

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ  
ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

НАУЧНЫЕ  
СООБЩЕНИЯ

Выпуск XVII

Москва 1984

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ  
ИСКУССТВА НАРОДОВ ВОСТОКА

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

Выпуск XVII

Издательство "Наука"  
Главная редакция восточной литературы  
Москва 1984

Печатается по решению  
Редакционно-издательского  
совета ГМИИ

Ответственный редактор  
В.В.Федоров

© Государственный музей искусства народов Востока, 1984

И.Ю.Алексеева

СТИХОТВОРНЫЕ НАДПИСИ НА ИРАНСКИХ ИЗДЕЛИЯХ ИЗ МЕТАЛЛА  
(из собрания ГМИИ)

В коллекции ГМИИ имеется более 70 иранских предметов прикладного искусства, содержащих надписи на персидском и арабском языках. Необходимость прочтения их очевидна - с одной стороны, для достижения более полного знания о каждом отдельном предмете, истории, месте и времени его создания (на значение надписи как датирующего и локализующего фактора уже обращал внимание А.А.Иванов<sup>1</sup> и ряд других специалистов по искусству Ближнего и Среднего Востока), с другой - для пополнения более чем скучных и настоящему времени данных по палеографии, которая для Ирана эпохи средних веков и нового времени совершенно не разработана даже для рукописей. Однако эта работа может продвигаться пока лишь очень медленными темпами, поскольку иранской эпиграфики как сложившейся научной дисциплины еще не существует, и прочтение надписей на отдельных предметах как раз призвано способствовать ее созданию.

Надписи на иранских изделиях из коллекции ГМИИ разнообразны по содержанию: это отрывки из коранических стихов, восхваления в адрес того или иного лица, эпитеты по отношению к нему, надписи, предназначенные для гадания, упоминание имени мастера или заказчика, даты и, наконец, стихотворные надписи на языке фарси. Необходимо заметить, что последние заняли господствующее положение на иранских бронзовых и медных изделиях уже начиная с XУ в. В домонгольский период (XII-XIII вв.) металлические (в основном

бронзовое) изделия обычно украшались арабскими благопожеланиями; персидские же стихи встречались редко. В XIV в. начинается постепенное вытеснение арабских надписей персидскими, преимущественно стихотворными<sup>2</sup>. Задача прочтения некоторых из таких надписей и ставится в настоящей работе.

Стихотворные строки, украшающие металлические предметы прикладного искусства, являются одним из наиболее информативных видов надписи, поскольку, если это произведение известных персидских поэтов, они позволяют как минимум установить нижнюю хронологическую границу выполнения изделия, если же это стихи самого мастера, как это очень часто бывало, например, в XУ-XIX вв., то они дают более углубленное представление о культуре средних городских и ремесленных слоев в определенную эпоху.

Для анализа в настоящей статье отобрано несколько вещей (преимущественно бытового назначения – чаши, блюда, деревянный кешкуль – сума для сбора подаяний), стихотворные надписи на которых в основном поддаются прочтению за исключением некоторых сомнительных мест.

В статье воспроизведется текст надписей, дается перевод, литературоведческий и, по возможности, палеографический анализ, и на основании этого материала делаются некоторые выводы о датировке предмета и об авторской принадлежности украшавшего его стихотворения.

#### I. Чаша медная /инв. № 6192 II/

Чаша округлой формы с отогнутым краем. Украшение выполнено в технике гравировки. Оно состоит из шести орнаментальных полос разной ширины. Верхняя полоса представляет собой надпись из четырех фрагментов, не четко выделяющуюся на фоне сложных орнаментальных мотивов. Надпись выполнена почерком на стальном утолщенным пропорциональных размеров буквами – очевидно, опытным мастером. Диакритические точки аккуратно расставлены. Вторая и третья полосы сверху – четко и ясно выполненный стилизованный растительный орнамент. Центральная, самая широкая полоса содержит отделенные друг от друга вертикальной сужающейся кверху фигурой (очевидно – кипарис) изображения поочеред-

но пирующей пары и оцен терзаний. В одном из фрагментов мужчина держит в левой руке спрятанный за спину кувшин, как бы не давая его женщины, в другом они обмениваются чашами. Две нижние полосы также орнаментальные.

Установить место начала и конца надписи не составило в данном случае проблемы, благодаря тому что верхняя орнаментальная полоса не сплошная, а имеет не заполненный гравировкой пробел. Такой пробел, кстати, свидетельствует о том, что вещь выполнялась не по заказу – он делался с целью вставить в последствии посвящение с именем хозяина.

Начнем последовательный разбор текста по полустишиям.

1) در بادیه عشق تریمیق تیرز

Я быстро шел по пустыне любви к тебе

2) دیدم در هزار زنگلیان خوش ریز

/И/ увидел бытву двух тысяч черных рабов.

3) هر کار بزان مال باری گفت

Каждому из них я сказал на языке тайн:

4) کار بدرست که مبار ریز کار بدرست که مبار ریز

Вариант:

کار بدرست که مبار ریز کار بدرست که مبار ریز

/у тебя/ в руке чаша, будь осторожен, /не разлей/. Последний фрагмент заканчивается датой 1078, что соответствует 1662 г. при пересчете по лунной хиджре.

Остановимся сначала на характере текста в целом, а затем перейдем к соображениям относительно толкования неясностей в нем.

Текст представляет собой четверостишие, а не фрагмент газели или поэмы, на что указывает стихотворный метр (размер рубаи – его парадигма в слогах: долгий, долгий, краткий, долгий, краткий, краткий, долгий, три долгих), а также особая композиция и смысловая заключенность, присущая ханровой форме рубаи.

Четверостишие имеет, безусловно, мистико-суфийский подтекст, а вероятнее всего, не только подтекст, но и смысл. На это ясно указывает употребленное автором в первом полустишии выражение بادیه عشق تیرز ("пустыня любви к тебе"), – известно, что персидские поэты-суфи ХУШ в.

употребляли это выражение в значениях суфийского пути к божеству (тарикиата)<sup>3</sup>; очень возможно, что эта традиция сложилась задолго до XIII в. О том же говорит и употребление чисто суфийского поэтического языка **بَرَانْ مَلِك** ("на языке тайи").

Первое мисра читается, на наш взгляд, однозначно и сомнений вызвать не может. Второе, как видно из приведенного выше текста, дает два варианта прочтения благодаря тому, что третье слово в нем может быть прочтено как **بَرَادِر** или как **بَرَادِر**: под первой буквой надписи стоит значок, который может быть понят как точка, вторая же буква надстрочной точки не имеет – то, что в надписи может быть принято за нее, является, вероятно, просто элементом орнамента. В этом случае слово читается как **بَرَادِر** ("брать"). Если же подстрочный знак при первой букве читать как знак, при помощи которого в рукописном тексте обозначается буква **خ** – **ي** – **خ** – **ا** – **ز** /**ه**/, а вторую считать имеющей надстрочную точку, то получается слово **بَرَادِر** ("тысяча").

Следующее, четвертое слово в этом фрагменте может быть также прочтено в двух вариантах: **بَرَانْ مَلِك** ("рабы", "негры") или **بَرَانْ مَلِكَانْ** ("одинаковый", "похожий"). В пользу первого варианта может свидетельствовать разделительный зубец между третьей и четвертой буквами, хотя он и не обязательно имеет такое значение, а также надстрочный знак при первой букве, если трактовать его как точку, а не как элемент орнамента. За второй же вариант говорит одна черта сверху над второй буквой, а не две, как это было бы в слове **بَنِيَانْ**, хотя эта вторая черта в рукописях и даже в печатных изданиях на персидском языке часто не проставляется. Следовательно, нам остается выбрать из двух словосочетаний **دُوْ بَرَادِرْ بَرَانْ** ("две тысячи черных рабов") и **دُوْ بَرَادِرْ مَلِكَانْ** ("два похожих – возможно, в значении "родных" или как наречие "в равной степени", "одинаково" – брата").

Расстановка точек и расположение зубцов дают больше оснований склоняться к первому варианту – **دُوْ بَرَادِرْ بَرَانْ** ("две тысячи черных рабов"), хотя нужно заметить, что оно грамматически неправильно: в персидском языке в сочетании числительного с существительным последнее употребляется в единственном числе, здесь же оно имеет форму множественно-

го. В стихах поэтов-классиков подобные нарушения грамматических правил нам неизвестны, однако мы далеки от того, чтобы механически переносить законы профессиональной поэзии на стихи, возникшие в ремесленной среде, тем более что последние до сих пор еще крайне мало изучены.

Третье полустишие, как и первое, сомнений не вызывает: хотя в нем и наблюдается некоторое нарушение размера, основная долгота и краткость слогов соблюдены, и оно все же дает единственный вариант прочтения. В четвертом мисре, вследствие написания одного буквосочетания над другим, не вполне ясен порядок слов, хотя смысл его в зависимости от этого не меняется. При любом варианте прочтения стихотворный размер здесь существенно нарушен. Предпочтительным является вариант **بَرَادِرْ بَرَادِرْ بَرَادِرْ**, где эти нарушения наименее существенны. Итак, полный вариант прочтения надписи, на котором представляется целесообразным остановиться, выглядит следующим образом:

بَرَادِرْ بَرَادِرْ بَرَادِرْ  
دُوْ بَرَادِرْ بَرَادِرْ بَرَانْ  
بَرَادِرْ بَرَادِرْ بَرَادِرْ  
كَافَهَ بَرَادِرْ قَاتَ بَرَادِرْ بَرَانْ

Я быстро шел по пустыне дюбви и тебе  
/и/ увидел битву двух тысяч черных рабов.  
Каждому из них я сказал на языке тайи:  
"у тебя в руке чаша, будь осторожен, /не разлей/".

Что же касается авторства четверостишия, то подобный текст не был обнаружен нами в диванах тех поэтов, стихи которых преимущественно или даже исключительно встречались на иранских металлических предметах прикладного искусства<sup>4</sup>.

Чаша изготавливалась, вероятнее всего, не на заказ какого-либо правителя или мецената, а мастером-ремесленником, тесно связанным с городскими суфийскими общинами, на что указывает и упомянутый выше суфийский характер стихотворения. О том, что четверостишие не было написано профессиональным поэтом, может свидетельствовать также отмеченное нарушение стихотворного метра и случай грамматически неправильного словоупотребления – явления нечастные у поэтов-профессионалов.

Чаша округлой формы с утолщением в средней части, с отогнутым краем; предварительно датируется КУШ в. А.А.Ивановым произведена передатировка - середина - II половина КУШ в.

Поверхность чаши разделена на пять орнаментальных полос. Верхняя полоса содержит надпись, фрагменты которой размещены в восемь продолговатых картушах, чередующихся с фигурическими медальонами, в которых заключены изображения зайца, ланей и других животных; в одном из таких медальонов, как и в картушах, выгравирована надпись. Затем идет узкая подоска геометрического орнамента, отделяющая центральную полосу от верхней. Центральный пояс занят стилизованными растительными орнаментом, за ним следуют две узкие орнаментальные полоски снизу.

Надпись выполнена почерком на арабика, читается она труднее, чем на чаше, рассмотренной выше, вследствие неясных очертаний некоторых букв и местами несколько непривычного их расположения относительно друг друга. Несмотря на то, что надпись выполнена каллиграфически, имеются отдельные пропуски букв и диакритических точек.

Надпись содержит два четверостишия и одну строку текста. Четверостишия независимы друг от друга по содержанию, поэтому чтение надписей в произвольном порядке начнем с одного из них.

Оно представляет собой вариант рубая, выгравированного на рассмотренной выше чаше. Само по себе такое явление не может еще говорить ни о месте, ни о времени изготовления изделия, ни о его авторе, поскольку многократное повторение одного и того же стихотворного текста на различных металлических предметах прикладного искусства - явление очень частое для Ирана средних веков и нового времени, независимо от того, привадлежит ли стихотворение кому-либо из известных поэтов или самому мастеру-ремесленнику.

Остановимся на разборе этого варианта по полустишиям.

### I. در بادیه عشق تو بیر قشم تیز

Я быстро шел по пустыне любви к тебе

Это полустишие полностью совпадает с первым мисра на

чаше /инв. № 6192 П/ за исключением той детали, что в слове *لادیه* /"пустыня"/ пропущена буква *و* /да л/. Но и при таком пропуске не представляется возможным восстановить это слово в каком-либо другом варианте.

### دیرم دههار زنگلیان فروریز

И увидел две тысячи черных рабов, убивающих друг друга /или: проливающих слезы/.

3. Это полустишие, хотя и отличается от соответствующего на предыдущей чаше по смыслу, сомнений в плане прочтения не вызывает:

### هر کبار زبان حال باهم گفتند

Каждый из них говорил друг другу на языке тайн:

### باهم که برسد تخت کبار مریز

Будь осторожен, не разлей кубок, который у тебя в руке.

Последнее мисра отличается от аналогичного на предыдущей чаше: во-первых, слово *چا* /"чаша"/ заменено здесь синонимом *کوب* /"кубок"/, во-вторых, синтаксическая конструкция фразы заменена по отношению к упомянутой чаше сложноподчиненным предложением. Фразеологизм *کبار مریز* /"Будь осторожен"/ передан через союз *و* /"и"/: *کبار مریز و*, что также содержания не меняет:

Таким образом, полный текст четверостишия выглядит так:

### در بادیه عشق تو بیر قشم تیز دیرم دههار زنگلیان فروریز هر کبار زبان حال باهم گفتند باهم که برسد تخت کبار مریز

Я быстро шел по пустыне любви к тебе  
И увидел, как две тысячи черных рабов проливают кровь /или: слезы/.

