales Archiv fur Ethnographie  
JRASMB - Journal of the Royal Asiatic Society Malayan Branch.

## ТУРЕЦКАЯ КЕРАМИКА В СОБРАНИИ ГМИНВ

Государственный музей искусства народов Востока обладает небольшой коллекцией турецкой керамики (29 предметов), представленной изделиями XVI—XX веков. В состав коллекции вошли поступления из бывшего Строгановского училища в 1919 году, Государственного музейного фонда в 1921 году, музея в Остафьево в 1930 году, Политехнического музея в 1935 году. Остальные предметы были приобретены из частных собраний.

Из всей этой коллекции наибольший интерес представляют образцы начала XVI — середины XVII веков (17 предметов). По ним можно проследить путь развития и становления орнаментального стиля турецкой керамики на протяжении почти двух столетий — времени наивысшего расцвета художественных и технических возможностей турецкого керамического дела.

Вопрос о происхождении турецкой керамики неоднократно дискутировался на протяжении последних нескольких десятилетий. В конце XIX века С.Фортнэм и А.Дакмар дали научную обработку материала, имевшегося в их распоряжении, впервые поставив проблему происхождения турецкой керамики, на протяжении долгого времени приписывавшейся другим керамическим центрам<sup>1</sup>. Вслед за ними другим авторам — Г.Мижоку, А.Саркисьяну, А.Дэйну, К.Отто-Дорну, Дж.Арсевену удалось выявить ведущие центры производства турецкой керамики в Изнике, Котакхе (Турция), в Дамаске (Сирия), возникновение новых керамических мастерских в Стамбуле, Чанаккале, существующих и по сей день. Их работы содержат анализ стилистических и технических приемов каждой группы турецкой керамики, поднимаются такие вопросы, как влияние дальневосточной орнаментики на стиль турецкой майолики начального этапа ее развития, появление принципиально новых декоративных решений<sup>2</sup>.

В последние годы появляются работы и турецких востоковедов. Тахсин Ёз, И.Атли, О.Асланпа, Дж.Оней раскрывают вопросы, связанные с производством турецкой керамики в целом. К достоинствам их работ можно отнести редкий ил-

люстративный материал<sup>3</sup>. Советские исследователи также внесли свой вклад в изучение истории турецкой керамики. И.А.Орбели, А.Н.Кубе, Э.К.Кверфельдт сделали важные наблюдения и выводы о ее производстве. Позднее в работах Ю.А.Миллера были продолжены исследования различных аспектов, касающихся истории этого вопроса<sup>4</sup>. В работах вышеуказанных авторов основное внимание уделяется керамическим изделиям конца XV — начала XVII вв., наиболее полно отражающим становление орнаментального стиля турецкой керамики.

В данной статье автор преследует цель проследить на коллекции турецкой керамики в ГМИНВ основные этапы развития керамического дела в Турции.

Надо отметить, что расцвету керамического производства предшествовал сложный период возникновения и укрепления Османской государственности. Кочевые турецкие племена пришли на земли, где к этому времени уже существовали сложившиеся на протяжении многих столетий развитые социально-политические системы с устоявшимися религиозно-идеологическими позициями, богатейшими культурными традициями.

Столкнувшись с накопленными духовными материальными ценностями предшествующих цивилизаций, новая османская культура восприняла только то, что соответствовало ее идейному строю и художественному мировоззрению. Она сумела создать свой собственный неповторимый стиль, которому органично было подчинено все орнаментальное решение турецкого искусства. Возникновение условий для стремительного подъема художественного ремесла, в том числе и керамического дела в XV веке, способствовали рост городов, и связанное с этим усиленное строительство культовых и светских построек с богатой убранными интерьерами. Старые керамические мастерские не могли обеспечить стремительное расширение строительства. В конце XV века возникают новые мастерские в небольшом городе Изнике, расположенном недалеко от Стамбула и имеющим богатые запасы высококачественной белой глины. Новое декоративное решение в оформлении интерьера — "искусственная мозаика" положило начало изготовлению изразцовых плит, способных перекрывать большие плоскости. Наряду с производством облицовочного материала появилось производст-

во предметов бытового назначения: круглых блюд и тарелок, ваз, кувшинов, кружек. Здесь надо отметить, что в формировании стилистических и технических приемов большую роль на начальном этапе становления керамического дела играли сирийские и иранские керамисты, которые были приглашены или насильственно вывезены в Турцию.

Турецкие художники, в свою очередь, осознав значение и свойства материала, стремились найти единство формы и декора, новое колористическое звучание, привести все это в совершенное равновесие. В поисках самовыражения турецкие мастера обратили внимание на высокохудожественный китайский фарфор, который в это время пользовался огромным спросом на Ближнем Востоке. В результате торговых связей с Дальним Востоком и в качестве военной добычи к концу XV века при турецком султанском дворе собралась внушительная коллекция инициского "бело-синего" фарфора. Эти совершенные по своим эстетическим и техническим принципам изделия не могли не повлиять на формирование творческого мышления турецкого художника.

Создавая всю систему образного строя, мастер привносил в нее только те элементы декора и технические принципы, которые были близки и доступны его художественному мировоззрению. Первоначально образцы инициского фарфора копировали, но это не было слепым подражанием. Мусульманскому искусству была чужда символика дальневосточной орнаментики. Турецкие художники восприняли только ее декоративность и отдельные элементы растительного характера. Так в конце XV - начале XVI веков в орнаментике турецких изделий прочное место заняли дальневосточные мотивы: цветок лотоса, "китайские облака", виноградная лоза с тремя гроздьями и т.д.<sup>5</sup> Наряду с этими изделиями начинают появляться и такие, в которых турецкий художник старается отразить свое образное восприятие окружающего растительного мира, передать в более натуралистической манере изображение близких его сердцу цветочных мотивов: тюльпанов, гвоздик, гиацинтов, роз, цветков персика, плодов граната, больших зубчатых листьев и т.д. Декорировка растительных элементов начинает приобретать вид "стилизации близкой к натуре"<sup>6</sup>. В декор вводятся новые орнаментальные композиции: спиралевидные рас-

тительные узоры, концентрический пояс из букетиков цветов, центральная композиция с явно выраженным основным растительным элементом, относительно других, при этом целостность композиционного решения, не нарушалась. Постепенно бело-синий падитра насыщается бирюзовым, оливково-зеленым, коричневым и пурпурным цветами, обогащая тем самым привычную колористическую гамму.

Можно отметить, что уже на начальном этапе керамического производства декоративность, являвшаяся достижением всего мусульманского мира, в Турции приобретает свои специфические черты. Изделия этого периода (конца XV - середины XVI веков), отличаются введением в орнаментiku новых растительных элементов, их натуралистической трактовкой, появлением новых композиционных построений, расширенной колористической гаммой и т.д., т.е. всеми теми качествами, которые подготовили основу формирования самостоятельного орнаментального стиля инициской керамики<sup>7</sup>.

#### I. Инициская керамика первой половины XVI века в собрании ГМИИВ

В собрании ГМИИВ находятся несколько изделий турецкой керамики, по характеру росписи и композиции растительных элементов представляющие различные варианты одной стилистической группы, к которой относятся изделия инициской майолики конца XV - середины XVI веков<sup>8</sup> (семь предметов). Эти изделия изготовлялись на гончарном круге из светлой, хорошо отмученной массы. Сосуды расширялись окислами металлов по белой ангобированной поверхности, дававшими при обжиге различные тона, затем покрывались бесцветной прозрачной глазурью и обжигались. Основная роспись закреплялась "мертвым краем", т.е. контуром, выполненным кобальтовой краской более темного цвета. Очень часто на начальном этапе в декоре использовали прием росписи, так наз. "резерв", когда роспись выявлялась за счет заполнения фона.

#### I.

Блюдо глубокое с фестончатым краем на низкой кольцевой ножке. Подглазурная роспись: на дне и по борту букетика тюльпанов и шары, выполненные резервом; на стенках на белом фоне отдельные синие букетики из трех цветков и тюльпанов.

Снаружи стенки расписаны широким поясным орнаментом из вьющихся стеблей с мелкими цветочками и листьями<sup>9</sup>. Глазурь плотная, блестящая, кобальт темно-синий, неровный по цвету, бирюзовая краска.

Д. - 85,7 В. - 6,8 20-40-е годы XVI в.  
инв. № 306 II

Сохранность: чербинки.

Поступление: из музея бывшего Строгановского училища в 1919 г. Аналогии (по форме и трактовке отдельных мотивов): В.А.Мидлер, Художественная керамика Турции, Л., 1972, илл. с. 120, с. 72, 78, 77.

A.Lane, Later Islamic Pottery, Persia, Syria, Egypt and Turkey, L., 1957, ill. 31, 34a), 34b), 37, 22.

## 2.

Тарелка с ровным краем на низкой кольцевой ножке. Подглазурная роспись: стилизованный букет, как бы вырастающий из края тарелки, выполнен резервом; центральная ветка легкая в окружении веток с плодами граната и тоненьких изогнутых стеблей с мелкими цветочками; легкие изящные лентовидные "китайские облака" дополняют композицию. Снаружи на стенках отдельные крупные цветки и листья.

Глазурь плотная, блестящая; кобальт синий, неровный по цвету; краски: бирюзовая, оливково-зеленая, марганцевая.

Д.-26 В.-4; 20-40-е годы XVI в.  
инв. № 312 II

Сохранность: слесена из трех кусков, чербинки.

Поступление: из музея бывшего Строгановского училища в 1919 г. Аналогии (по форме, трактовке отдельных мотивов, гамме красок):

E.Atil, Turkish Art of the Ottoman period, Washington, 1973, pl.15 G.Migeon, Musee du Louvre, L'Orient Muselman, 1922, t.35 N 195

## 3.

Блюдо глубокое с широким бортиком и ровным краем, на низкой кольцевой ножке.

Подглазурная роспись: стилизованные цветы в виде букета, как бы вырастающего из края, выполнены резервом; тонкие изящно изогнутые стебли с чашечками цветов петунии, укра-

шенные орнаментальными элементами, закладывают дно блюда; по борту поясной орнамент из отдельных тыльпанов и цветов персика. Снаружи на стенках поясной орнамент из вьющихся стеблей с мелкими цветочками и листьями.

Глазурь блестящая; кобальт темно-синий, голубая краска.  
Д.-80,4 В.-5; 50-е годы XVI в.

инв. № 313 II

Сохранность: чербинки.

Поступление: из музея бывшего Строгановского училища в 1919 г. Аналогии (по трактовке отдельных мотивов):

A. Lane, Later Islamic Pottery, Persia, Egypt and Turkey, L., 1957, ill. 22.

## 4.

Блюдо глубокое с широким бортиком и ровным краем на низкой кольцевой ножке.

Подглазурная роспись: стилизованные цветы в виде букета, как бы вырастающего из края, выполнены резервом; тонкие изящно изогнутые стебли с цветами гвоздики и веточки с мелкими цветками персика составляют основной декор блюда; по борту - поясной орнамент из отдельных изящных листов и цветков персика. Снаружи на стенках - поясной орнамент из вьющихся стеблей с мелкими цветочками и листьями.

Глазурь блестящая; кобальт темно-синий, голубая краска.  
Д.-31,4 В.-5,8; 50-е годы XVI в.

инв. № 314 II

Сохранность: чербинки.

Поступление: из музея бывшего Строгановского училища в 1919 г. Аналогии (по трактовке отдельных мотивов):

A. Lane, Later Islamic Pottery, Persia, Egypt and Turkey, L., 1957, ill. 22.

## 5.

Тарелка глубокая с ровным, чуть приподнятым краем на низкой кольцевой ножке.

Подглазурная роспись: на дне ветка с плодом граната и отдельными цветочками, как бы вырастающая из края; на стенках - тыльпаны и отдельные цветки; по борту - поясной орнамент из отдельных тыльпанов<sup>10</sup>. Снаружи по стенкам - поясной орнамент из вьющихся веточек с цветочками. Глазурь



блестящая; кобальт синий, бирюзовая краска.

Д.-28,5 В.-5,6 40-50-е годы XVI в.

инв. № 811 II

Сохранность: склеена из двух кусков, щербинки, сколы на поддоне.

Поступление: из музея бывшего Строгановского училища в 1919 г. Аналогии (по трактовке отдельных мотивов):

В.А.Миллер, Художественная керамика Турции, Л., 1972, илл. с. 76, 120, 84.

A. Lane, Later Islamic Pottery, Peria, Syria, Egypt and Turkey, L., 1957, ill. 34a), 34b), 22.

6.

Кувшин со сферическим туловом, высоким расширяющимся раструбом, тонкой изогнутой ручкой, соединяющей венчик с туловом, на низкой кольцевой ножке.

Подглазурная роспись: на тулове изящно изогнутые тельняны на длинных и коротких стеблях с отдельными крупными цветами между ними, выполены резервом; на горшке сосуда - аналогичный орнамент в уменьшенном размере; плечики орнаментированы пояском из круглых фестонов; по краю и нижней части тулова идет "шлетенка"; по ручке отдельные короткие полоски.

Глазурь блестящая; кобальт темно-синий с кракелюром; голубая и светло-зеленая краски.

Д.-21 В.-14,4 40-50-е годы XVI в.

инв. № 298 II

Сохранность: щербинки.

Поступление: из музея бывшего Строгановского училища в 1919 г. Аналогии (по форме и трактовке отдельных мотивов):

A.Butter, Islamic Pottery, 1926, pl. XCII

O.Aslanaga, Anadolu Türk çini ve keramik janati Istanbul, 1965, Res. 92

Turkish Pottery (Victoria Albert Museum), L., 1955, ill 14

A. Lane, Later Islamic Pottery... ill. 35a)

7.

Блюдце глубокое с ровным краем на низкой кольцевой ножке.

Подглазурная роспись: на дне виноградная лоза с тремя гроздьями II, на стенках изящная вьющаяся ветка с мелкими

цветками и листочками; по узкому борту волнообразный ленточный орнамент. Снаружи на стенках отдельные крупные цветы.

Глазурь блестящая; кобальт темно-синий с фиолетовым оттенком, оливково-зеленая краска.

Д.-82,7 В.-5,8 40-50-е годы XVI в.

инв. № 1587 II

Сохранность: щербинки.

Поступление: из музея в Остафьево в 1930 г.

Аналогии (по форме и трактовке мотивов):

E.Atil, Turkish Art of the Ottoman period, Washington, 1973, pl. 13, pl. 11

J.Carwell Pottery tiles on mount Athos, Art Orientalis, vol.

6, 1966, p. 81 Daerds Samling, Islamisk Kunst, 1975, p. 110.

O.Aslanaga Anadolu Türk çini ve keramik anati, Istanbul, 1965, res. 98,99,100.

A. Lane, Later Islamic Pottery... ill. 22

## II. Изниская керамика второй половины XVI - начала XVII вв. в собрании ГМИИ

60-70-е годы XVI века - это время сложения стили, так органично пронизывающего все турецкое искусство. Особенно ярко это проявилось в художественной керамике.

Появляется принципиально новое решение композиционного построения орнамента, так наз. цветущий "куст" или "букет", как бы вырастающий из края блюда. Это становится одной из самых распространенных и любимых композиций турецкого декора, наряду с сюжетными или содержащими китаизированные мотивы (изображение виноградной лозы, "китайских волн", "китайских обидов", корабликов, бегущих по волнам и т.д.). Букеты из тельнянов, гвоздик, гранатов, роз, бутонов роз дополняются изображениями изящных гяцинтов, цветов жимолости, амарилуса, а позже и большими зубчатыми листьями, часто украшенными мелкими цветочками персика. Определенный подбор флоры был строго обусловлен.

Казалось бы, что насыщенность растительных элементов должна привести к перегруженности композиции. Но этого не

случается, т.к. каждый цветочный мотив трактован не как самостоятельная единица, а в общедекоративном плане, как часть орнаментального решения. Все элементы растительного узора умело вписаны в подукруглую поверхность изделия, создают симметричность композиционного построения на дне блюда и орнаментальный пояс по борту.

К этому времени колористическая гамма обогащается ярко-красным и ярко-зеленым цветами за счет исчезновения пурпурного, оливкового. Это становится одним из датирующих признаков при атрибуции целой стилистической группы изникской керамики. Сложилась и традиция цветового решения элементов растительного характера: розы, гвоздики, иногда тюльпаны, цветы жимолости изображались красными; гиацинты, бутоны тюльпанов, иногда большие зубчатые листья — чаще всего синими; стебли и листья — зелеными. Яркая цветовая гамма красного, зеленого и синего в сочетании с чистым белым фоном стала характерна для всего турецкого керамического искусства.