Каждый из них говорил друг другу на языке тайн:  
"Будь осторожен, не разлей кубок, который у тебя в руке".

Остановимся кратко на тектоуальном сравнении двух рассмотренных вариантов этого четверостишия на двух чашах.

Первое и второе мисра по смыслу и по тексту совпадают в них полностью.

Четвертое, как уже было сказано, различается только оинтактической конструкцией фразы, третью же - поддежданием: в первом варианте высказывание, заключенное в последнем мисре, принадлежит автору, во втором - самим участникам сцены. Однако смысл стихотворения /чисто суфийский, как было сказано выше/ остается неизменным: суфийский характер текста подчеркивается в обоих вариантах терминами بارديعْتَهُ /"пустыня любви к тебе"/ и بزبان حال /"на языке тайн"/. Далее - идея, содержащаяся в последнем мисре, вне зависимости от того, от имени кого она высказана, одна и та же: мирская суета - ничто по сравнению с божественной истиной, обозначаемой типично суфийским аллегорическим образом кубка с вином.

Надпись в медальоне, разделяющем четверостишия, мы рассмотрим ниже, теперь же перейдем к тексту второго рубаи<sup>6</sup>.

#### ۱. این بادیه شربت زکوثر دارد

В этой пустыне есть напиток из райского источника.

Это полустыни не вызывает сомнений в плане прочтения, за исключением не вполне характерного написания буквы ش /ши/ в слове شربت /"напиток"/.

#### ۲. خلیل چون خنط عارض دلبر آرد

/Есть/ письмена, подобные пушку на ланитах воздибленной.

#### ۳. هرگز که از این بادیه آبی نمود

Каждый, кто выпьет воды из этой пустыни,

#### ۴. چون خضر روح حیات پروردادرد

Принесет /с собой/ дыхание жизни, подобно Хизру.

Вариант:

#### چون خضر روح حیات پروردادرد

Обретет дыхание жизни, подобно Хизру.

Два упомянутых варианта прочтения этого мисра возникают потому, что здесь есть лишний графический элемент: слово, которое может быть прочтено как دارد или درد, выглядит графически следующим образом: درد, т.е. это,

очевидно, ошибка мастера - если подразумевается слово درد /"имеет"/, то не может быть значка майде над буквой د /да/ и ف /ф/; если это درد /поэтическая форма глагола درد - "приносить": в третьем лице единственного числа - دردی/, то лишней является буква د /да/. Однако какой бы из этих двух вариантов ни предпочтеть, смысл в зависимости от этого не изменится.

Полный текст прочитанного рубаи следующий:

این بادیه شربت زکوثر دارد  
خطل چون خنط عارض دلبر آرد  
هرگز که از این بادیه آبی نمود  
چون خضر روح حیات پروردادرد

В этой пустыне есть напиток из райского источника.  
/Есть/ письмена, подобные пушку на ланитах воздибленной.

Каждый, кто выпьет воды из этой пустыни,  
Обретет дыхание жизни, подобно Хизру.

Следует подчеркнуть, что это рубаи, как и первое из рассмотренных на данной чаше, имеет суфийское содержание: здесь также упомянута пустыня /суфийский символ мира поисков божественной истины/, живая вода /чаще это бывает "вино" истины/ и, наконец, суфийский поэтический термин خطا عارض /"пушок на ланитах"/.

Как видим, первое четверостишие на второй чаше обрамливает почти полное текстуальное совпадение с первой. Однако вторая чаша изготовлялась, очевидно, на заказ. На это указывает надпись в фигурном медальоне. Она содержит посвящение заказчику: سعادت دینیا اوگل - арабская формула

صاحبہ /"хозяину сего"/ и имя: Динийиа Оуранг. Следовательно, вторая чаша, в отличие от первой, выполнялась на заказ. Кроме того, эти две чаши, хотя и идентичны по форме и близки по размерам, сильно различаются по стилю исполнения: использованы различные разновидности почек и асталик; различается и декорировка: орнамент на второй чаше выполнен более тонко и изящно /орнаментирована, в частности, в отличие от первой чаши, и подставка/, на первой же - более ясно и четко, зато несколько грубее.

### III. Кешкуль деревненский стальной (инв. № 971 п.)<sup>7</sup>

Кешкуль имеет традиционную форму выдолбленного плода кокосовой пальмы - очевидно, именно из него кешкули первоначально и изготавливались, а затем эта форма стала имитироваться в металле. Украшен гравировкой и золотой насечкой. Спереди и сзади на кольцах закреплена цепь для ношения кешкуля из толстых металлических звеньев. Гравировкой и насечкой кешкуль украшен со стороны два /на внешней части/, спереди и сзади. Верхняя часть украшена растительно-зооморфным орнаментом, на фоне которого выделяются изображения мужчин в головных уборах, держащих в руках секиры. На носу кешкуля изображена в верхней части восьмиконечная звезда, внутри которой не поддающаяся прочтению арабская надпись с упоминанием имени Аббас. Центральная полоса по тулову представляет собой надпись поочередно в шести картишах и шести фигуриных медальонах, выполненную почеком, близким к и - сталику. В стихотворении не выдержан ни один из классических метров аруса. Центральная полоса отделена сверху и снизу двумя тонкими полосками геометрического орнамента. Нижняя боковая часть не орнаментирована.

Перейдем к чтению надписей в картишах и медальонах.

Надпись во всех медальонах, разделяющих картиши с фрагментами стихотворного текста, одна и та же - **نورش باد** - труднопереводимая персидская идиома, описательно назначавшая: "да будет на здоровье /то/, что вы из этого/ пьете!". Надпись имеет интересную графическую особенность - необычное расположение пишущихся слитно буквосочетаний: графические компоненты слова **نورش** не только переставлены местами /сначала буква **ش** - шин, а затем **نو** - нун и **وا** /, но и разорваны посередине словом **باد**. Мы будем в дальнейшем, не останавливаясь на этой надписи, читать поочередно написанное в картишах, как если бы они ничем не прерывались, а шли последовательно друг за другом.

#### I. **کلارل طرف که باز زر و مهراست**

Диковинный кешкуль, полный золота и драгоценностей, Это полустишие, не вызывающее никаких сомнений при прочтении, следует, очевидно, по смыслу и рифме считать началом надписи.

#### 2. **چون نیک پنگاری برویدان گهراءست**

Здесь, очевидно, мастером допущена ошибка, поскольку в таком виде текст смысла не имеет. Возможны два варианта восстановления текста:

#### 1) **چون نیک پنگاری برویدان گهراءست /**

Если посмотришь хорошенко, напоминает редкостную жемчужину.

#### 2) **چون نیک پنگاری بروی چریدان گهراءست**

Если посмотришь на него хорошенко, подобен редкостной жемчужине.

Они равноправны, и на каждом можно остановиться, если предположить ошибку мастера: четвертое слово написано как **بر** /"запах"/, "аромат"/ вместо **برو** (на него), или **بر** /"подобен"/ и доставить несколько опущенных диакритических точек.

#### 3. **نورش در گرمه عین ازان پنگار**

Каждый из вас, кто выпьет хороший глоток воды из этого /кешкуля/.

В этом мисра несколько нарушен во второй строке стихотворный размер и пропущены диакритические точки: подстрочная в слове **گرمه** /"глоток"/ при букве **گ** /джин/ и, предположительно, две подстрочные в следующем слове **پنگار**, вызывающем сомнения. Такое слово отсутствует в персидском языке, по крайней мере, оно не встретилось нам ни в одном из доступных словарей. Мы предполагаем, что его надо читать как **پنگار** /букв.: "с качеством", "качественный"/, а в контексте, в сочетании со словом **گرمه** - понимать как "хороший /большой/ глоток".

Графическая особенность, не встречавшаяся нам ранее на других предметах: слово **گرمه** написано слитно в последующем **پنگار**, хотя подобные или близкие к этому случаю эпиграфистами отмечались.

#### 4. **نورش تراز کار تنسی و گل تراست**

/Будет/ счастливее, чем / выпив/ воды из райского источника.

#### 5. **از رسی استاد و فرد من در شده تما**

Закончен труд мастера и мудреца.

Полустшиие не вызывает сомнений в прочтении, хотя здесь и есть интересная графическая особенность: последняя буква слова **ماسترا** /"мастер"/ - **ا** / да **ه** / и следующий за ней союз **و** /"и"/ поменялись местами. Кроме того, отсутствует одна из двух надстрочных точек в последнем слове **لـ** /"закончен"/ при букве **ت** / т /, а также отмечается нарушение стихотворного размера - он соблюден полностью только в первой строке.

عیا، آنکه شروع به صفت کوئی نہ

Аббаса, известного во всех се~~м~~и странах.

Здесь есть, помимо нарушения размера, одно более или менее существенное отклонение: пропущен надстрочный знак мадде при букве *и* /а ле ф/ в слове *Аб* /"тот ко-  
торый"/.

Таким образом, полный текст стихотворения, выгравированный на кешкуле:

کشیدن طرفه که پر از زرد چهره است  
 نوش باد  
 پیش نش بندگی بوسی چو گلرنه چهره است  
 نوش باد  
 نوش بر هر که یز عه آمی انان بلطفیت  
 نوش باد  
 خوش از خاکار شنبه و کثر اردست  
 نوش باد  
 از سعی استاد فرد مند شر تهمام  
 نوش باد  
 عباس آنکه شهه به رصفت کشور است  
 نوش باد

Диковинный кешхуль, полный золота и драгоценностей, —  
Ла будет на здоровье! —

Если посмотришь на него хорошенько, подобен редкостной жемчужине -

Да будет на здоровье!

Каждый из вас, кто выпьет хороший глоток воды /возможно, в значении "вина"/ из этого кешкуля,  
Да будет на здоровье! -

/Будет/ счастливее, чем / выпив/ воды из райского источника.

Да будет на здоровье!

Окончен труд мастера и мудреца, —

Да будет на здоровье! —

Аббаса, известного во всех семи странах.

Да будет на здоровье!

По форме и системе рифмовки /а а в а с а/ этот текст представляет собой газель /хотя по объему он и мал для газели – скорее, это фрагмент/; повторяющиеся же надписи в картушах не связаны с основным текстом.

На основании прочитанной надписи предстаёт возможным сделать некоторые выводы. Во-первых, вывод о полимфункциональности кешкуля как такового. До сих пор кешкуль считался просто дервишеской сумой для сбора подаяний, однако, из прочитанной стихотворной надписи следует, что из него еще и пили. Нетрудно представить себе, что на собранную в кешкуль милостыни покупали вино, наливали в него и из него же пили во время суфийских радений. О том, что кешкуль использовался не просто дервишами, а суфиями, говорит второй бейт данного отрывка, где содержится намек на свойственное суфийской философии предпочтение "вина" истины /хотя в стихотворении оно, как это часто бывает, названо "водой" - /, перед обещанием ортодоксии за праведность райским блаженством.

Что же касается авторства стихотворения, то оно, несомненно, не принадлежит кому-либо из классиков персидской поэзии, т.к. в тексте, во-первых, имеется указание на функциональное назначение предмета, а, во-вторых, упоминается изготовивший его некий Аббас, названный к тому же, в порядке самовосхваления, традиционного в поэзии Ирана, "мастером и мудрецом" /*اسناد فردان*/ . В отношении сведений об этом мастере можно пойти и дальше, использовав аналог этого кашкуля, обнаруженный в коллекции Гос. Эрмитажа /инв. № УС804/.

Последний, и по стилю исполнения, и по орнаменту, и по надписи настолько сходен с кешкулем из коллекции ГМИИ, что они вряд ли могли быть выполнены разными мастерами. На кешкуле из Эрмитажа, в отличие от рассмотренного нами, упо-

минается полное имя мастера - Хаджи Аббас и стоит дата выполнения - 1207 /соответствует 1792 г. при пересчете по лунной хиджре/. Следовательно, датировку кешкула из коллекции ГМИИ /XIX в./ можно если не поставить под сомнение, то во всяком случае уточнить: конец XIX - начало XIX в.

#### IV. Блюдо стальное /инв. № 169 II/

Блюдо выполнено в технике гравировки с золотой насечкой, датируется XIX в. В центре выгравирована крупная восьмилучевая розетка с растительным орнаментом. Концы лучей упираются в полосу надписи по краю чаша. В образованных этими лучами полусферических пространствах элементами геометрического орнамента изображен полуокруг солнца.

Надпись помещена в восемь длинных картушей, разделенных мелкими фигурными медальонами с изображением сокола. Графическая особенность надписей в картушах состоит в том, что, поскольку полоса очень узкая, а буквы утолщенные, несколько сжатые в высоту, и диакритические точки поэтому крупные, последние часто оказываются надстрочными вместо подстрочных и наоборот; две точки при некоторых буквах располагаются одна над другой вместо обычного расположения их рядом друг с другом.

Шесть фрагментов по рифме и размеру /хазади/ представляют собой три байта из одной газели, два других - один самостоятельный бейт из другой.