Общее колористическое решение и единое композиционное построение изделий этого периода (II — половина XVI — начала XVII веков) говорит об окончательном сложении орнаментально-декоративного строя турецкой керамики, занявшей достойное место среди мировых образцов керамических изделий.

К концу XVII века сокращение в строительстве в Османском государстве, вызванное общим упадком казалось бы невыблемой империи, влечет за собой заметное уменьшение керамического производства, в том числе и выпуска бытовых изделий, теперь качественно уступающих образцам предшествующего времени. Изделия становятся более тяжелыми, с толстыми стенками, глазурь — тусклая и зеленоватая, из-за неправильного температурного режима, часто покрывает сеть кракелэ. Блеск и яркость огненно-красного цвета сменяются коричневатыми тонами. Сам рисунок смазан и распылчат из-за неправильного нанесения красок, черный контур — более грубый и резкий. Но несмотря на общий упадок керамического дела в этот период, отдельные предметы все еще сохраняют традиционную орнаментальную схему и не уступают в техническом отношении лучшим образцам XVI века.

В собрании ГМИИВ находится небольшая коллекция турец-

кой керамики, представленная различными вариантами одной стилистической группы изникских изделий второй половины XVI — XVII веков (10 предметов).

## 1.

Блюдо глубокое с ровным, чуть приподнятым краем на низкой кольцевой ножке.

Подглазурная роспись: на дне букет стилизованных цветов, как бы вырастающих из края блюда; на высоких, изящно изогнутых стеблях — красные шапочки роз; синие тюльпаны и редкие бутончики красных гвоздик дополняют композицию; большой серповидный по краям зазубренный лист является основным композиционным элементом; по узкому борту — поясной орнамент из отдельных цветков и парных тюльпанов<sup>13</sup>. Снаружи на стенках — отдельные цветочки.

Глазурь блестящая; зеленая, красная краски.

Д. — 80 В. — 6 60–70-е годы XVI в.

инв. №1819 II

Сохранность: щербинки.

Поступление: из музея Керамики (Кусково) в 1938 г.

Аналогии (по трактовке отдельных мотивов): Ю.А.Миллер, Художественная керамика Турции, Л., 1972, илл. с. 181, 148 L'art Turk, Istanbul, 1939, ill. 475

Tansin Oz, Turkish Ceramics, pl. LXX N 129, pl. LXIX N 126 O.Aslanaga, Anadolu'da Türk çini ve Ceramik anati Istanbul, 1965, pl. 80

A.Lane, Later Islamic Pottery... ill. 44b).

## 2.

Тарелка глубокая с ровным приподнятым краем на низкой кольцевой ножке.

Подглазурная роспись: на дне букет стилизованных цветов, как бы вырастающих из края тарелки; два серповидных, по краям зазубренных листа, из-под которых выглядывают цветочки персика; в центре букета — яркая красная роза на тонком изогнутом стебле; синий тюльпан устремляется ей навстречу; по краям букета веточки с мелкими цветами персика; по борту орнамент "китайские воды с жемчугом"<sup>14</sup>. Снаружи на стенках отдельные крупные цветки и листья. Глазурь блестя-

чая; ярко-красная, бирюзовая, синяя краски.

Д.-27, В.-5 70-80-е годы XVI в.

инв. № 310 II

Сохранность: чербинки, на поддоне отбит кусок и проделано отверстие. Поступление: из музея бывшего Строгановского училища в 1919 г. Аналогии (по трактовке отдельных мотивов): Д.А.Миллер, *Художественная керамика Турции, Л., 1972*, илл. с. 66

C.E.Arseven. *L'art Turk, Istanbul, 1939*, ill. 475.

3.

Блюдо глубокое с ровным приподнятым краем на низкой кольцевой ножке.

Подглазурная роспись: на дне букет стилизованных цветов, как бы вырастающих из края; на упругих длинных изящно изогнутых стеблях крупные красные розы, синие тюльпаны; остерлек стеного гиацинта - организующий элемент композиции; по борту орнамент "китайские волны с жемчугом". Снаружи на стенках отдельные цветки. Глазурь блестящая; красновато-коричневая, зеленая, синяя краски; краски расплываются.

Д.-37,5 В.-7 конец XVI в.

инв. № 1817 II

Сохранность: склеено из двух кусков, чербинки.

Поступление: из музея Керамики (Кусково) в 1988 году.

Аналогии (по трактовке отдельных мотивов):

А.Кубе, *История фаянса, 1923*, табл. XI.

M.S.Dimand, *A handbook of Muhammadan Art, 1947*, p. 222.

The David Collection, *Islamic Art, 1975*, p. 102

Butter, *Islamic pottery, 1926*, pl. LXXXV pl. XVIII

4.

Блюдо глубокое, на низкой кольцевой ножке.

Подглазурная роспись: на дне букет стилизованных цветов, как бы вырастающих из края; цветок ириса на длинном сломанном стебле окружен красными розами, синими тюльпанами и васильками, отдельными веточками с красными звездиками; по борту орнамент "китайские волны с жемчугом". Снаружи на стенках отдельные цветки.

Глазурь блестящая, красновато-коричневая, зеленая, синяя

краски; краски растекаются.

Д.-34 В.-7,3 конец XVI в.

инв. № 1586 II

Сохранность: чербинки.

Поступление: из музея в Остафьево в 1930 году.

Аналогии (по трактовке отдельных мотивов):

M.S.Dimand. *A handbook of Muhammadan Art, 1947*, p. 222

The David Collection, *Islamic Art, 1975*, p. 102

5.

Блюдо глубокое на низкой кольцевой ножке. Подглазурная роспись: на дне в фигурном медальоне букетик цветков персика; серповидные зазубренные листья и веточки с мелкими цветочками составляют "букет", как бы вырастающий из края блюда; по борту орнамент "китайские волны с жемчугом". Снаружи на стенках отдельные цветки.

Глазурь тусклая, нанесена толстым слоем с кракелюром; светло-коричневая, оливково-зеленая, серовато-голубая краски.

Д.-31,3 В.-5,2 70-80-е годы XVI в.

инв. № 768 II

Сохранность: чербинки, на поддоне отверстие.

Поступление: из бывшего Государственного музейного фонда в 1921 году.

Аналогии (по трактовке отдельных мотивов):

Д.А.Миллер, *Художественная керамика Турции, Л., 1972*, с.77

G.Papillon, *Guide illustré du Musée Ceramique, Paris, 1909*, p.65

E.Atil, *Turkish Art of the Ottoman period, Washington, 1974*, p.2

6.

Тарелка глубокая на низкой кольцевой ножке.

Подглазурная роспись: на дне, в центре, в фигурном медальоне стилизованный цветок лотоса, небольшие зазубренные листья и отдельные цветки персика дополняют композицию, по борту орнамент "китайские волны с жемчугом".

Глазурь нанесена толстым слоем с кракелюром; коричневатокрасная, голубоватая, бирюзовая краски.

Д.-25 В.-5 конец XVI в.

инв. № 1826 II

Сохранность: щербинки.

Поступление: из музея Керамики (Кусково) в 1938 году.

Аналогии (по трактовке отдельных мотивов):

A. Lane, Later Islamic Pottery... ill. 47a)

7.

Блюдо глубокое на низкой кольцевой ножке.

Подглазурная роспись: на дне флотилия парусных лодок-фелюг, с косыми полосатыми бело-синими парусами; красные гребешки волн разбросаны по всему морю; по борту орнамент "китайские волны с жемчугом". Снаружи на стенках медкие зеленые листки. Глазурь блестящая; буровато-красная, синяя, бирюзовая краски.

Д.-29,5 В.-5,5 70-80-е годы XVI в.

инв. № 308 II

Сохранность: щербинки, на поддоне отбит кусок и проделано отверстие.

Поступление: из музея бывшего Строгановского училища в 1919 году.

Аналогии (по трактовке отдельных мотивов):

Ю. А. Миллер, Художественная керамика Турции. Л., 1972, с. 107, 105.

8.

Блюдо глубокое на низкой кольцевой ножке.

Подглазурная роспись: на дне букет стилизованных цветов, как бы выступающих из края; сероловидный, зазубренный по краям лист в окружении изящно изогнутых стеблей с красными шапками роз, мелкими цветочками персика; по борту орнамент "китайские волны с жемчугом". Снаружи на стенках отдельные завитки.