Чтение надписи начнем с трех байтов. Если предположить, что один изолированный бейт завершает надпись, то установить место ее начала не составит особой проблемы: это два рифмующихся между собой полустишия, с которых всегда начинается газель.

#### I. *ایام گلار و کارانی*

Наступило время /цветения/ роз и счастья.

Восстановить текст этого полустишия нетрудно, хотя две надстрочные точки при буквах расставлены друг над другом, кроме того, имеются лишние точки при таких буквах, где их заведомо быть не может. Здесь, как и в последующих фрагментах, буква *گ* /а ф/ изображена с одной чертой вместо двух, что, как говорилось выше, очень часто встречается и на металле, и в рукописях, поэтому в дальнейшем мы этого специально оговаривать не будем.

16

ساقی بده آب زندگانی

Кравчий, подай чашу живой воды.

Сомнительные места в этом фрагменте формально есть /котя восстановить текст по-другому не представляется возможным/. Это, во-первых, сильно сдвинутые точки, стоящие не над той буквой, к которой относятся, во-вторых, пропущен значок *م*адде над буквой *ا* /а л е ф/, в-третьих, встречаются лишние графические элементы в виде утолщенной вертикальной черты, которая может быть принята за букву *ا* л е ф.

#### 3. *در سبزه خوش ایستاد جام باده*

В таком виде текст смысла не имеет, потому что после четвертого слова /глагола-связки *ایستاد* - "есть"/ стоит буквосочетание *ل*, - такого слова в персидском языке нет, и, хотя оно достаточно четко выгравировано, все же приходится считать его элементом стилизованного под буквы орнамента. Опустив это буквосочетание, получим полустишие, во-первых, имеющее смысл, во-вторых, подходящее под стихотворный размер:

در سبزه خوش ایستاد جام باده

Хорош кубок вина среди зелени.

#### 4. *بازار جوان ارغوانی*

/Где есть/ молодые пурпурные тильпани.

Здесь также имеются как лишние, так и недостающие точки и графический элемент, напоминающий укороченную букву *ا* л е ф, а также подстрочные точки вместо надстрочных.

#### 5. *از عمر نه سیستان گز شتن*

Не должно уйти из жизни

В этом мисра имеются в основном те же графические особенности, которые уже отмечались выше, и одна грамматическая, часто встречающаяся, впрочем, в стихотворном языке: в глагольном сочетании *نمی توان گز شتن* /модальный глагол *نمی* "должно"/ + смысловой *توان* "пройти"/, последний употребляется в прозаической речи всегда, а в стихотворной преимущественно в форме усеченно-

го и infinitiva - **نیں توان گزشت**. В связи с этим можно предположить, что стихотворный текст, выгравированный на блюде, взят не из современной автору поэзии /или написан им самим/, а из более ранней - эпохи средневековья: подобные грамматические формы в стихах уже, например, в XIII в., встречаются крайне редко, если вообще встречаются.

#### 6. **کلم کے بعض نذرانی**

Ни одно мгновенье, которое не проведешь в веселье.

Некоторую сложность здесь представляет прочтение первого слова, точнее - первых двух слов /کلم/, часто сливающихся в одно, поскольку две подстрочные точки при первой букве заменены надстрочными, однако в таком виде слово не имело бы смысла; к тому же контекст байта и всего стихотворения подсказывает именно тот вариант прочтения, который дан выше. Та же сложность и с последним словом: графически оно изображено как **نذرانی** /"проводишь"/. Однако, поскольку в рассматриваемой надписи надстрочные точки почти все время заменяются подстрочными, мы имеем право усомниться в том, что точка действительно является подстрочной. В противном случае, если считать ее надстрочной, получится обратное значение - глагол **گزشت** с отрицанием **نـ** - **نذرانی** /"не проводишь"/. Именно на такой вариант указывает контекст стихотворения. Кстати, мысль о том, что ни одно мгновение не должно пройти в жизни человека без радости и веселья, очень традиционна и знакома нам по гедонической лирике эпохи средних веков - особенно по стихам Хайама и Хафиза.

Перейдем теперь к чтению отдельного изолированного по смыслу байта из другой газели /стихотворный размер тот же/:

#### 1. **ایام بہار فریض نبادر**

Нехороши дни весны

Единственное сомнение вызывает первое слово этого полустишия - точки при второй букве расставлены весьма оригинальным образом: одна над зубцом, означающим букву **سـ** /и а и/ или **وـ** /и у и/, другая - после следующей буквы **لـ** /а л е ф/. Единственный вариант, при котором полустишие имеет смысл, диктует необходимость считать эти точки двумя подстрочными; при этом получается слово **ایام** /"дни"/.

#### 2. **بی باده بہار فریض نبادر**

Нехороша весна без вина.

Это полустишие сомнений не вызывает; несмотря на специфический способ расстановки диакритических точек, так как оно является буквальным воспроизведением второго полустишия широко известной газели Хафиза:

**کلم می رخ بار فریض نبادر  
بی باده بہار فریض نبادر**

Нехороша роза без лица возлюбленной,  
Нехороша весна без вина.

Отлично от хафизовского текста первое полустишие (хотя можно допустить, что в устной передаче и в разных рукописях оно быловало и в таком варианте); первое же воспроизводит текст Хафиза буквально.

Таким образом, полный текст, выгравированный на блюде, читается так:

#### 1/ Фрагмент газели:

**ایام کلاسٹ و کامرانی  
ساقی بده آب زندگانی  
در سبزه خوش ام است جام باده  
پالا بہران ار غولانی  
از محظنه سیتوان گزشت  
کلم کے بعض نذرانی**

/Наступило/ время /цветения/ роз и счастья.

Крахчий, подай чашу живой воды!

Хорош кубок вина среди земли,

/Где есть/ молодые пурпурные тюльпаны.

Не должно уйти из жизни

Ни одно мгновенье, которое не проведешь в веселье.

#### 2/ изолированный байт:

**ایام بہار فریض نبادر  
بن باده بہار فریض نبادر**  
Нехороши дни весны,  
Нехороша весна без вина.

Нетрудно сделать предположение, почему мастер выграви-

ровал на блюде не один целостный фрагмент газели, а два разных. Это, очевидно, соответствовало виусу и пристрастию заказчика: фрагменты тесно увязаны между собой по смыслу – в обоих проводится гедонический мотив /пир на весеннеей лужайке, призыв проводить жизнь в веселье и радости/.

Таким образом, нами прочтено четыре стихотворных надписи на иранских металлических предметах прикладного искусства, датирующиеся ХУП–ХIX вв. Была проведена работа и с некоторыми другими надписями, однако они пока не поддаются прочтению или поддаются лишь частично, вследствие сложнейших особенностей почерка, совершенно, как уже говорилось выше, не изучавшихся ранее специалистами.

Кроме описанных выше предметов, нами был отобран и ряд других, но пригодечь их для рассмотрения в данной статье по не зависящим от автора причинам не удалось. Однако, хотя в фонде Ближнего Востока коллекции ГМИИ хранится еще много металлических изделий, надписи на которых требуют прочтения, мы считаем необходимым отдать предпочтение подробному разбору каждой прочитанной надписи и выводам по уже обработанному материалу /хотя и очень небольшому по объему/ перед форсированием темпов чтения надписей, поскольку каждая уже прочитанная и проанализированная надпись может и должна послужить материалом к расшифровке последующих.

Упомянутые выводы будут касаться главным образом двух аспектов: особенностей почерка и характера стихотворных текстов, украшающих иранские металлические предметы прикладного искусства.

Итак, остановимся прежде всего на вопросе о почерках. Анализ металлических изделий Ирана в коллекции ГМИИ /как разобранных в данной статье, так и целого ряда других/ показал, что в период ХУП–ХIX вв. стихотворные надписи на этих изделиях на персидском языке выполнялись в подавляющем большинстве случаев почерком *и а с т а л и к*. Почерк *и а с х* применялся в основном на архитектурных сооружениях, а в коллекции предметов прикладного искусства, хранящихся в ГМИИ, – в арабских надписях. Образцов почерка *и а с о л с* или *и ш е к а с т е* при обзорном просмотре надписей на языке фарси на металлических изделиях Ирана нам не

встретилось. Очевидно, к ХУП в. применение этих почерков при украшении предметов из металла было полностью или почти полностью вытеснено почерком *и а с т а л и к*.

Этот почерк бытовал в самых различных разновидностях. Буквы могли быть утолщенным и укороченным, с крупными диакритическими точками, как например, на рассмотренном выше блюде /инв. № 169 II/, скатыми, как на чаше /инв. № 1752 II/, пропорциональных размеров и расстояний между графическими элементами, как на чаше /инв. № 6192 II/ или наконец крупными, четкими и растигнутыми, как на кешкуле. Кроме того, в XIX в. применялась редко встречающаяся разновидность *и а с т а л и к* с геометризованными очертаниями букв, большую часть опущенными или произвольно расположеными диакритическими точками, как например, на стальном блюде с золотой насечкой XIX в. /инв. № 552/, надпись на котором пока что не прочтена.

Что касается расположения точек, то из рассмотренных нами предметов только чаша /инв. № 6192/ дает пример того, как мастер стремился не опускать точки и проставлять их над или под теми буквами, к которым они относятся. В других же надписях очень часто не только пропуски точек, но даже наоборот – лишние точки /как, впрочем, и буквы – в основном *и а с ф* – и цифровые элементы/, которые в ряде случаев трудно принять за элементы орнамента. Вообще, к XIX в. наблюдается тенденция к опущению точек, что связано с возникавшим в это время уже отмечавшимся А.А.Ивановым и другими иранистами и эпиграфистами переходом к новой манере письма. Причины этого явления пока не ясны. Их нужно, на наш взгляд, искать, не замыкаясь только в рамках эпиграфики, а рассматривая общие тенденции развития художественной культуры конца ХУП–ХIX вв.

Вопрос об авторстве стихотворных текстов, выгравированных на рассматриваемых нами предметах, очень сложен. Ни один из них не удалось обнаружить в диванах и прочих изданиях стихов персидских поэтов-классиков: Саади, Хафиза, Омаря Хайяма, Руми, Камала Худжанди и др. Никому из литераторов-переводчиков-медиевистов, к которым автор обращался за консультацией, эти тексты незнакомы.

Но не только это обстоятельство указывает, что упомя-

которые стихи были образцами творчества самих мастеров-ремесленников, изготовленных изделия. О том же могут свидетельствовать и существенные нарушения стихотворного метра, на которые на конкретных примерах уже указывалось. Вопреки распространенному мнению, случаи нарушения размера неоднократно встречаются и у поэтов-профессионалов, однако они, как правило, все же не столь значительны, как это имеет место в рассматриваемых нами надписях. К тому же выше был отмечен даже случай грамматической ошибки в стихотворении /а именно, неверное употребление множественного числа в словосочетании  / 8. Если сопоставить все эти факты с общеизвестными сведениями о том, что мастера-ремесленники часто бывали людьми малограмотными и далеко не всегда отличались высоким уровнем филологической культуры, то наиболее обоснованным представляется склонность к мнению, что в большинстве рассмотренных случаев мастера сами являлись авторами выгравированных на их изделиях стихов. Исключение в этом плане, скорее всего, составляет блюдо /inv. № 169 П/, на котором выгравирован в искаженном виде бейт из газели Хафиза и отрывок из газели какого-то другого автора, который, судя по некоторым упомянутым грамматическим особенностям и традиционной подаче гедонических мотивов, может быть предположительно отнесен к более раннему периоду, чем время выполнения самого изделия, т.е. к эпохе средних веков.

По жанровой форме стихи, как уже говорилось, представляют собой р у б а и и отрывки из г а з е л е й. Отрывков из поэм, упомянутых в работах А.А.Иванова, масниав и других жанровых форм на предметах прикладного искусства из металла в коллекции ГМИИ нам не встретилось.

Содержание стихов является преимущественно суфийским. Это, на наш взгляд, следует объяснить не только тем, что суфийская поэтическая традиция в литературе Ирана, очевидно, не прерывалась и прослеживается по крайней мере по XVII в. включительно<sup>9</sup>. Помимо этого обстоятельства, многие исторические источники свидетельствуют о теснейшей связи городских ремесленных цехов с суфийскими общинами и орденами. Следовательно, представители ремесленных кругов понами. Следовательно, представители ремесленных кругов понами.

22

сещали суфийские радиа, участвовали в них и воспринимали, воплощая впоследствии в собственном творчестве, суфийское содержание и колорит поэзии. Сведения о таких связях, накопленные иранистикой к настоящему времени, относятся в основном к эпохе средних веков, однако характер рассмотренных нами надписей заставляет предположить, что они сохранились и в новое время. Это предположение может поставить перед историками и литературоведами целый ряд новых проблем и подсказать им темы для новых исследований.

В заключение следует еще раз отметить, что задача прочтения надписей на художественном металле из коллекции ГМИИ остается по-прежнему актуальной, являясь до сих пор в основном делом будущего.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: Иванов А.А. Медные и бронзовые /латунные/ изделия Ирана II половины XIУ – I половины XIIУ вв. /датирующие признаки и проблема локализации/. Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук, Л., 1971.

2 Иванов А.А. Три предмета со стихами Джами. Эпиграфика Востока, 1971, № XX, с. 98.

3 См.: Алексеева И.Ю. Основы типологической характеристики персидской лирической поэзии XIIУ века /Лирика поэтов литературного движения "Базгашт"/. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1980, с. 69.

4 Имена этих авторов перечислены в статье: Иванов А.А. Три предмета со стихами Джами. Эпиграфика Востока, 1971, № XX, с. 98–99.

5 Опубликована: Искусство Ирана в собрании Государственного музея искусства народов Востока. Л., 1975, с. 80, фот. 63.

6 Этот стихотворный текст мы называем рубай условно – на то, что это четверостишие, может указывать лишь смысловая законченность стихотворения. В то же время оно написано размером раджаз, с некоторыми отклонениями от классической парадигмы, тогда как для рубай существует особый стихотворный метр.

2-4 101

23

<sup>7</sup> Опубликован: Искусство Ирана в собрании Государственного музея искусства народов Востока, Л., 1975, с.87, фот. 70. Датирован 1879 г. Нами дата на кешкуре не обнаружена.

<sup>8</sup> См. с. 6 настоящей статьи.

<sup>9</sup> Алексеева И.Ю., ук. соч.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Акимушкин О.Ф. Искандер Мунши о каллиграфах времени шаха Тахмаспа I. В сб.: Краткие сообщения Института народов Азии АН СССР, 39. Иранский сборник. М., 1963.
2. Акимушкин О.Ф. Бонцевский Ю.Е. Материалы для библиографии работ о персидских рукописях. В журн.: Народы Азии и Африки, 1963, № 3.
3. Алексеева И.Ю. Основы типологической характеристики персидской лирической поэзии XIII века /Лирика поэтов литературного движения "Базгашт". Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1980.
4. Бартольд В.В. Культура мусульманства. Петербург, 1918.
5. Гюзальян Л.Т. Надпись на листовом кувшине II-79 г. из Британского музея. Эпиграфика Востока, 1966, № ХУП.
6. Гюзальян Л.Т. Надпись с именем Бадр ад-Дина Лулу на бронзовом подсвечнике Государственного Эрмитажа. Эпиграфика Востока, 1948, № П.
7. Гюзальян Л.Т. Персидское стихотворение на медном тазике из бывшей коллекции Д.С. Райса. Эпиграфика Востока, 1972, № ХХI.
8. Гюзальян Л.Т. Поэтические текоты на венаминских изразцах. Эпиграфика Востока, 1961, № ХУ.
9. Гюзальян Л.Т. Фризовые изразцы XIII в. с поэтическими фрагментами. Эпиграфика Востока, 1949, № Ш.
10. Гюзальян Л.Т., Дьяконов М.М. Надписи на звездчатых изразцах XIII в. в городище Новая Ниса. Труды Южнотуркестанской археологической экспедиции. Т.1, 1949.
- II. Даркевич В.П. Художественный металл Востока VIII-XIII вв. М., 1976.

12. Денике Е.П. Искусство Востока. Очерк истории мусульманского искусства. Казань, 1923.
13. Заходер Б.Н. Из истории художественной культуры XVI века /без года и места издания/.
14. Заходер Б.Н. История восточного средневековья /Халифат и Ближний Восток/. М., 1944.
15. Иванов А.А. Бронзовый тазик середины XIV в. В сб.: Средняя Азия и Иран. Л., 1972.
16. Иванов А.А. Данные эпиграфики и вопросы датировки иранских медных и бронзовых изделий XIX в. Эпиграфика Востока, 1966, № ХУП.
17. Иванов А.А. Иранский медный поднос XIV в. Эпиграфика Востока, 1967, № ХУШ.
18. Иванов А.А. Медные и бронзовые /латунные/ изделия Ирана II половины XIV - I половины XV вв. /датирующие признаки и проблема локализации/. Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Л., 1971.
19. Иванов А.А. О надписях на молотках входных дверей мечети ходжа Ахмада Ясави. В сб.: Иранская филология. М., 1969.
20. Иванов А.А. О принципах датировки медных и бронзовых изделий Ирана XIV-XV вв. Труды Гос.Эрмитажа, т.У, Л., 1961.
21. Иванов А.А. О первоначальном назначении так называемых иранских "подсвечников" XIV-XV вв. В сб.: Исследования по истории культуры народов Востока. М.-Л., 1960.
22. Иванов А.А. Основание подсвечника 880 г.р./1475-76г./ со стихами поэта Салихи. В сб.: Сообщения Гос.Эрмитажа, М.-Л., 1966, вып. ХХУП.
23. Иванов А.А. Три предмета со стихами Джами. Эпиграфика Востока, 1971, № ХХ.
24. Искусство Ирана в собрании Государственного музея искусства народов Востока. Л., 1975.
25. Кази-Ахмад. Трактат о каллиграфах и художниках. М.-Л.; 1947.
26. Крачковская В.А. Изучение арабской эпиграфики в России за первую половину XIX в. Ученые записки ЛГУ, № 98, серия востоковедческих наук, вып. I, Л., 1949.

27. Крачковская В.А. Новые материалы для мусульманской эпиграфики и палеографии. В сб.: Записки Института востоковедения АН СССР, вып. II, М., 1985.
28. Крачковская В.А. Памятники арабского письма в Средней Азии и Закавказье до IX в. Эпиграфика Востока. 1952, № VI.
29. Крачковская В.А. Эпиграфика Средней Азии. Эпиграфика Востока. 1958, № VII.
30. Лавров Л.И. Эпиграфические памятники Северного Кавказа на арабском, персидском и турецком языках. М., 1966–1968.
31. Мухтаров А. Надпись султана Закируддина Бабура /1483–150/ на камне в Матче. В сб.: Известия АН Таджикской ССР, отделение общественных наук, вып. 5, 1954.
32. Семенов А.А. Персидская бронзовая чашечка ХУI–ХУII вв. с надписями. Эпиграфика Востока, 1955, № X.
33. Якубовский А.Ю. Две надписи на северном мавзолее II52 в Узгенде. Эпиграфика Востока. 1947, № I.
34. *Arberry A.J. Specimens of arabic and persian palaeography. London, 1939*
35. *Melikian-Chirvani A.S. Bassins iraniens du XIV<sup>e</sup> siècle au Musée des Beaux Arts. Bulletin des Musées et Monuments. Liomais, 1969*
36. دریان قیمتی سعدی شیرازی، تبریز ۱۳۵۷  
Darijan Qiyamati Sadi Shirazi, Tabriz 1357
37. دریان قرائیه مسیح الدین محمد حافظ، تبریز ۱۳۵۲  
Darijan Qaraiyah Misih al-Din Muhammad Hafez, Tabriz 1352
38. کتابت قاضی انوار، تبریز ۱۳۳۷  
Katabat Qaz'i Anwar, Tabriz 1337
39. کتابت قبیح فخر الدین ابراهیم صدرانی، تبریز ۱۳۳۸  
Katabat Qabib Fakhr al-Din Ibrahim Sadrani, Tabriz 1338

Н.А. Гожева

ТРАДИЦИОННОЕ ТЕКСТИЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЛАОСА  
/По материалам собрания ГМИИ/

Искусство создания художественных тканей является древнейшей культурной традицией народов Лаоса. Появление прядения и ткачества в Юго-Восточной Азии, как и во многих других регионах мира, относится к эпохе неолита. Основные конструктивные особенности ручного ткацкого станка, сложившиеся еще на рубеже нашей эры, остаются практически неизменными в период средневековых и нового времени. Традиционные конструкции ткацкого станка сохраняются и в современном кустарном текстильном производстве Лаоса.

Развитие текстильного искусства тесно связано с хозяйственной деятельностью и бытовым укладом народа. Ткачество с глубокой древности становится у лаосских народов одним из тех самобытных видов декоративно-прикладного творчества, в которых с наибольшей полнотой находят свое отражение национальные особенности и своеобразие художественного мышления народа. Создавая текстильные изделия, имеющие то или иное утилитарное назначение, народные мастера всегда придавали своему творчеству определенную эстетическую значимость. За всю историю развития лаосского текстиля в нем сложился арсенал художественных средств, при помощи которых выявлялись эстетические вкусы народа. Технология ткачества, позволявшая создавать разнообразные тканые узоры путем переплетения нитей основы и утка, постоянно совершенствовалась, обеспечивая дальнейшее развитие текстильных орнаментальных форм. Культурные и торговые контакты Лаоса с соседними народами Индокитая, а также со странами древних текстильных традиций – Индией, Китаем, Ираном, Индонезией, Японией – способствовали обогащению местного текстильного производства в техническом и в художественном отношениях. Мастера современного текстильного искусства Лаоса бережно сохраняют и развивают лучшие традиции прошлого.

В собрании Государственного музея искусства народов Востока имеется небольшая коллекция образцов современного

текстилия Лаоса, включающая в себя 68 предметов бытового назначения, тканей и женской национальной одежды. С своеобразным иллюстративным материалом к этим экспонатам является набор из 19 кукол в национальных женских костюмах, при изготовлении которых использовались фрагменты традиционных лаосских тканей. Основная часть коллекции датируется 1970-ми годами и поступила в музей в последнее десятилетие: 48 экспонатов были подарены ГМИИ в 1976 г. Посольством Лаосской Народно-Демократической Республики в Москве с выставки "Народное творчество Лаоса"<sup>1</sup>, 39 произведений текстильного искусства были переданы в дар музею в 1981 году Министерством промышленности и торговли ЛНДР. Организованная в том же году в ГМИИ выставка "Традиционное текстильное искусство Лаоса" достаточно полно отразила технические и художественные особенности текстиля основной национальности страны – народа лао, который "является ядом складывающейся лаосской нации"<sup>2</sup>. Экспозиция выставки дала представление о характере одежды женского населения группы лао-лум (лаосцы долин), а также некоторых других народностей группы лаотенг /лаосцы горных склонов/ и лао-сунг /лаосцы горных вершин/.

Ценность музейной коллекции заключается прежде всего в том, что все представленные в ней изделия изготовлены из тканей ручного производства, орнаментированных в традиционном стиле. Ручное ткачество в Лаосе за последние десятилетия начинает постепенно вытесняться машинным производством тканей. Однако во многих районах страны, практически в каждой деревне, еще продолжают действовать артели ткацкого промысла, где на ручных ткацких станках создаются ткани для национальной одежды и украшения интерьера традиционного жилища. Каждая из таких тканей обладает неповторимым художественным обликом, имеет своеобразный "текстильный почерк" создавшей ее мастерицы, несмотря на традиционность техники и орнамента.

В настоящей работе мы дадим общую характеристику музеиной коллекции и на ее основе проведем анализ технических приемов и принципов декоративного оформления текстильных изделий современных лаосских мастеров, опирающихся на многовековой художественный опыт. Состав коллекции

не позволяет дать полную картину состояния современного текстильного искусства в ЛНДР, так как в ней не представлены предметы одежды народностей лао-тенг и других неких этнических групп, отсутствуют тканые изделия текстильных центров провинций Пхонгсаи, Луангпханта, Сайябури, Кхаммуан, Сиангкхуанг, а также образцы тканей, выполненных в редко встречающихся в Лаосе техниках /набойка, резервирование тканых полотен и некоторые другие/. Однако в целом рассматриваемый нами материал дает достаточно яркое представление об основных особенностях, специфике и национальном своеобразии текстильной традиции Лаоса.

Изучение художественного лаосского ткачества осложнено отсутствием источников и публикаций по этому вопросу. В мировом искусственноизании нет ни одной специальной работы, посвященной этому виду декоративно-прикладного творчества Лаоса. Общая характеристика декоративного стиля в лаосском искусстве дана Г.Маршалем, использовавшим в основном материалы резьбы по дереву<sup>3</sup>. Заметки о современном ткачестве, иллюстрируемые фотографиями с образцами тканых изделий, помещены во французских обозрениях, посвященных лаосской культуре<sup>4</sup>. Описание небольшой коллекции одежды лаосских народов начала XX века в Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого можно найти в статье А.И.Мухлинова, опубликованной в сборнике МАЭ<sup>5</sup>. Сведения об одежде народностей, населяющих области Северного и Северо-Восточного Таиланда, относящихся к группе лао-тайских племен, проживающих также на территории Лаоса, даются в работе Е.В.Ивановой, помещенной в том же сборнике<sup>6</sup>. Этнографические данные о национальных костюмах лаосских народов приводятся в очерке Г.Г.Стратановича "Народы Лаоса"<sup>7</sup>. Характеризуя этнические особенности одежды и ее социальные функции, авторы статей, однако, практически не уделяют внимания собственно текстильной традиции, изучение которой несомненно требует специального рассмотрения.

На представляется возможным на данной стадии исследования текстильного искусства народов Лаоса использование сравнительно-исторического метода из-за почти полного отсутствия в настоящее время исторических сведений о лаосском текстиле не только раннего средневековья, но и позднего

времени<sup>8</sup>. Сопоставление лаосского ткачества с текстильными традициями других народов Юго-Восточной Азии можно проводить лишь в общем плане по причине немножечности этого материала, за исключением текстиля Индонезии<sup>9</sup>.

Исследователи индонезийской культуры, обращаясь к истории текстильного искусства, отмечают те общерегиональные культурные явления, которые оказали влияние на формирование декоративного стиля в искусстве народов Юго-Восточной Азии, в том числе и Индонезии. В изобразительных мотивах орнамента церемониальных костюмов и одежд ритуально-магического характера, сохранившихся в употреблении на некоторых индонезийских островах до сегодняшних дней, нередко прослеживает отголоски "неолитических времен", улавливают сходство с изображениями на знаменитых донгшонских баранах<sup>10</sup>.