Глазурь, серая, нанесена толстым слоем; коричневато-красная, темно-синяя, ярко-зеленая краски; краски растекаются.

Д.-29 В.-6 конец XVI - начало XVII вв.

инв. № 307 II

Сохранность: щербинки, сколы по венчику, на поддоне отверстие.

Поступление: из музея бывшего Строгановского училища в 1919 году.

Аналогии (по трактовке отдельных мотивов):

Art Orientalis, vol. 6, 1966, p. 88, Fig. B.

164

Art D'Orient Hotel Drouot, 1974, tab. 52.

Tansin Oz, Turkish Ceramic, pl. LXIX N 126, pl. LXIX N 129

9.

Блюдо глубокое на низкой кольцевой ножке.

Подглазурная роспись: на дне "букет" стилизованных цветов, выполненный резервом<sup>17</sup>, зазубренный лист, орнаментированный по направлению центральной жилки мелкими цветками персика, окружен тильпанами, цветками, чашечки которых украшены растительными мотивами; по борту орнамент "китайские волны с жемчугом". Снаружи на стенках отдельные завитки.

Глазурь блестящая; светло-коричневая, темно-синяя, ярко-зеленая краски; краски растекаются.

Д.-81,8 В.-5,7 начало XVII в.

инв. № 767 II

Сохранность: щербинки.

Поступление: из бывшего Государственного музейного фонда в 1921 году.

10.

Блюдо глубокое на низкой кольцевой ножке.

Подглазурная роспись: на дне, в центре, веточка с цветками гвоздики в поясном растительном орнаменте; по борту орнамент - парные тильпаны и отдельные цветки<sup>18</sup>. Снаружи на стенках отдельные завитки.

Глазурь тусклая с кракедюром; светло-коричневая, синяя, оливно-зеленая краски.

Д.-29,3 В.-6,3 конец XVII века

инв. № 309 II

Сохранность: склеено из двенадцати кусков, щербинки.

Поступление: из музея бывшего Строгановского училища в 1919 году.

х х х

В XVIII веке центр керамического производства перемещается из Изника в город Кютахье. Керамические мастерские появились здесь еще в XVII веке, но основная масса сохранившихся образцов относится к XVIII веку. Под влиянием европейского фаянса появляются непривычно маленькие чашечки, ва-

165

зочки, курительницы, кофейники, сливочники. Цветовая гамма этих изделий тоже необычно пестра: наряду с красным ангобом, синей, бирюзовой, зеленой, пурпурной красками вводится желтый цвет, что создает несколько беспокойный колорит. Небрежность исполнения росписи и неправильное нанесение красок приводит к растеканию. Декор, в основном, состоит из растительных и геометрических мотивов, но он далек от строгих изящных изникских образцов<sup>19</sup>.

В собрании ГМИИВ есть образцы ктахийской керамики - небольшие декоративные вазочки XVIII и XX веков, но научного интереса они не представляют<sup>20</sup>.

х х х

В XVII веке появились центры керамического производства в других городах: Стамбуле (Йеддызе), Чанаккале, существующие и в настоящее время. В Стамбуле изготавливалась красноглиняная керамика и изделия, плотно покрытые черным ангобом. Это разнообразные чашечки, блюдечки, вазы, шкатулки, подсвечники, пеньельницы. В собрании ГМИИВ есть небольшая коллекция стамбульской керамики XIX века (10 изделий). Часть из них изготавливалась из тонкой, хорошо отмученной глины, черепок - красноглиняный, хорошо обожженный, лощеный, декор-рельефная резьба и позолота<sup>21</sup>. Другая часть изготавливалась из тонкой глины, черепок - бледно-розовый, покрыт черным ангобом, лощеный, декор-рельефная резьба, украшенная серебряными пластинками<sup>22</sup>.

Оценивая керамику позднего периода, нужно отметить, что она представляет интерес с точки зрения общего развития турецкого керамического дела, где наряду с традиционными художественными приемами появляются новые европеизированные элементы. Мастера не пытаются возродить старые традиции в чистом виде. Они приравниваются к новым формам, приемам производства и массовому спросу, стараясь при этом не умалять художественной ценности изделий. Им удается создать новый стиль в декорировке изделий, что дает возможность говорить о возрождении турецкой керамики.

#### Примечания

<sup>1</sup> С.О.Е. Fortnum, A Descriptive Catalogue of the Maiolica, L., 1873; A. Jacquemart, Histoire de la Ceramique. Paris, 1884. 166

<sup>2</sup> G. Magesn, A. Sakisian, La ceramique D'Asée-mineure et de Constantinople due XIV<sup>e</sup> and XVIII<sup>e</sup> siecle, Paris, 1923

K. Otto-Dorn, Türkische Keramik Ankara, 1957

A. Butler, D. Litt, Islamic Pottery, L., 1926, p. 163

A. Lane, The Ottoman pottery of Isnik, Ars Orientalis, 1957, т. II, p. 247.

C. Arseven, L'Art Turc, Istanbul, 1939

M. Dimand A handbook of Muhammadan Art, New York, 1947, p. 219

A. Lane, Later Islamic Pottery, L., 1957

<sup>3</sup> Tahsin Oz Turkish ceramics, p. 20

E. Atil, Turkish Art of the Ottoman period, Washington, 1973, p. 21

O. Aslanapa, Anadolu'da Türk çini ve Ceramic sanatı, Istanbul, 1965

G. Oney, Türk çini sanatı /Turkish tile art/, Istanbul, 1976  
Çiieza Fehérvári, Islamic pottery, a comprehensive study based on

<sup>4</sup> А.Н. Кубе, История фаянса, Берлин, 1923, с. 32.

Ю.А. Миллер, Художественная керамика Турции, Л., 1972.

<sup>5</sup> E. Atil, Turkish Art of the Ottoman period, Washington, 1973, p. 24

Ю.А. Миллер, Художественная керамика Турции, Л., 1972.

<sup>6</sup> А.Н. Кубе, История фаянса, Берлин, 1923, с. 34.

<sup>7</sup> Ю.А. Миллер, Художественная керамика Турции, Л., 1972.

A. Lane, The Ottoman pottery of Isnik, Ars Orientalis, т. II, 1957, p. 247

E. Atil, Turkish Art of the Ottoman period, Washington, 1973, p. 21

Изникская керамика получила свое название по месту изготовления этого фаянса - городу Изнику.

Долгое время исследователи называли группу изникской керамики, найденную на острове Родос, - "родосской". Позже эти найденные изделия были сопоставлены с турецкими керамическими изделиями и общими выразителями. Таким образом было подтверждено их стилистическое сходство.

8 Автор статьи благодарит ст.научного сотрудника, кандидата исторических наук Ю.А.Миллера за помощь в атрибуировании коллекции турецкой керамики в собрании ГМИНВ.

9 ГМИНВ: инв. № 306 П, Д.-35,7, В-6,8

Композиционное построение росписи на этом блюде очень редкое. Пучки тильпанов и строенные бирюзовые "китайские шары", выполненные резервом, букетики трех цветков персика встречаются как отдельные мотивы на различных изникских изделиях, что говорит об изникском происхождении нашего блюда.

10 ГМИНВ: инв. № 311 П, Д.-23,5 В.-5,6

Композиционное построение росписи на этой тарелке очень редкое, но по орнаментации борта отдельными тильпанами, по изображению плода граната с цветками, по общему колориту это изделие можно отнести к ранним изникским образцам 40-50-х годов XVI века.

11 ГМИНВ: инв. № 1587 П, Д.-32,7 В.-5,3

В XVI веке изникские керамисты заимствовали подлюбившийся им дальневосточный мотив - изогнутая виноградная лоза с тремя гроздьями, заключенная в круг на дне; на стенках - вьющаяся ветка с мелкими цветками и листочками или отдельные букетики цветков.

12 Ю.А.Миллер, Художественная керамика Турции, Л., 1972, с. 55. Ярко-красный тон получали путем нанесения на ангобированную поверхность особой силикатной глины, богатой окислами железа и замешанной на густом клейном составе. Роспись рельефно выделялась на ровной поверхности изделия.