Мотивы "дунгшонской эпохи" можно обнаружить в тканях "матти" из южных провинций Лаоса. Изображения "человечков с поднятыми руками" на этих тканях удивительно похожи на фигуры "предков" с индонезийских икатов. Нам представляется вполне убедительной гипотеза о древнем происхождении подобной изобразительной орнаментики, источником которой была та региональная общность, когда "между государствами "прото-ЮВА" существовали довольно тесные дипломатические связи ..., взаимовлияния самобытных художественных стилей, развивавшихся на основе вьетского и "дунгшонского" искусства, взаимная торговля предметами ремесленного производства и т.д."<sup>11</sup>.

Благодаря усилению внутрирегиональных контактов в начале новой эры на территории Юго-Восточной Азии быстро распространяется культура хлопчатника, завезенная на Малаккий полуостров индийскими миссионерами, достигшая затем мон-кхмерских поселений и заимствованная лао-тайскими племенами<sup>12</sup>. Появление хлопка оказалось решающей роль в развитии текстильного ремесла у народов Индокитая. С другой стороны, еще во второй половине I тыс. до н.э. тайские племена, начавшие постепенное продвижение из Южного Китая на Индокитайский полуостров, познакомились с разведением тутового шелкопряда и шелководством, дававшем важное сырье для текстильного производства.

Развитие текстильного искусства у народов, населяющих территории современного Лаоса, в I-XV вв. н.э. проходило в русле общего исторического процесса в Юго-Восточной Азии. Со времени создания сильного централизованного государства Лан Санг Хом Кхао /Страна миллиона словов и белого зонтика/ в 1853 году начинается становление национальной лаосской культуры, период наивысшего расцвета которой падает на XVII век - время правления короля Сулиния Вонгсы. Он расширил и укрепил границы Лан Санга, искусно проводил мирную внешнюю политику, что благотворно оказалось на развитии всех видов народных ремесел. Оживились торговые отношения Лаоса с соседними странами. В тайских источниках XVI-XVII вв. встречаются упоминания о разнообразных тканях, которые Сиам импортировал из Лан Санга. В северных и северо-восточных областях Сиама тайские продукты земледелия активно обменивались на лаосский хлопок. Изделия из шелковых тканей, изготовленные в южных провинциях Лаоса, продавались во Вьетнам и Камбоджу<sup>13</sup>. Первые образцы лаосской текстильной продукции появились в Европе в XVII в. после посещения Лан Санга голландскими торговцами и итальянскими миссионерами.

В XVIII-XIX вв. в период феодальной раздробленности и вассальной зависимости лаосских королевств от Вьетнама и Сиама, а впоследствии во время колониального господства Франции, производство тканей на экспорт сильно сокращается. Местной кустарной промышленности приходилось выдерживать конкуренцию с привозными фабричными тканями. В период борьбы за национальную независимость сокращаются посевы хлопчатника и шелковицы. Все чаще в одежде лао-тайских племен используются импортные европейские, японские и индийские ткани.

Но несмотря на сокращение производства кустарных тканей, оно все же не исчезло полностью и продолжало обслуживать местное население, вкусов которого не могли удовлетворить привозные фабричные ткани. Бумажные ткани местного производства по-прежнему употреблялись как материал для одежды сельского населения, а более ценные сорта тканей - шелковые и полушелковые шли на праздничную и свадебную одежду горожан.

До конца XIX века в лаосском ткачестве для окраски пряжи и готовых тканых полотен использовались естественные растительные и минеральные красители. На их изготовление шли в основном листья или плоды местных тропических растений. Так, для получения синей краски листья небольшого дерева "хом" заливали горячей водой, выдерживали 2-8 недели и фильтровали. После добавления клейкого вещества краситель был готов к употреблению. Окраску пряжи проводили чаще всего в холодном красителе, иногда его доводили до кипения, и крашение осуществлялось в металлических чанах, что давало более устойчивый цвет. Подобным образом изготавливали и другие красители. Из плодов растения "сомпку" получали краски розово-красных тонов, а из плодов кустарника "пхак-панг" - фиолетовых. Со ствола дерева "хканг" снимали небольшие твердые наросты, которые измельчали в порошок. Пудра "хканг" давала краситель нежного светло-розового цвета. Зеленый цвет получался путем смешивания желтой охры с синей краской "хом". "Хом" также добавляли в настой плодов дерева "ихна" для придания черному красителю интенсивности и глубины цвета.<sup>14</sup>

Появление в XIX веке анилиновых красителей стало причиной ухудшения художественного качества текстильных изделий. Удобные в употреблении искусственные красители давали более резкие и непрочные цвета. Улучшение качества анилиновых красителей в дальнейшем постепенно восстановило гармонию в красочной палитре текстильных изделий. Искусственные красители нашли самое широкое распространение в ткацких промыслах крупных городов, таких как Вьентьян, Луангпхабанг, Паксе, Саваннакхет и др. В домашних хозяйствах горных лаосских деревень, удаленных от городских рынков, где трудно приобрести искусственные красители и пряжу, ткачи продолжают использовать местное сырье и естественные красители.

В современном Лаосе традиция кустарного ткачества сохраняется повсеместно. Этим видом народного ремесла издавна занимаются женщины. Почти в каждой лаосской деревне существует своя женская артель ткацкого промысла. Основным сырьем в ткачестве является хлопок, выращиванием которого "занимаются практически все крестьянские хозяйства стра-

ны"<sup>15</sup>. Наиболее распространены посевы хлопчатника в провинциях Кхаммуан, Тямпатак на плато Боловен, Сайкябули, Луангпхабанг, Луангнамтх. Весь процесс придания производится вручную с использованием несложных механических приспособлений. Хлопок сначала очищается от семян и сбивается в однородную пушистую массу, затем скручивается в небольшие палочки. Сечение нитей происходит с помощью вращающихся барабанов.

Широко используют в ткацком промысле шелковые нити, которые вырабатываются из коконов тутового шелкопряда. Этим занимаются специальные шелководческие хозяйства. Шелковица выращивается во многих районах Центрального и Южного Лаоса. Шелк идет на изготовление дорогих сортов тканей, нередко шелковые нити используют в ткачестве в сочетании с хлопчатобумажными нитями основы. Разноцветными шелками дадают сложные орнаментальные вышивки.

Как и раньше, изготовление бытовых и художественных тканей осуществляется на ручных ткацких станках. Широкое распространение в Лаосе, как и в других странах Индокитая, получил тип горизонтального ткацкого станка. Он имеет закрепленную раму, на которую горизонтально натягиваются нити основы, прикрепленные к навою<sup>16</sup>. Разделители из тонких бамбуковых палочек, расположенные перпендикулярно основе, и плоская деревянная доска с закругленными концами используются для распределения нитей в узорном ткачестве. Внизу находится педаль для поднятия ремизки, с помощью которой при зевообразовании происходит переплетение нитей основы и утка. Ширина тканей, изготовленных на подобных ткацких станках, не превышает 70-80 см.

В течение столетий конструкция ручного ткацкого станка оставалась неизменной у всех народов Лаоса. За исключением некоторых внешних деталей, ткацкий станок горной народности "лы" XIX века ничем не отличается от современного. Его изображение можно увидеть на странице отчета П.Лефевра-Понтали, совершившего в конце прошлого столетия путешествие по верхнему Лаосу в составе миссии О.Пави<sup>17</sup>. В кустарных хозяйствах горных селений ткацкие станки нередко имеют закрепленную раму в виде столбов, врытых в землю и перекрытых круглыми балками. В современном промысле чаще

используется переносной станок, рама которого опирается внизу на горизонтальные брусья. Характерно, что изготавливается ткацкий станок, как и в старину, целиком из дерева. Он размещается в доме лаосского типа, обычно под святыми веерами, где защищенные теню от лучей палившего тропического солнца женщины создают удивительные тканые полотна.

В современном текстильном искусстве используются технические приемы орнаментации тканей, разработанные многими поколениями лаосских ткачих. Художественное оформление тканых изделий отличается устойчивостью и традиционностью, как в техническом, так и в декоративном отношении. Издания применяются различные приемы украшения полотен в процессе тканья из предварительно окрашенных нитей. В некоторых районах изготавливаются набивные ткани. Повсеместно текстильные изделия украшаются вышивкой.

Основными методами производства и декорирования тканей в современном лаосском ткачестве являются:

1. Техника "матти".

2. Узорное ткачество, которое подразделяется на:

- a) "ххиттам" - ткачество с использованием разноцветных нитей утка или основы;
- b) "ххиттам" узорное - с использованием дополнительной уточной нити;
- c) ткачество с узорами "майххам" и "майнген";
- d) "ххитдоинкан" - закладное.

3. Вышивка.

4. Аппликация.

Данная классификация включает в себя наиболее распространенные в текстиле народов Лаоса технические приемы орнаментации тканей. Мы не будем рассматривать здесь редко применяемые техники (набойка, батикование, раскраска кистью и др.), как наименее характерные для текстильной традиции страны.

Анализируя орнаменты лаосских тканей, можно выделить следующие виды орнаментальных мотивов: геометрические, растительные, животные, антропоморфные и предметные. Для каждой группы изделий, выполненных в определенной текстильной технике, характерны свое композиционное построение и орнаментальный строй декорации. Однако сами орнаменталь-

ные формы при различных методах декорировки, например, в узорах "матти" и закладного ткачества, оказываются во многом сходными. Общие истоки происхождения орнамента обнаруживаются при изучении семантики орнаментальных мотивов<sup>18</sup>. Все это свидетельствует об единстве текстильной традиции народов Лаоса, которая тесным образом связана со всей историей лаосского декоративно-прикладного искусства.

Орнаментация тканей в технике "матти" получила распространение в текстиле лао-тайских племен, населяющих долины Меконга в южных провинциях страны. Центром текстильной продукции "матти" является столица провинции Тямпасак г.Пакое, откуда ткани в большом количестве поступают на внутренние рынки, а также экспортятся в соседние государства - Таиланд, Камбоджу, Вьетнам. Эта техника известна также мастерам провинций Вьентьян, Сиагкхуанг, Хуалхан. Изделия "матти" очень популярны в женской одежде народов лао-лум. Они привлекают гармоничностью цветового решения и богатством орнаментального строя тканых полотен. Узоры "матти" имеют характерные расплывчатые контуры и существенно отличаются от декора тканей, выполненных в других техниках. Процесс создания изделий "матти" сложен, требует кропотливого ручного труда и большого искусства.

Сущность метода заключается в орнаментации тканей способом резервации и окраски нитей до процесса тканья. Окрашиваются, как правило, нити утка, реже основы. Нити утка натягиваются на раму и распределяются в мелкие пучки, на которые мастерица накосит контуры узоров, отмечая те места, которые должны быть окрашены или резервированы при окраске. Места для резервации обматываются растительными волокнами. Чаще всего используется бамбуковый луб, иногда лубянные обмотки заменяются узкими полосками материи или промасленной бумаги. Затем раму целиком погружают на несколько минут в краситель /иногда кипящий/, вынимают и просушивают. Краска слегка затекает на концах перевязок, именно поэтому узоры тканей имеют своеобразные размытые контуры. Перевязка нитей и крашение осуществляется обычно 2-3 раза, в зависимости от желаемого количества цветов в орнаментах тканых изделий. Наложение красок одна на другую позволяет получать сложные цвета. Искусный подбор кра-

ситетей дает возможность довести количество цветов в узоре до семи. Кроме естественного белого цвета и чистых тонов, получаемых путем однократного погружения уточных нитей в сосуды с желтой, красной и синей краской, при помощи двухкратного окрашивания получают зеленый, фиолетовый и оранжевый.

Для облегчения процесса изготовления бытовых тканей "матми" в некоторых мастерских ограничиваются однократной резервацией уточных нитей, зарезервированные участки после прошивки окрашивают кисточкой в другой цвет. Нити основы также подвергаются окраске. При этом тщательно подбирается краситель, цвет которого должен соответствовать красочной палитре полученного на уточных нитях рисунка. После этого производится обычный процесс ткани однотонной основы разноцветным утком.

Техника ориентации тканей методом резервации и окраски нитей до ткачества известна не только лаосским мастерам. С глубокой древности подобными техническими приемами пользуются ткачи Индии, Индонезии, Китая, Ирана. Аналогичным способом выполняются знаменитые абривные ткани Средней Азии. В названии этих тканей /от слова "абр" - "облако"/ нашли свое выражение особенности их художественного облика. Согласно легенде, мысль о создании таких тканей впервые зародилась у ткача, увидевшего отраженные в воде белугие облака<sup>19</sup>. Интересно, что "размытые" орнаменты тканей "матми" также вызывают у лаосских ткачих ассоциации с различными отражениями в водной поверхности прудов и рек.