13 ГМИНВ: инв. № 1319 П, Д.-30 В.-6

Борт блюда декорирован поясным орнаментом из парных тильпанов и отдельных цветков. Этот мотив был распространен на более ранних изникских образцах (I пол. XVI в.) до появления т.наз. орнамента "китайских волн с жемчугом"; тщательность исполнения росписи, цветовая гамма, композиционное построение декора дают нам возможность отнести это блюдо к 60-70-м годам XVI века. Среди имеющихся в коллекции ГМИНВ образцов этого времени это блюдо является наиболее ранним.

Ю.А.Миллер, Художественная керамика Турции, Л., 1972, с.72.

14 ГМИНВ: инв. № 310 П, Д.-27 В.-5.

Ю.А.Миллер, Художественная керамика Турции, Л., 1972, с.58.

15 ГМИНВ: инв. № 308 П, Д.-29,5 В.-5,5

Изображение кораблей на блюдах, реке на кружках, кувшинах становится к XVI веку одним из самых распространенных. Блюдо ГМИНВ по стилистическим признакам, композиционному построению росписи, тщательности исполнения рисунка можно отнести к 70-80-м годам XVI века.

16 ГМИНВ: инв. № 307 П, Д.-29 В.-6

Изображение центрального зазубренного по краям листа в окружении цветов вводится в композицию изникскими художниками уже во второй половине XVI века. Блюдо ГМИНВ по трактовке отдельных мотивов, цветовой гамме, некоторой небрежности в исполнении росписи, неправильному нанесению красок (краски распыляются) можно отнести к концу XVI - началу XVII вв.

17 ГМИНВ: инв. № 767 П, Д.-31,3 В.-5,7

Блюдо ГМИНВ по стилистическим признакам, небрежности исполнения росписи, грубому черному контуру, цветовому решению можно отнести к началу XVII века; роспись в виде "букета" стилизованных цветов в технике резерва, существующая на ранних изникских образцах, очень редко встречается в это время.

18 ГМИНВ: инв. № 309 П Д.-29,8 В.-6,3

Роспись на блюде ГМИНВ повторяет орнаментальные мотивы ранних образцов XVI века: по борту поясной орнамент из парных тильпанов и отдельных цветков, ветка с цветами гвоздики, но композиционное построение орнамента, цветовая гамма красок, небрежность исполнения дают основание отнести это изделие к изникским образцам конца XVII века.

19 E.Atil, Turkish Art of the Ottoman period, 1973, p. 27  
Tansin Oz, Turkish Ceramic, p. 38,44

Advesen, L'Art Turk, 1939, p. 258

Islamic pottery, a comprehensive study based on the Barlou Collection, Gieza Fenervari, H.Garner, 1973

A.Oney, Turk cini sanatı (Turkish tile art), 1976, p.147-151

20 ГМИНВ: инв. № 1578 П

Декоративная вазочка, миниатюрная, с грушевидным туловом,

плавно переходящим в невысокое узкое горло, с расширяющим - ся раструбом и скругленным венчиком, с изящно округлой руч- кой, соединяющей плечо сосуда с туловом, высоким изогнутым носиком, на высокой ножке, на широком кольцевом поддоне. Подглазурная роспись: сильно стилизованный растительный орнамент. Глазурь блестящая с кракелюром; красная, бирюзо- вая, темно-синяя, желтая краски; краски растекаются.

Д.-8,7 В.-17,9 XIII век  
инв. № 1578 П

Сохранность: носик склеен из трех частей, горлышко из трех частей, чербинки.

Поступление: приобретена у Некрасовой К.Ф. в 1929 году.

ГМИНВ: инв. № 1310 П

Вазочка, небольшая, с туловом, плавно расширяющимся кверху и переходящим в узкое невысокое горло, с сильно расширя- ющимся раструбом, скругленным венчиком, на профилированном жедобком низкой кольцевой ножке.

Подглазурная роспись: три больших фигурных медальона с сильно стилизованным растительным орнаментом в окружении растительных мотивов.

Глазурь матовая: синяя, зеленая, коричневато-красная, би- рюзовая, белая краски по черепку; контур - черный.

В. - 14,5 Д. - 7,8 XX век  
инв. № 1310 П

Сохранность: чербинки.

Поступление: приобретена у Кржеминского в 1933 году.

<sup>21</sup> ГМИНВ: инв. № 1008 П, № 1010 П

Д.- 5,8 В.-4,1 Д.-8,4 В. - I  
инв. № 1007 П № 1018 П

Д.-7,8 В.-6,1 (без крышки) Д.-10,8 В.-2,6

<sup>22</sup> "черный тон достигается сажевой краской, замешан- ной на каком-либо связующем растворе органического проис- хождения". Ю.А.Мидлер, Художественная керамика Турции., Л., 1972, с. 73.

ГМИНВ: инв. № 1048 П 14,8x12x5,8

инв. № 1026 П Д.-17,8 В. с крышкой - 17,7

инв. № 1084 П Д.- 8,8 Ш.-6,5

инв. № 1054 П Д.осн.-10 В.-7

инв. № 1086 П Д.-10,8 В.-7

инв. № 1055 П Д.-12,2 В.-1,9

## ИЗ ОПЫТА РЕСТАВРАЦИИ ВОСТОЧНЫХ ТКАНЕЙ

В Государственном музее искусства народов Востока имеется обширная коллекция тканей. Среди них многие ре- ставрированы, многие еще требуют реставрации.

Реставрация восточных тканей представляет особый ин- терес, т.к. ткани весьма разнообразны, с особенностями, характерными только для стран Востока: очень тонкий муслин XVI-XVII вв., золотые нити в ткачестве, выполненные не ме- таллом, а золоченой бумагой, интересна японская ткань "кэ- си", рисунок которой выполнен утонкими нитями разного цве- та отдельными участками, и многое другое. Все эти особен- ности требуют опыта работы с восточными тканями, особен- ной осторожности при их реставрации и разработки специаль- ной методики.

Например: при реставрации шали из тонкого муслина (Иран, время неопределено, размер 350 см x 180 см) была большая сложность при дублировании ее на тонированный газ. Сделать это не было возможности, т.к. она располагалась в пальцах как паутина. Пришлось эту ткань аккуратно опустить на смоченный 3% мучным клеем дублировочный газ (что было весьма сложно из-за большого размера шали) и дать ей вы- сохнуть. Только после этого можно было приступить к окон- чательной дублировке.

При реставрации шелковой завесы (Китай, XVI в. 151 см x 105 см) промывку экспоната пришлось делать, заключив его в мешок из тонкого газа, т.к. в противном случае ткань распалась бы на мелкие кусочки (из методики реставрации археологических тканей).

При реставрации обрамлений бурчанов приходится стал- киваться с заменой в золотых нитях металла бумагой, что крайне усложняет промывку и дублирование.

Интересна была реставрация латя с выставки арабско- го народа Палестины. В связи с тем, что экспонат возвра- щался из СССР за рубеж и неизвестно было в каких условиях он будет там храниться и как экспонироваться, реставрацию надо было сделать так, чтобы латые выдержало оптимальные

отклонения от принятых у нас правил хранения и экспонирования.

В платке были выжжены четыре дыры размером 10 см x 10 см. Все платке было вышито медким тамбурным швом, тонкими шедковыми нитями золотистого цвета. Основа — тонкое медковое полотно. Надо было поставить заплатки и восстановить на них вышивку. Для заплат был тонирован отваром дубовой коры туалет. Заплатки были вшиты в ткань каждой ниткой ткачества (каждая нить обрезного края вдевалась в иглу и вшивалась в ткань халата). После этого на заплатках тонкими тонированными нитями была восстановлена вышивка тамбурным швом.

Такой вид реставрации очень прочен, но применяется только в крайних случаях, т.к. при этом слегка закрывается заплатами здоровая ткань.

#### Методика реставрации тканей и крашение дублировочных тканей органическими красителями <sup>x</sup>

Основные условия при реставрации тканей следующие:

- 1) устойчивость консервирующих веществ по отношению к различным условиям хранения,
- 2) сохранение присущего данной вещи вида (цвет, структура поверхности),
- 3) безопасность процессов и инертность вводимых материалов по отношению к материалу самой вещи,
- 4) обратимость процессов, применяемых к экспонату (возможность при желании возратить экспонат в первоначальное состояние).

Как бы ни была повреждена ткань, прежде всего она должна быть, по возможности, очищена от загрязнений.

Способы очистки тканей очень разнообразны, также, как и характер их загрязнений.