Следует отметить, что особенность техники "матми" является то, что окраска и резервации подвергаются преимущественно уточные нити. Среднеазиатские мастера наносят орнаментальный декор только на нити основы. Наибольшую близость, как в техническом, так и в декоративном отношениях, ткани "матми" обнаруживают с индонезийскими икатами, отличающимися высоким техническим мастерством исполнения. Мастера Индонезии создают удивительно богатые и разнообразные по орнаментике тканые композиции, искусно применяя метод резервации не только отдельно нитей основы или утка, но и нанося узор одновременно на основу и уток /так называемые "двойные икаты"/. Высокий уровень развития текстиль-

ного искусства в Индонезии свидетельствует в пользу древнего происхождения этого вида художественного творчества. Истоки его восходят, по-видимому, к тому времени, когда индонезийские народы были широко расселены в материковой части Юго-Восточной Азии. Нам представляется, что "большая пронизанность индонезийскими элементами" культуры Индонезии периода бронзы и "донарского времени"<sup>20</sup> оказала определенное влияние на формирование и развитие текстильного ремесла у лао-тайских народов, заселивших впоследствии плодородные долины Меконга.

В коллекции лаосского текстиля ГМИИ имеются 9 образцов тканей "матми", пять из которых предназначены для изготовления женских юбок, две уже готовые юбки /син/, и два образца представляют собой большие полотна в форме целостно решенных панно. Все они происходят из мастерских г.Пакюе или его провинции. Красочная палитра тканей содержит все характерные для этой техники сочетания цветов и имеет традиционный колорит. Разнообразие цветовых оттенков зависит не только от используемых красителей, но, главным образом, от сочетания их. Красочная гармония достигается благодаря присутствию одного цвета в другом /затеки и размыты краски/, а также общему цветовому фону, который образуется в процессе ткани. Технические особенности изготовления тканей создают в их узорах своеобразные "перетекания" форм, переходы одной цветовой гаммы в другую. Палитра тканей состоит в основном из семи цветов: красного, желтого, оранжевого, синего, зеленого, фиолетового и белого. К ним можно добавить различные цветовые оттенки: бирюзовые, охристые, коричневатые, бордовые, розовато-малиновые и др. Орнаменты белого цвета в готовых тканых полотнах всегда получают определенный оттенок, зависящий от цвета основных нитей. Основа изделий "матми" окрашивается обычно в темные тона /черный, бордовый, темносиний, темно-коричневый/ и может быть как шелковой, так и хлопчатобумажной. Уток, как правило, бывает шелковым.

Декор тканей "матми" довольно разнообразен и включает в себя все перечисленные выше орнаментальные мотивы. Из геометрических элементов наиболее часто встречаются ромбообразные и меандровидные фигуры, треугольники, зигзагооб-

разные и прямые линии. В тканях, где преобладает геометрическая орнаментика, узоры строятся с использованием сетки, чаще всего с ромбической системой узлов.

Сетчатый орнамент из небольших ромбообразных ячеек, заполненных мелкими вкраплениями типа "звездочек" с ромбиком в центре, имеют ткани женских юбок 29473 кп и 29479 кп. Особенно красиво выглядят красно-белые-оранжевые узоры на темно-бирюзовом полотнище син - 29478 кп, уточные нити которого трижды резервировались и окрашивались. Композиция ткани З1375 кп фиолетового цвета с малиновым орнаментом построена по принципу прямоугольной сетки, образующей зигзагообразный узор. В местах пересечений линий орнаментальных рапортов образуют элементы свастики. Прямыми линиями отделены в нижней части полотнища две полосы каймы. Широкая полоса украшена крупными ромбами, стрелки между которыми, а также геометрические элементы узкого бордюра напоминают сильно стилизованные растительные мотивы.

В тканях "матти" наиболее полно нашло воплощение изобразительная орнаментика лаосского текста, отдельные мотивы которой восходят к древним языческим образам и традиционным культурам народов Лаоса.

Одним из таких мотивов, относящимся, как мы уже упоминали, к "неолитическим временам", является изображение "человечка" с поднятыми руками. В орнаменте ткани З1372 кп этот мотив становится основным художественным элементом, главной структурной единицей в композиционном строении декора. Орнаментальная композиция полотна состоит из бордюров с ритмически повторяющимися декоративными элементами. Два верхних фриза и четвертая бордюрная полоса содержат мотивы "человечков" с вытянутыми головами, короткими ножками и поднятыми руками, в которых они держат стебли растений. В их изображении чувствуется большая условность, которая объясняется не столько техникой производства ткани, сколько нарочитой стилизацией образа.

Прежде чем попытаться раскрыть семантику этого антропоморфного образа, обратим внимание на другой орнаментальный мотив ткани, играющий не менее важную роль в структуре декора. Это стилизованное изображение растения, которое в двух фризах чередуется с фигурами "человечков", а в цент-

ральном бордюре - с ромбообразными элементами. Что это за растение? Изображается оно с высоким стеблем, часто в рост "человека". В индонезийских икатах крупные растительные мотивы трактуются обычно как изображения "древа жизни" или "мирового дерева"<sup>21</sup>, а антропоморфные фигуры связываются с культом предков<sup>21</sup>.

Основываясь на рассказах лаосских мастеров, а также на характере стилизации рассматриваемого растительного элемента, можно утверждать, что в лаосских тканях часто использовалось изображение риса. В верхней части растения хорошо прорисованы рисовые метелки на длинном стебле. Одно из названий этого орнаментального мотива "кхитдок-тоинхао" - "узор рисового колоса".

Рис является основной древнейшей земледельческой культурой населения Юго-Восточной Азии. У большинства народов Лаоса до середины XX века все сельскохозяйственные работы, связанные с выращиванием риса, обязательно сопровождались ритуальными обрядами<sup>22</sup>. Главным объектом поклонения в них является богиня Риса - Нанг Кхосоп, олицетворяющая душу рисового зернышка. Во время обрядовых церемоний читаются специальные молитвы, обращенные к Нанг Кхосоп. Богиню Риса язычески восхваляют, подносят ей дары и просят дать плодородие рисовым полям. Существует и особый, посвященный Нанг Кхосоп праздник - бун Кхун Кхао, который проводится в декабре-январе после сбора урожая риса<sup>23</sup>. Древняя легенда рассказывает о его происхождении. Когда-то зерна риса были размером с тыкву; люди, готовя себе пищу, рубили их топорами. Богиня Риса разгневалась, увида это, и улетела. С тех пор, чтобы Нанг Кхосоп спустилась на землю и дала жизнь рисовым колосьям, люди празднуют бун Кхун Кхао.

Важное место в сельскохозяйственных обрядах занимает церемония жертвоприношения духу-хранителю рисового поля - "пхи на". Каждый крестьянин сооружает в одном из углов своего поля жертвенный бамбуковый домик "хо пхи" и в определенный день и час совершают положенный ритуал. Он глубоко верит в то, что от "пхи на" зависит успешное проведение работ и богатый урожай риса.

Таким образом, становится ясным смысл изображения "человечка" на тканях "матти". Это не кто иной, как "пхи

на" – дух-хранитель риса, покровитель крестьянского поля. В руках он держит рисовые колосья. Над его головой с двух сторон помещены птицы с поднятыми крыльшками, изображение которых в данной композиции может интерпретироваться как символы плодородия.

Орнаментальный фриз с мотивами "пхи на" и рисовых колосьев имеет декоративную ткань 31374 кп. В широком центральном бордюре мы видим изображения домов с портиком, оградой и ромбовидным окном, из которого выглядывает женская головка. Между домами помещены крупные фигуры женщин в кофточках с короткими рукавами и прямых лаосских юбках с каймой. Вполне вероятно, что это персонифицированный образ Духа Риса – боттии Нанг Кхосоп. Нижний бордюр состоит из парных профильных изображений белых слонов, символическое значение которых связывается не только со старым названием страны "Лан Санг Хом Кхао". Культивое отношение к слону отмечается в представлениях всех народов Юго-Восточной Азии. По мнению Я.В.Чеснова, почитание слона как "водного животного", символизирующего плодородие и жизнь, восходит к древнейшим мифологическим верованиям<sup>24</sup>. Подобное толкование образа слона соответствует общему смыслу декоративной композиции тканей 31374 кп и 31378 кп /последнее полотно уировано идентичными орнаментальными бордюрами/.

С водной символикой связано и другое зооморфное изображение в лаосской текстильной орнаментике. Это мотив спаренных уточек или гусей, который можно видеть в декоре ткани для син 29477 кп. Он повторяется в четырех бордюрах и располагается чуть ниже "колосьев риса" под изображением крупного цветка на длинном стебле, напоминающего водяную лилию. Глазистика мотива спаренных уточек отличается большой условностью и угловатостью форм. Изображение птиц состоит из S-образного элемента с острыми углами и его зеркального отображения. Иногда уточки разъединяются, и между ними помещается цветочный стебель. Раствительные и зооморфные формы в кайме ткани сливаются в единое целое – цветок словно вырастает из сросшихся птичьих спинок. Линия каймы, образующая остроконечные треугольники, символизирует здесь воду, для обозначения которой в орнаментальном искусстве с древности использовали волнистые и зигзагообразные полосы. Сти-

лизованные изображения спаренных и "разъединенных" птиц присутствуют и в орнаменте ткани 29478 кп, где они обрамляют бордюры с крупными ромбовидными фигурами, которые также ассоциируются с водной стихией.

Наряду с техникой "матти" богатым орнаментальным арсеналом обладает узорное ткачество, получившее наибольшее распространение в текстиле Лаоса. Популярность его в кустарных промыслах объясняется более простой, по сравнению с "матти", технологией, не требующей трудоемкого процесса резервации при крашении нитей. Изделия с орнаментами узорного ткачества декорируются во время тканья. К ним относятся прежде всего ткани, украшенные способом "кхиттам" – путем переплетения основы нитями утка окрашенными в определенные цвета. В этой технике используется чаще всего однотонная основа, и готовые изделия имеют полосатые узоры. Иногда в разные цвета окрашиваются и продольные нити, что дает возможность получать на тканях клетчатый рисунок.

Применение полосатых тканей в одежде характерно для всех народов Лаоса. Приведем несколько примеров их использования в национальных костюмах из музейной коллекции лаосских кукол. Разноцветными ткаными полосами украшены женские юбки на куклах 29462 кп /народность тхай-дэм/ и 29464 кп /народность тхай-дэнг/. Расположение узора на тканях горизонтальными или вертикальными бордюрами типично для одежды народностей груши лао-булум и лао-тенг. Широкие полосы декорируются не только юбки, но и рукава кофт костюмов пхадыма /31348 кп/ и кха-боловен /29461 кп/ – народов, относящихся к мон-кхмерской группе населения ЛНДР. Нередко таким же образом украшают и женские тюрбаны. В одежде горных народов группы лао-сунг также используются хлопчатобумажные полосатые ткани, которые изготавливаются как в технике узорного ткачества, так и способом аппликации /кукла 29465 кп – народность кхадис/.

Характерной особенностью лаосских тканей, декорированных полосами, является то, что в отличие от подобных изделий других восточных народов, например, среднеазиатских, в них редко применяются цветовые контрасты и чередование полос через одинаковые промежутки. Бордюры тканей Лаоса обычно разной величины и гармонично сочетаются по цвету.

Кроме того, лаосские ткачихи, как правило, украшают тканные полотна узорами, выполненными с помощью ремизки. Сложная конструкция ремизки позволяет делать различные переплетения основы и дополнительных нитей утка. Если дополнительная уточная нить проходит, не прерываясь, по всей ширине полотна, то получается узорная ткань "хиттам". Этот технический прием аналогичен русскому бранному ткачеству. Когда же хотят получить разноцветный орнамент, то несколько дополнительных нитей разного цвета во время поднятия основы поочередно закладываются согласно выбранному рисунку. Закладка нитей осуществляется вручную, и получаемые узоры "хиттакал" довольно выпукло выделяются на плотной основе ткани, напоминая вышивку.

О технике "хиттам" с использованием элементов бранного и закладного ткачества дают представление четыре образца хлопчатобумажных полосатых тканей из собрания ГМИИ В. Структура декора полотен проста: цветные тканые полосы чередуются с орнаментальными фризами, затем весь набор полос повторяется. Каждая ткань имеет свою колористическую тему, которую определяет цвет основных нитей. "Звучание" темы усиливается за счет повторения через определенные интервалы тканых полос с идентичными основе уточными патями /общий колорит ткани 29480 кп - оранжевый, 29481 кп - желтый, 29482 кп - зеленый/. Для декора этих полотен характерно чередование набора узких полосок с отдельными элементами узоров "хиттам" в виде линий мелких стежков и бордюров с простыми геометрическими фигурами. Ткани 29480 кп и 29482 кп украшены также полосами с орнаментами закладного ткачества. В декоративной композиции полотна 29482 кп выделяется орнаментальный пояс, центр которого занимают крупные тканые фигуры из параллелограммов темно-зеленого, зеленовато-оранжевого и бирюзового цветов. Вытянутые по горизонтали с острыми углами они создают своеобразный синкопирующий ритм в орнаменте полотна.

Фиолетовая с вишневым отливом ткань 29488 кп декорирована, наряду с ткаными полосками и рядами геометрических узоров, широкими фризами со стилизованными изображениями лошадей. Мотив "хиттайма" /"узор лошади"/ здесь состоит из нескольких элементов: фигуры лошади и маленькою жер-

бенка у нее между ногами, вверху изображение перевернутого дерева. Узоры бордюров с этим повторяющимся мотивом вытынаны в технике браны при помощи дополнительных уточных нитей оранжевого, синего и белого цветов. Каждый орнаментальный пояс выполнен только одним цветом, причем изобразительные мотивы двух соседних поясов даются в зеркальном отражении.