Если на ткани не текут краски, то ее необходимо промыть дистиллированной водой с различными добавками в зависимости от загрязнения. Обычно добавляют жидкое ПАВ (поверхностно-активное вещество), неокрашенное мыло (кроме "детского"). Если есть жировое покрытие, то добавляют спирт ректификат.

<sup>x</sup> Методика разработана и утверждена в отделе тканей ВХНЦ им. ак. Грабаря.

Промывка производится путем тампонирования греческой губкой, пропитанной соответствующим моющим составом. Под экспонат подкладывается фильцовальная бумага, которая быстро впитывает влагу вместе с грязью. Бумагу заменяют на чистую до тех пор, пока не перестанет вытекать грязь. Затем промывают дистиллированной водой.

Очень ветхие ткани укладывают в мешок из тонкого газа, в таком положении промывают тем же способом.

После промывки экспонат просушивают.

Дальше следует дублирование экспоната на тонированный газ 1% или 3% мучным клеем.

Состав клея на 100 г воды:

муки — 30-40 г  
желатины пищевой — 3 г  
глицерина — 30 г  
спирта ректификата — 100 г  
антисептика — 2 г

Клей варится в паровой бане. В сваренный клей вливают предварительно разведенный желатин и еще немного доваривают. Спирт, глицерин и антисептик вливают в холодный клей.

Тонировка дублировочного газа производится натуральными красителями: травами, корнями растений, плодами, соцветиями, корой.

Красители варят от 30 минут до 4 часов, затем отвар сливают в эмалированную посуду. Остатки заливают горячей водой и варят еще 2 часа. Оба отвара сливают вместе. Варят из расчета 1 литр воды на 100 г красителя.

Траву варят 30 минут при тихом кипении, кору или корни варят 4 часа.

Прежде, чем красить ткань, необходимо отварить ее в растворе олеинового мыла (15 г на 1 л воды 40% олеинового мыла) в течение одного часа.

После отварки ткань тщательно промывают, чтобы на ней не осталось отработанное мыло, клей аппрета, препятствующие равномерному окрашиванию.

Мокрую ткань опускают в холодную протраву (10 г на 1 л воды) и держат в ней сутки. Затем хорошо выполаскивают.

Протравы:

алюмокалиевые квасцы,



сернистая медь,  
хромовые соли,  
одновалентные соли и  
соединения железа.

В красильный отвар опускают мокрую ткань. На 100 г ткани — 4 л красящего раствора. Красят при очень тихом кипении, не допуская вскипания ткани, постоянно перекалывая ткань палочкой из белого дерева.

Эмалированная посуда, в которой происходит крашение, должна быть без малейшего изъяна, так как соприкосновение красящего раствора с оголенным металлом образует пятна на ткани.

После крашения ткань сушат в тени. При этом цвет окрашенной ткани немного изменяется, окисляясь в кислороде воздуха.

Для более интенсивной окраски ткани весь процесс повторяют снова, отваривая новую порцию красителя.

Шерсть окрашивают также как шелк.

Льняные и х/б ткани красят с добавлением поташа в отвар красителя.

Если надо добиться сложного оттенка, для которого используют разные красители, сначала производят крашение, затем опускают в нужную протраву.

Дублирование экспоната на газ:

На столе, покрытом слоем парафина, натягивают намоченный в дистиллированной воде тиль. На тиль раскладывают мокрый дублировочный газ и флейцем промазывают газ мучным клеем. Сверху укладывают экспонат. Тщательно выравнивают ткань экспоната, обтрепанные края, ветхие нити ткани. Дают высохнуть. После этого укрепляют ветхие места иглой тонким шелком.

х х х

Реставрированные ткани необходимо грамотно хранить и экспонировать. Их нельзя складывать, а надо наматывать на вали. Одежду, реставрированную таким способом, нельзя одевать на манекены, а следует экспонировать только на деревянных распорках и так же хранить. Такой способ реставрации позволяет сохранять ткани на более долгий срок, чем все другие виды реставрации.

При хранении тканей не надо забывать о том, что ткани разрушаются при излишней влажности и под действием света. Под действием света идет разложение вещества ткани и, при этом, освобождение серы, которая окисляется и, в конечном итоге, дает серную кислоту, еще больше разрушающую волокно. Наиболее быстро разрушаются шелковые ткани.

Н. С. Сычева

#### ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА В 1981 г.

Деятельность музея в 1981 г. была чрезвычайно напряженной, что объясняется рядом обстоятельств. Коллектив музея, как и вся страна, готовился достойно встретить XXVI съезд КПСС. Вступили в стадию завершения работы по созданию экспозиций в новом здании. В 1981 г. Калмыкия и Дагестан отмечали свой 60-летний юбилей, и музей, следуя своим традициям, экспонировал присланные из этих республик выставки. Все это делало оживленной выставочную работу музея. За год в наших залах экспонировалось 12 выставок. Наиболее интересными среди них были выставки "Художник и время" (к XXVI съезду КПСС), "Искусство Монголии" (к 60-летию образования МНР), "Этнография и искусство Океании" (из собрания Н. Н. Мишуткиной и А. Пидиоко), "Куклы Японии", организованной обществом Сока Гаккай. Две выставки — "Изобразительное искусство Калмыцкой АССР" и "Искусство Дагестана", как уже говорилось, были посвящены 60-летию юбилею этих республик. Завершился 1981 год выставками "Керамика и фарфор Китая" и "Древности Кара-тепе". Первая из них явилась результатом научной обработки коллекции китайского фарфора и керамики и целиком была построена на коллекциях музея. На выставке было представлено более 300 произведений, которые давали возможность показать развитие керамического производства в Китае с древности до середины XX в. Выставкой "Древности Кара-тепе" (к 20-летию работ экспедиции) музей продолжает практику показа работ крупнейших экспедиций, в которых при-

нимали участие сотрудники музея. Так несколько лет назад в залах музея проходила выставка "Культура и искусство Хорезма", посвященная 40-летию работ Хорезмской археолого-этнографической экспедиции Института этнографии Академии наук СССР<sup>1</sup>. Выставка "Древности Кара-тепе", построенная на материалах ГМИНВ, Государственного Эрмитажа, Всесоюзного научно-исследовательского института реставрации, Государственного музея искусства истории религии и атеизма, является первой полной публикацией материалов экспедиции, в которой музей участвует с 1961 г.<sup>2</sup>

На фондах ГМИНВ было организовано несколько выставок, которые экспонировались за рубежом. Так, в начале года в ЧССР работала выставка "Древнее искусство Средней Азии и Кавказа XIX-XX вв.", автором которой была Козлова В.И., вместе с Мясиной М.Б. сопровождавшая выставку. В апреле-июне в Вяршае и Катовице (ПНР) экспонировалась выставка "Народное декоративно-прикладное искусство Средней Азии и Казахстана XIX-XX вв." (автор выставки и сопровождающий Сычева Н.С.). В ноябре-декабре 1981 г. эта же выставка демонстрировалась сначала в Ханое (ДРВ), а затем во Вьентьяне (Лаос) (сопровождавшие Симонов В.Г. и Кохан М.Б.). В июне-августе в ГДР работала выставка "Ковры Туркмении" (автор выставки Некрасова Н.П.).

Две выставки, сформированные из фондов музея, экспонировались внутри страны. Первая из них - "Современная живопись арабских стран" обслуживала жителей гг. Иркутска, Улан-Удэ, Северобайкальская, Читы, вторая - "Индийская миниатюра" (репродукции) экспонировалась в музее г.Новороссийска. Кроме того, 8 передвижных выставок, посвященные искусству Закавказья, Средней Азии, Ирана, Индонезии, шедеврам Востока, индийской миниатюре, игрушке Востока были представлены для экспонирования различным организациям и учреждениям г. Москвы.

Еще с 60-х годов стало прочной традицией проведение в музее конференций на материале тех выставок, которые покаывает музей. В июне 1981 г. в музее работала Международная конференция "Культура и искусство Монголии и Центральной Азии", на которой были представлены все ведущие научно-исследовательские учреждения, изучающие вопросы культуры и

искусства центральноазиатских народов. На конференции было зачитано 54 доклада и сообщения. В ее работе приняли участие С.Дончев (НРБ) и А.Латусек (ПНР). От музея с докладами выступали Ганевская Э.В. "Бронзовая монгольская скульптура в собрании ГМИНВ", Войтов В.Е. "Итоги пятилетних работ Каракорумского отряда", Карпова Н.К. "Влияние центральноазиатской живописи на искусство миниатюры Ближнего Востока", Коренько В.А. "Декоративно-прикладное искусство Тувы в собрании ГМИНВ", Никишенкова Д.Д. "Динамика изменения свадебной обрядности у агинских бурят с начала XIX в. до наших дней", Сергеева Т.В. "Национальные традиции и современность в живописи Монголии".