Образы орнамента "хиттайма" имеют, вероятно, древнее происхождение, поскольку распространение лошади в Юго-Восточной Азии относится к раннему периоду культуры Донгшон, и одновременно возникает почитание ее как священного животного. Лошадь входит в 12-дневный "животный цикл" лунно-солнечного календаря, принятого у лаосских народов <sup>25</sup>. Образ лошади с жеребенком связан с символикой плодородия. Изображение дерева в мотиве "хиттайма" порождает ассоциации с ритуалом принесения в жертву коня у "мирового дерева", существовавшего в добуддийской культуре Индии <sup>26</sup>, а также со сходным церемонии "ашвамедха" обрядом жертвоприношения быка в культовых праздниках средневекового Лаоса. Дерево являлось непременным атрибутом лаосского ритуала. Возле него совершалось основное обрядовое священное действие <sup>27</sup>. Некоторые породы местных деревьев почитались как жилища духов "лки". Жители Луангпхабанга считали, что древесина тамаринда /"кокмаккхам"/ обладает магическими свойствами, и изготавливали из нее "волшебные палочки", способные рассеивать чары злых духов <sup>28</sup>. В современной текстильной орнаментике изображения деревьев и лошадей выполняют декоративную функцию, сохраняя ассоциативную связь с традиционными мифологическими представлениями.

Орнамент тканых лаосских изделий нередко целиком обрамлен дополнительным утком. Белый гладкий фон шарфа 31885 кп и скатерти 31855 кп из мастерских Вьентьяна украшен темно-синими геометрическими узорами, отличающимися строгостью и благородством рисунка. Своебразен декор шарфа, состоящий из рядов спаренных меандровидных крючков. Орнаментальная композиция скатерти содержит набор геометрических фигур: ромбов, треугольников, зубцов, полос меандра, рядов параллельных линий и т.п. Насыщенность и упругость ритмико-плотического строя характеризует узор центрального поля. Его орнаментальные элементы повторяются в широких поясах каймы,

но в более спокойном ритме, в сочетании с бордюром из вертикальных параллельных линий. Дополняют декор скатерти несколько узких тканых полосок и рядов маленьких разноцветных ромбов, окружающих центр и пояса каймы.

В узорном ткачестве лао-тайских народов применяются также металлические, так называемые золотые нити, значительно обогащающие красочную палитру текстильной продукции. Особую группу составляют 13 хранящихся в ГМИИ изделий, в орнаментах которых использованы золотные нити: 8 женских шарфов "пхабьенг", 4 юбки "син" и коробка для сигарет, обтянутая снаружи парчой. Все они датируются 1960-70-ми годами. Шарфы изготовлены в провинциальных мастерских Луангпхабанг - крупном центре производства парчовых тканей<sup>29</sup>. Остальные изделия происходят, по-видимому, из Вьентьяна, мастерицы которого в совершенстве владеют сложными техническими приемами узорного ткачества. Из парчи шьют в основном праздничную одежду, поэтому "золотые узоры" обычно кладутся на шелковую основу. Лаосские ткачики используют как волоченные, так и пряденные металлические нити, отдавая предпочтение в последнее время волоченым, не требующим сложной обработки. В зависимости от цвета золотой нити тканые орнаменты получили названия "майхкам" - "золотые узоры" и "майнген" - "серебряные узоры".

В веерах музейной коллекции преобладают орнаменты "майхкам". Обильно затканные золотистыми узорами шарфы 4607 II, 4608 II, 5896 II, 29468 кл. Сложный геометрический орнамент с раппортным мотивом "кхитдоккхате" /"узор ключа"/ покрывает почти всю поверхность пхабьенгов 4607 II и 4608 II. В кайме темно-зеленого шарфа 4607 II ряды с крупными фигурами из стреловидных элементов /"кхитдокклукон" - "узор стрел"/ чередуются с полосками знакомого нам орнамента "кхиттайма" /или "кхитдокма"/. "Узор лошадей" выглядит здесь проще, но динамичнее. Он состоит из фигурок бегущих животных, заполняющих узкие бордюрные полосы. В отделке бордового пхабьенга 4608 II такие бордюры декорированы зооморфным мотивом "кхитдоккхайной" - "узор петушков". Они обрамляют орнаментальные полосы, состоящие из ромбов и геометрических фигур, носящих название "кхитдоккханиген" - "узор серебряных чащ". Фигуры действительно напоминают большие сосуды в форме куб-

ков, которые используются в Лаосе для подношений даров знатным лицам и буддийским монахам во время праздничных церемоний. Изготавливаются такие сосуды обычно из серебра и украшаются сложными чеканными узорами. Изображения серебряных чащ на шарфе заполнены геометрическим орнаментом, детали которого заткны поверх золотых нитей разноцветным шелком. Примен одновременного использования двух дополнительных узоров довольно часто встречается в парчовом узорном ткачестве. Накладными узорами из шелковых нитей украшают свадебные, театральные, церемониальные костюмы.

Орнаментальный мотив "кхитдоккханиген" имеет другую разновидность, которую условно можно назвать "малая серебряная чаша". Он представляет собой две диагонально перекрецивающиеся прямые линии или полоски, окруженные стrelками. Бордюры с мотивом "малая серебряная чаша" декорируют белые шелковые полотница шарфов 4611 II и 4612 II. В декоре пхабьенгов орнаменты "майхкам" применяются довольно скромно /сходную композицию, но с другим орнаментальным мотивом имеет шарф 4610 II/. Но в отличие от других изделий их "золотые узоры" характеризуются большей выразительностью силуэтных очертаний мотива за счет использования пряденных золотых нитей.

Украшение узорами "майхкам" и "майнген" характерно для такого декора праздничной женской юбки "син". Золотыми нитями орнаментируется прежде всего широкая кайма, которая пристраивается к подолу юбки и носит название "тиссия" /буквально - "ноги юбки"/. В праздничном ансамбле женской одежды орнаменты тиссия обычно соответствуют узорам пхабьенга, которым мастинка изящно драпирует свою грудь. Полотнище син также нередко украшается парчовым декором. Он может представлять собой крупноузорный рапортный рисунок из цветочных розеток или симметричных фигур, а может образовывать спиральные полосы из простых геометрических элементов. Все 4 юбки из музейного собрания имеют подобные узоры, в которых золотые нити обрамляют узкие тканые бордюры или наложены на них. При изготовлении юбок за длину их бралась ширина тканого полотна, соответственно горизонтальные полосы на ткани стали вертикальными на юбках. Такая орнаментальная композиция органично сочетается с прямым по-

краем сии с глубокой продольной складкой спереди, подчеркивая изящество и стройность женской фигуры. Тиссин юбки образует завершающую горизонтальную полосу композиции. Она ткется отдельно, как правило, с использованием различных видов узорного ткачества. В кайме музейных юбок полосы "ххиттам" перемежаются орнаментами "майхам". В декоре центрального бордюра крупные геометрические фигуры или изобразительные мотивы /например, "ххитдоккаба"/ - "узор бабочки" /на кайме сии 29474 кп/ выполнены в технике закладного ткачества. Заканчивает узоры тиссин полоса орнамента с мотивом "бахромы" - "ххитдоксойса".

Орнаменты "ххитдоккаб" получили самое большое распространение в узорном ткачестве Лаоса. Большинство вещей из коллекции ГМИИВ имеет декор, выполненный методом закладного ткачества. Это наиболее трудоемкий способ орнаментации тканых изделий. Закладывание разноцветных нитей по определенному рисунку на ткацком станке в сущности подобно ручной вышивке. Как уже упоминалось, в декоре женских юбок узоры "ххитдоккаб" украшают обычно тиссин. В музее хранится 6 образцов каймы, сплошь покрытых орнаментами закладного ткачества /5895 II, 29470 кп, 29471 кп, 31376 кп, 31377 кп, 31378 кп/. Узоры всех тиссин выполнены разноцветными шелковыми нитями по черной хлопчатобумажной основе. Композиция строится симметричными бордюрами с выделением центральной полосы. Преобладают мелкоузорные орнаменты геометрического характера. Рисунок центра иногда имеет сетчатый ритмический строй /31378 кп с узором "ххитдоклюсон"/, но может содержать крупные изобразительные мотивы /узор "опаренных уточек" в кайме 31377 кп/. В целом композиционное строение тиссин отличается графичностью орнаментальных элементов, статичностью и, если не полной симметрией, то пропорциональной уравновешенностью мотивов.

Узоры каймы могут выкладываться сразу на тканом полотне, предназначенном для женской юбки. Подобным образом украшены ткани 31370 кп и 31371 кп. Широкие полосы каймы по краям черных полотниц состоят из геометрических орнаментальных бордюров, окружающих центральные фризы с зооморфными мотивами: "ххитдокнуонг" - "узор пальников", который окаймляют ряды маленьких фигурок птиц на ткани 31371 кп, и "ххит-

доккай" - "узор петушков" в кайме 31370 кп.

Метод закладного ткачества используется в декорировании не только одежды, но и предметов бытового назначения. Для украшения интерьера жилого дома изготавливаются ткани скатерти, покрывала, салфетки, настенные карманы для писем и бумаг, накидки и подстилки. Широко применяются в быту кошельки, футляры для предметов женского туалета, шкатулки, коробки для сигарет, обтянутые тканями с узорами "ххитдоккаб". Ярко орнаментированы полотняная сумка с карманом и длинной ручкой, перекидываемой через плечо, отара неотъемлемой частью национального костюма почти всего населения Лаоса. Образцы этих бытовых изделий представлены в коллекции ГМИИВ.

Орнаментальный декор покрывает и скатерти /4522 II, 4602 II, 31357 кп, 31358 кп, 31359 кп/ отличается симметричностью композиции, крупноузорным рисунком из геометрических фигур, использованием одноцветных контурных обрамлений и сдержанностью колорита. Эти черты присущи изделиям центральных областей, в том числе и продукции вьентьянских мастеров. Не следует, однако, забывать о многообразии индивидуальных "текстильных почерков", которые можно обнаружить в тканых изделиях даже одной мастерской. Об этом свидетельствует узорная скатерть-дорожка /31356 кп/, созданная ткачихой из Вьентьяна. Белое полотно дорожки укралено сплошным орнаментальным поясом со сложным филигранным рисунком. В отличие от других экспонатов, шелковые разноцветные нити узора на никче скатерти заняты узелками /обычно закладываемые нити не завязываются/.

Богатством и разнообразием мотивов характеризуется орнаментика закладного ткачества. Музейный альбом с образцами тканей для тиссин /29484 /I-16/ кп, 29485 кп, 29486 кп/ дает представление о различных видах геометрического орнамента. Отдельные неизобразительные формы получили у лаосских мастеров характерные названия: "ххитдокдао" - "звездный узор", "ххитдокгу" - "узор змеи", "ххитдокнакомдон" - "узор дракона вокруг острова", "ххитдоккампу" - "узор клемни краба", "ххитдокхомактап" - "узор разветвляющегося ствола пальмы" и др. Среди орнаментальных розеток довольно часто встречается узор, называемый "бумажные цветы" -

"ххитдохтиз". Таким орнаментом украшены некоторые альбомные листы, декоративная полоса /81383 кп/ и салфетки /81364 кп-81369 кп/.

Следует отметить большую популярность в лаосском текстиле "птичих мотивов". Великолепные изображения петушков с пышными квостами и длиной изогнутой шеей содержит декор плакебенга 81382 кп, выполненный методом "ххитдохкай". Более схематично выглядят фигуры птиц в кайме син 81370 кп. Распространение мотива "ххитдохкай" в декоративном искусстве объясняется многозначностью образного строк "узора петушков". Согласно народным представлениям изображение петуха связывается с покорением почестей и успеха. Во многих праздничных ритуалах /особенно у горных народов/ мясо курицы использовалось как обрядовая пища, так как петух /или курица/ считался жертвенной птицей <sup>30</sup>. Петух, наряду с другими сакральными животными – лошадью и быком, входит в 12-дневный "животный" цикл лаосского календаря. Согласно буддийской космогонии он является символом "кукусанто" – первого периода в истории человечества <sup>31</sup>.

Петухи, утки, индюки, павлины, быки, лошади, коровы, олени, слоны – это далеко не полный перечень птиц и животных изобразительной тематики в текстильных изделиях провинции Луанграбанг. Здесь производят пользующиеся большим спросом изано, скатерти, покрывала, украшенные в основном изобразительными мотивами. Разноцветные орнаменты "ххитдохкай" ярко выделяются на черном фоне прямоугольных полотен. Композиции панно, как правило, построены ассиметрично, однако, имеют определенную ритмическую организацию за счет повторяемости орнаментальных элементов <sup>32</sup>. Центральным образом в них нередко становится большая стилизованная фигура слона. Как и в орнаментах "матин", происхождение мотива "ххитдохсанг" связано с древним культом священного слона. С незапамятных времен это королевское животное стало символом величественности, силы, могущества и мудрости. Прародителями всех слонов в Лаосе считается мифический трехглавый слон, на котором восседает бог Пхе Ин /Индра/. Трехглавый белый слон, осененный семиярусным буддийским зонтом, стал излюбленным образом в лаосском декоративном искусстве. В качестве верховых животных /вахан/, на которых изображаются

божества и охранители священных мест, слоны часто встречаются в розовой декорации буддийских храмов <sup>33</sup>. На деревянных рельефах, выполненных на склоне легендарного жизнеописания Будды, в середине его чудесного зачатия появляется слон с цветком лотоса в хоботе, спускающийся с небес к Майе – матери будущего бодхисаттвы.