С 7 по 12 декабря в музее проходила работа Всесоюзной конференции "Культурные взаимосвязи народов Средней Азии и Кавказа с окружающим миром в древности и средневековье", тематически связанной с выставкой "Древности Кара-тепе". В работе конференции приняли участие ведущие ученые страны в области древнего и средневекового искусства и материальной культуры Средней Азии и Кавказа. Всего было заслушано 65 докладов. От музея доклады подготовили Коренько В.А. "Раннескифский курган у села Новозаведенное на Ставрополье", Лапушнян В.Д. "Кавказские металлические импорты конца эпохи бронзы и начала раннего железного века в Молдавии", Лесков А.М. "Результаты работ экспедиции музея в Адыгее за 1981 г.", Носкова Л.М. "Среднеазиатские и иранские традиции в архитектурном декоре Золотой Орды", Сычева Н.С. "Знаки карточных мастей в искусстве Средней Азии".

23 и 24 апреля в Варшаве проходила работа Международной конференции "Культура и искусство народов советских республик Средней Азии". От музея с докладом "Современная керамика народных и профессиональных мастеров Средней Азии" выступила Сычева Н.С. Польские ученые подготовили ряд интересных докладов, из которых особенно был отмечен доклад М.Беро "Вклад Д.Барчевского в изучение культуры народов Средней Азии".

Сотрудники музея принимали участие в конференциях, проводимых другими организациями. Так, Каратеева Е.П. выступила с докладом "Формирование научного архива ГМИНВ" на

конференции "Архивные фонды художественных музеев", проходившей в Академии художеств СССР.

Значительное место в деятельности музея занимала подготовка к выставкам 1982-1983 гг. В выставочный план этих лет войдут выставки "Туркменские ковры XV-XI вв." (автор Некрасова Н.П.), "Бирманские лаки" (автор Гожева Н.А.), "Новые поступления" (автор Шумейко Т.А.), "Маска в традиционной культуре" (автор Шандишева Т.Б.), "Творчество М.Петросяна" (автор Апчинская Н.В.), "Восток в творчестве В.Фаворского" (авторы Апчинская Н.В. и Широков Ю.А.), "Ювелирное искусство Р.Алиханова" (автор Чирков Д.А.), "Шедевры ГМИИВ" (автор Румянцева О.В.). Работа этих выставок будет сопровождаться изданием буклетов и каталогов, которые были подготовлены в минувшем году.

Большое внимание коллектив музея уделял подготовке постоянных экспозиций в новом здании музея на Суворовском бульваре. В течение года были разработаны монтажные листы по экспозициям искусства Юго-Восточной Азии, Ирана, Северного Кавказа. Составлены списки постоянных экспозиций и тематико-экспозиционный план выставки "Шедевры ГМИИВ", которой откроется новое здание музея.

Научная каталогизация по-прежнему была основной формой обработки музейных коллекций. В 1981 г. в работе найдено 27 каталогов. Параллельно с каталогизацией научные сотрудники музея работали над 11 монографиями и написали 11 статей.

Как правило, законченные каталоги и статьи публикуются в сборнике "Научные сообщения ГМИИВ". Так в 1981 г. по результатам работ 1979-1980 гг. скомплектован и передан в издательство "Наука" очередной сборник (вып. XV) объемом 12 а.л. Часть работ сотрудников опубликована в тезисах тех конференций, о которых говорилось выше. В 1981 г. вышли в свет тезисы конференций "Культура и искусство Монголии и Центральной Азии" и "Культурные взаимосвязи народов Средней Азии и Кавказа с окружающим миром в древности и средневековье". В настоящее время начато комплектование сборников по материалам обеих конференций.

В 1981 г. вышел из печати сборник материалов конференции "Культура и искусство древнего Хорезма", которую

музей проводил совместно с Институтом этнографии имени Н.Н.Миклуко-Маклая АН СССР в 1978 г. Сборник включает 24 статьи общим объемом 17 а.л., тираж 3 тыс. экземпляров. Готовится к изданию сборник материалов конференции "Природа и человек в искусстве и литературе Дальнего Востока" и сборник материалов IV Всесоюзной конференции по искусству и археологии Ирана.

В 1981 г. вышло несколько научно-популярных изданий - очерк "Декоративно-прикладное искусство Кавказа и Закавказья" (автор Чирков Д.А.), каталог выставки "Искусство Монголии" (со составители каталога Дашбаддан Д., Сергеева Т.В., Войтов В.Е., Лубо-Лесниченко Е.И.), альбом "Государственный музей искусства народов Востока" (автор-составитель Сычева Н.С.). Сданы в печать буклеты выставок "Туркменские ковры в собрании ГМИИВ" (автор Некрасова Н.П.), каталог выставки "Восток в творчестве В.Фаворского" (авторы Апчинская Н.В. и Широков Ю.А.), "Ювелирное искусство Р.Алиханова" (автор Чирков Д.А.), "Творчество М.Петросяна" (автор Апчинская Н.В.), брошюра "Искусство Монголии" (автор Сергеева Т.В.).

Научная деятельность музея всегда основывалась на его коллекциях, поэтому их пополнение было и есть одной из самых важных задач музея. Постоянно действующим источником поступлений новых экспонатов являются экспедиции по выявлению и приобретению произведений искусства в республике Кавказа, Закавказья, Средней Азии и Казахстана. В 1981 г. экспедиция музея в Киргизии (Сычева Н.С. и Мясина М.Б.), Бурятию (Войтов В.Е. и Никишенкова Д.Д.), Дагестан (Чирков Д.А. и Некрасова Н.П.) дали музею 124 экспоната, часть которых уже в 1982 г. войдет в выставку "Шедевры ГМИИВ". Особенно важными явились приобретения в Киргизии и Бурятии, т.к. искусство этих регионов было представлено в музее чрезвычайно слабо. Так, например, в Киргизии экспедиции удалось приобрести уникальный мужской пояс - кемер с серебряными накладками по бархату, датируемый концом XIX века (мастер Джапар Мамбеталиев). В Наринской области были куплены сосуд из кожи для кумиса - кобур и футляр для пива - чыны-кап, сделанные киргизскими мастерами в 20-30-е годы нашего столетия. В настоящее время искусство изготовления

подобных вещей уже утрачено. Значительно пополнилось музейное собрание образцами ковровых изделий киргизов конца XIX — середины XX вв. Это лицевые части вещевых мешков — чаваданов, лицевые части сумок для посуды — тавок-кап, постилочный ковер — килем.

Интересные экспонаты были обнаружены экспедицией в Бурятии, основной задачей которой было приобретение ювелирных изделий в Агинском Бурятском автономном округе. Большая часть приобретений была сделана в с.Чиндалей. Коллекция бурятского искусства пополнилась интереснейшими экспонатами, среди которых 8 нагрудных амулетниц, серьги с кораллами, подвески, 5 наверхий на шапочки.

Всего в 1981 г. в музей поступило 467 экспонатов. В эту цифру пока не включены материалы археологических экспедиций, которые работали в этом году на Кара-тепе (Южный Узбекистан) и в Адыгее. Особенно интересные находки дали работы в Адыгее, которые проводились вновь созданным в музее в 1981 г. Отделом древнего искусства и материальной культуры народов советского и зарубежного Востока<sup>8</sup>.

Музей принимал участие в работах советско-монгольской историко-культурной экспедиции АН СССР и АН МНР. Сотрудник музея Войтов В.Е. проводил раскопки поминальных памятников древних тюрков, т.н. "саркофагов". Кроме того, были проведены небольшие разведочные работы на левобережье р.Хакуй, где обнаружены еще два саркофага, обширный могильник, состоящий из земляных курганов, и могильник XIII в. с надписями на надгробиях-плитах.

Большое место в работе коллектива занимало эстетическое воспитание школьников и взрослого населения. Основной формой этой работы является проведение экскурсий и чтение лекций. В 1981 г. было проведено 3.283 экскурсий и прочитано 184 лекций. Всего в 1981 г. музей посетило 207800 человек. Для ребят школьного и дошкольного возраста в музее работали кружки "Юный археолог", "Клуб юных востоковедов", "Клуб юных искусствоведов" и две изостудии. Ребятам читались лекции, проводились экскурсии, встречи с интересными людьми, ветеранами музейного дела, практиковались занятия с экспонатами из фондов, устраивались семинары.

Для взрослой аудитории в музее работали два лектория —

"Наши субботы" и воскресный лекторий, проводились встречи с художниками и деятелями культуры на выставках "Художник и время", "Куклы Японии", "Искусство Монголии", "Искусство Вьетнама", "Дрежности Кара-тепе". Большую шефскую работу проводил музей для жителей Луковичского района Московской области, учащихся школы № 401, ПТУ № 48 Ждановского района г.Москва, воинов Московского гарнизона.

Значительная часть сотрудников отдела была занята в области учетно-хранительской работы. Продолжалась начатая в предшествующие годы сверка наличия экспонатов. За 1981 г. было проверено состояние сохранности и наличие 18 500 экспонатов. Эта работа была особенно важна для нас, так как в последние годы подвижность и перемещение экспонатов значительно возрасла. Так, в 1981 г. в фонды было принято 1610 экспонатов, 415 экспонатов выдано во временное пользование на выставки различным организациям, в реставрацию отдан 271 экспонат, из музейной закупочной комиссии в фонды передан 1851 экспонат.

Большая работа проводилась научной библиотекой, особенно по комплектованию библиотечного фонда. Всего за 1981 г. в библиотеку поступило 1859 книг и журналов. Регулярно проводились обзоры новых поступлений (9 обзоров), устраивались выставки к новым экспозициям (8 выставок) и лекциям (18 выставок). Библиотека музея пользуется большой популярностью среди специалистов. За год ее посетило 3711 человек.

Важнейшие вопросы жизни музея рассматривались на заседаниях Ученого совета. В течении 1981 г. состоялось три заседания, которые были посвящены отчетной сессии научных сотрудников музея за 1980 г., утверждению пятилетнего плана работы на 1981—1985 гг., рассмотрению тематико-экспозиционного плана и проекта художественного решения выставки "Шедевры ГМИНВ".

#### Примечания

<sup>1</sup> В составе экспедиции в разные годы работали сотрудники ГМИНВ: Сычева Н.С., Шляхова В.А., Габуева О.А., Федоров В.В.

<sup>2</sup> В работе экспедиции в разные годы принимали участие Кусургашева А.П., Сычева Н.С., Сычев В.Д., Ганевская Э.В., Бердников А.Ф., Лапушнян В.Л., Федоров В.В.

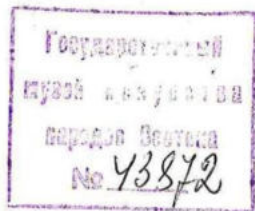
<sup>3</sup> В состав отдела входят Десков А.М., Лапушнян В.Л., Носкова Л.М., Ксенофонтова И.В., Днепровский К.А., Балинский И.М.

### Х р о н и к а

- 14 - 25 января Выставка "Изобразительное искусство Калмыцкой АССР (к 60-летию образования республики). Автор выставки Коренько В.А.
- 12 февраля-15 марта Выставка "Художник и время" (к XXVI севезду КПСС). Авторы выставки Широков Ю.А. и Алчинская Н.В.
- 11 марта Заседание Ученого Совета музея, посвященное отчетной сессии музея по итогам научных работ за 1980 г.
- 28 марта - 4 мая Выставка "Искусство Дагестана" (к 60-летию образования республики). Автор выставки Чирков Д.А.
- 23-24 апреля Участие музея в Международной конференции в ПНР. От музея с докладом выступила Сычева Н.С.
- 12 мая - 4 июня Выставка "Куклы Японии". Автор выставки Каневская Н.А.
- 25 мая Заседание Ученого Совета музея, посвященное утверждению плана работы музея на 1981-1985 гг.
- 12 июня - 13 июля Выставка "Искусство Монголии" (к 60-летию образования республики). Автор выставки Сергеева Т.В.
- 10 июня-12 августа Выставка "Иранская миниатюра". Автор выставки Карпова Н.К.
- 18-23 июня Международная конференция "Культура и искусство Монголии и Центральной Азии".

- 29 июня - 7 августа Участие в археологической экспедиции в МНР сотрудника музея Войтова В.Е.
- 18 июля-8 сентября Выставка "Этнография и искусство Океании" (из коллекции Н.Н.Мишуткиной и А.Пишиоко). Автор выставки Гожева Н.А.
- 5 июля - 10 октября Археологическая экспедиция в Адыгею в составе Дескова А.М., Лапушнян В.Л., Носковой Л.М., Ксенофонтовой И.В., Днепровского К.А., Балинского И.М.
- 21 августа-23 сентября Выставка "Традиционное текстильное искусство Лаоса". Автор выставки Гожева Н.А.
- 21 сентября-24 октября Археологическая экспедиция на Каратепе в Старый Термез (Узбекская ССР) с участием сотрудника музея Федорова В.В. (совместно с Государственным Эрмитажем и ВНИИРОМ).
- 5 - 23 октября Экспедиция по выявлению и приобретению произведений искусства в Киргизскую ССР в составе Сычевой Н.С. и Мясиной М.Б.
- 11 октября-1 ноября Экспедиция по выявлению и приобретению произведений искусства в Бурятскую АССР в составе Войтова В.Е. и Никишиенковой Д.Д.
- 18 октября-2 ноября Выставка "Изобразительное искусство Вьетнама". Автор выставки Кохан М.Б.
- 11 октября-2 ноября Экспедиция по выявлению и приобретению произведений искусства в Дагестанскую АССР в составе Чиркова Д.А. и Некрасовой Н.П.
- 18 октября Участие в конференции "Архивные фонды художественных музеев", проходившей в АХ СССР. От музея с докладом выступила Каратеева Е.П.
- 5-20 ноября Выставка "Искусство Мозамбика". Автор выставки Шандицева Т.Б.

- 4 декабря - с переходом на 1982 г. Выставка "Дрежности Кара-тепе". Автор выставки Ставиский Б.Я., Сычева Н.С. и Лапушнян В.Л.
- 7-12 декабря Всесоюзная конференция "Культурные взаимосвязи народов Средней Азии и Кавказа с окружающим миром в древности и средневековье".
- 18 декабря - с переходом на 1982 г. Выставка "Керамика и фарфор Китая". Авторы выставки Шмотиков Л.А. и Кузьменко Л.И.
- 29 декабря Заседание Ученого Совета музея, посвященное утверждению тематико-экспозиционного плана и проекта художественного решения выставки "Шедевры ГМИНВ".



## ОГЛАВЛЕНИЕ

И.Ю.Алексеева	К постановке проблемы стиля в литературе и искусстве Ирана ХУП-ХУШ вв. ....3
Н.А.Гожева	К вопросу об изучении тайской бронзовой скульптуры в собрании ГМИНВ.....31
М.Б.Кохан	Отражение в деревянной резьбе об- щинных домов рг религиозных воззрений и празднеств вьетнамской общины.....47
М.Б.Кохан	О двух видах народных картин во Вьетнаме .....65
Э.Н.Никитина	Традиционная мелкая пластика Западной Бенгалии .....74
А.А.Тюленина	Традиции и современность в декоративно-прикладном искусстве Японии /По матери- алам выставки "Традиции и современность в декоративном искусстве Японии"/....96
Н.П.Чукина	О традиционных тканях Индонезии /батики, икаты, планги/ .....115
Н.П.Чукина	О рукоятях яванских крисов Музея Азии и Тихого океана в Вашаве/ПНР/ .....132
Т.А.Шумейко	Турецкая керамика в собрании ГМИНВ...152
С.В.Волкова	Из опыта реставрации восточных тканей.171
Н.С.Сычева	Государственный музей искусства народов Востока в 1981г. ....175

Подписано к печати 14.05.82. А-11132.  
 Объем 11,5 п.л. Уч.-изд. л. 10,58. Усл. кр.-отт. 11,75.  
 Тираж 600 экз. Зак. 152. Цена 1 р. 60 к.

Офсетное производство типографии №3  
 издательства "Наука"  
 Москва К-45, ул. Жданова, 12/1.

084

1 р. 60 к.

урао