Мир фанта предстает в текстильных орнаментах не только реальными животными, но и фантастическими существами народной мифологии. Это драконоподобные змеи-наи, итицы с головами слона – "иок савади", божественные полуценчины-полуптицы "хиннахи", мифический королевский лев "хасасин" и т.п. Для современного узорного ткачества характерно расширение изобразительной тематики. Наряду с животными мотивами становятся полуцирклические антропоморфные изображения духов, богов, людей. Композиции декоративных панно дополняются предметным орнаментом.

Метод узорного ткачества обладает богатыми возможностями, которые прекрасно используют лаосские ткачи. Их можно перемещать или во время поднятия репсика, они могут создавать рельефные рапорты с большим количеством нитей. Таким способом сотканы черные подотища син 81370 кп и 81371 кп/, имеющие фактурную выработку в виде прямоугольной сетки и ромбов.

Особое место среди текстильных изделий в коллекции ГМИИ занимает шарф "ххапланко", который повязывается на шею /плакебенг закрывает грудь/. Длинные концы черного шарфа декорированы красочным геометрическим орнаментом, выполненным в технике "ххитдохкай" из скрученных нитей. Узоры рельефно выделяются на поверхности ткани, так как дополнительный уток состоит из большого количества нитей /от 8 до 20 и более/. Концы скрученных нитей на изнанке не завязаны и достигают длины 22 см. Такая техника узорного ткачества характерна для продукции лаосских мастеров северо-восточных районов. Набор декоративных признаков подобных изделий провинции Хуапхан определяют как "стиль Самниа" /Самниа – центральный город провинции/, в котором и выполнен музейный плакханко.

Древние истоки имеют обычай орнаментировать одежду вышивкой. Праздничные национальные костюмы многих народностей

страны до сегодняшнего дня сохранили традиционные элементы вышитого орнамента. Удивительно тонкими по исполнению вышивками славилась средневековая одежда, изготавливаемая для королевской семьи, знати, артистов королевского танцевально-драматического ансамбля. Многослойным шитьем из золотых и серебряных нитей украшались обычно манжеты, воротники куртук или юфти, пояса, ленты, концы шарфа и некоторые другие детали костюма. Интересно, что технику парчового шитья применяли также при создании "шаботов" – своеобразных буддийских "икон" на ткани<sup>34</sup>.

Наиболее широкое распространение вышивка нашла в текстиле горных народов группы дао-сунг. Такие как и ткачество, вышивание является одним из главных занятий женского населения. С ранних лет девочки начинают обучать этому художественному ремеслу. Самыми искусными вышивальщицами считаются женщины народности мео. Для декоративного оформления черных хлопчатобумажных полотен /основной цвет национальной одежды/ они используют вышивку в сочетании с аппликацией из кусочков разноцветной ткани. При отделке одежды вышитые орнаменты часто кладутся на яркие аппликативные детали. Примером такой орнаментации могут служить предметы женского национального костюма мео-лай из музейного собрания: юбки /5400 II, 5401 II/ и передник /31879 кп/.

Большим своеобразием отличается покрой юбки. Для ее изготовления берется широкий кусок грубой хлопчатобумажной ткани темного цвета /адео – синего/ и украшается рядами вышивки, чередующейся с полосами аппликации. Некоторые фризы образуют узоры из сочетания вышитых и аппликативных деталей геометрического характера. Аппликация состоит в основном из маленьких кусочков яркого шелка треугольной, прямоугольной или ромбообразной формы. Используются также фрагменты набивной ткани, а в верхней части юбки пришивается широкая полоса белого полотна. Затем готовое орнаментированное полотнище приссыпают мелкими складочками, крахмалят и пристраивают длинный пояс. При одевании юбки образуется большой запах, что увеличивает ее пышность. Так как приссыпается толстый слой материи, складки лежат правильно только сверху, а нижняя часть полотнища выглядит гофрированный. Поверх юбки женщина мео одевает передник прямоугольной фор-

мы. Музейный образец демонстрирует характерные особенности декора этой детали национального костюма. В верхней части черной хлопчатобумажной ткани нашиты две полосы шелка, от которых вниз спускаются пять лент из черной шелковой подкладки. Украшены они так же, как и верхние полосы, квадратами и прямоугольниками из розового и зеленого шелка с орнаментами из вышитых и аппликативных деталей. Узоры образуют в каждом квадрате симметричные композиции и построены исключительно из геометрических элементов: крестообразных и зигзагообразных фигур, ромбов, треугольников, квадратиков, спиралей, четырехлепестковых розеток и т.п. Орнамент мелкий, выполненный с большой точностью и тщательностью,носит традиционный характер, что подтверждается описаниями и рисунками фрагментов одежды, оставленными этнографами XIX века<sup>35</sup>.

Сходную орнаментацию имеет настенный карман для писем /31860 кп/. Три его кармашка, как и большинство квадратов передника, декорированы разноцветной аппликацией, дополненной вышитыми орнаментами. Об искусстве вышивальщиц говорит разнообразие швов, которые они используют в работе: это стебельчатый и петельный, мот "вперед иголку" и тамбурный, крест и зигзаг, счетная гладь и другие. Один из любимых приемов мастеров горных народностей – вышивка крестом. Стекки креста, как правило, кладутся плотно и близко друг от друга. Большие композиции выполняются на разреженном полотне, на котором легко считать нити. Мелким крестом из хлопчатобумажных и синтетических нитей вышиты узоры на волошка /31863 кп/, напоминающие бисерный декор. Другая на волошка из коллекции ГМИИВ /31862 кп/ украшена аппликативным геометрическим орнаментом из синих спиралей на красном фоне, между которыми помещены четырехлопастные белые и желтые розетки. Спиралевидные мотивы очень похожи на "бараны рожки", столь характерные для орнаментики текстильных и ковровых изделий Средней Азии и Сибири. С другой стороны, их семантика несомненно связана с солярной символикой, имеющей древние истоки в декоративно-прикладном искусстве народов Лаоса.

Оригинальность и своеобразие декора современных лаосских изделий во многом определяется использованием традиционных приемов ручного ткачества, вышивки и аппликации.

Текстильный орнамент, представляющий собой "относительно устойчивый элемент художественной культуры, сохранившийся на протяжении многих столетий и даже тысячелетий" <sup>36</sup>, позволяет выявить особенности, а вередко и происхождение тех или иных изобразительных мотивов. Характер геометрической и растительной ориентации помогает определить декоративные принципы лаосского искусства. Вместе с тем, богатые технические возможности ручного ткачества способствуют развитию творческого подхода при оформлении текстильной продукции. Таким образом, рассмотренный нами материал убедительно показывает важность изучения текстильной традиции, отражающей наиболее характерные черты художественного мышления народа.

### П р и м е ч а н и я

<sup>1</sup> Вещи, переданные ГМИИВ, были приняты на постоянное хранение по актам: № 1 от 5.01.77. /36 вещей/ и № 2 от 12.03.80 /12 вещей/. До этих поступлений в коллекции ГМИИВ находились всего 7 произведений лаосского текстильного искусства, переданных музею из фондов Московского Кремля – акт № 6 от 26.2.66.

<sup>2</sup> Лаос. Справочник, М., 1980, с. 24. Автор использует принятую в современной этнографии классификацию населения ЛНДР на три этнические группы.

<sup>3</sup> H. Marchal. L'Art Décoratif du Laos. – "Arts Asiatiques". Tome X, 1964.

<sup>4</sup> Pierre S. Nguin. Le tissage. – "France-Asie", № 118–119, Tome XII, pp. 894–896; La Revue Française. Le Laos, № 203, Paris, 1967, pp. 39, 78–79.

<sup>5</sup> А.И.Мухлинов. Одежда народов Вьетнама и Лаоса, – Сборник трудов МАЭ, XXXII, Л., 1977, с. 80–110.

<sup>6</sup> Е.В.Иванова. Одежда народов Таиланда, – Сборник трудов МАЭ, XXXII, Л., 1977, с. 57–79.

<sup>7</sup> Г.Г.Стратанович. Народы Лаоса, – "Народы Юго-Восточной Азии", М., 1966, с. 220–223. Автор настоящей статьи, помимо указанных публикаций и общих работ по культуре Лаоса, использовала личные наблюдения и данные, собранные во время научной командировки в ЛНДР в 1980 г.

<sup>8</sup> Метод сравнительно-исторического и сравнительно-сопоставительного изучения орнамента предложен С.В.Ивановым – "Орнамент народов Сибири как исторический источник", М., 1963. В качестве методологического пособия наши были использована также работа В.И.Козлова – "Основы художественного оформления текстильных изделий", М., 1981.

<sup>9</sup> A.Bühler. Matérialien zur Kenntnis der Ikattechnik. – Internationales Archiv für Ethnographie, Bd. 43, 1943; In Friegert. Die Kunst der Batikken, Bd. 1–4, Dresden, 1963; N. Mylius. Indonesische Textilkunst. Batik, Ikat und Plangi, Wien, 1964; A.N.J.T. van der Hoop. Indonesian Ornamental Design, Bandoeng, 1949; Н.П.Чукина. О традиционных тканях Индонезии /батики, икаты, плани/, – "Сообщения ГМИИВ", вып. ХУ, здесь си. библиография с. 115–181.

<sup>10</sup> L.Langewisch and F.Wagner. Decorative art in Indonesian textiles, Amsterdam, 1964, pp. 13–15.

<sup>11</sup> Юго-Восточная Азия в мировой истории, М., 1977, с. 28.

<sup>12</sup> Н.В.Ребрикова. Таиланд. Социально-экономическая история /XIII–ХVIII вв./, М., 1977, с. 39.

<sup>13</sup> Там же, с. 210–215.

<sup>14</sup> Сведения получены от мастеров деревни Пхакон пров. Луангпхабанг.

<sup>15</sup> Лаос. Справочник, М., 1980, с. 184.

<sup>16</sup> Навой – катушка, на которую навиваются нити основы. Ремизка – рабочий орган ткацкого станка, с помощью которого осуществляется подъем и опускание нитей основы.

<sup>17</sup> Pierre Lefevre-Pontalis. Voyages dans le Haut Laos. – "Mission Pavie Indo-Chine. 1879–1895", Paris, 1902, t.5, p. 31, fig. 7.

<sup>18</sup> Вопросы семантики и происхождения орнамента имеют важное значение для изучения лаосского текстиля, однако не могут быть полностью освещены в настоящей работе из-за отсутствия достаточного количества исследуемого материала.

<sup>19</sup> О.А.Сухарева. Художественные ткани, – "Народное декоративное искусство Советского Узбекистана", Ташкент, 1954.

<sup>20</sup> Я.В.Чеснов. Историческая этнография стран Индокитая, М., 1976, с. 50–53.

<sup>21</sup> L.Langewisch and F.Wagner, ук.соч., р. I, 4, Р. I, 5, I2, I4, 35, IY и др.

22 Ch.Archaimbault. Les rites agraires dans le Moyen-Laos. - "France-Asie", N 160-162, Tome XVI, 1959, pp.1185-1194.

23 Marie Daniel Faure. Le boum Khoun Khao /Fête de la Moisson/, - "France-Asie", N 118-119, Tome XII, 1956, pp. 836-840.

24 И.В.Чеснов, ук. соч., с. 223-226.

25 S.A. le Prince Phetsarath. Le calendrier lao. - "France-Asie", N 118-119, Tome XII, 1956, pp.788-791.

26 Вяч.В.Иванов. Опыт истолкования древнеиндийских ритуальных и мифологических терминов, образованных от "кои", - "Проблемы истории языков и культуры народов Индии", М., 1974, с. 90-92.

27 Paul Levy. Le sacrifice du buffle et la prediction du temps à Vientiane. - "France-Asie", N 118-119, Tome XII, 1956, pp. 846-858.

28 Там же, р. 850.

29 Большая мастерская по производству парчовых тканей находится в деревне Пханом пров. Луангпхабанг, откуда, вероятно, происходят шарфы ГМИИЗ.

30 Г.Г.Стратанович. Народные верования населения Индокитая, М., 1978, с. 42-48.

31 В космогонической системе лаосского буддизма Мировой век делится на пять периодов, каждому из которых соответствует определенное животное: петух, фантастический змей-нак, черепаха, корова, мифический королевский лев "лаосини".

32 Орнаментальные композиции изделий из Луангпхабанга, Саванна и др. районов служат моделями для узоров ковров в современном ковроткачестве Лаоса. См. Maria B.Borg. Le tissage des tapis au Laos, - "Bulletin des Amis du Royame Lao", Nos 4, 5, 1971, pp. 154-159.

33 Thao Boun Souk. Louang Phrabang, Faris, 1974, ill. 10, 55.

34 На пхабатах чаще всего изображается Будда в окружении учеников, иногда добавляются сцены основных событий из жизни Будды, золотыми и серебряными нитями вышиваются на

фоне "иконы" буддийские символы, а также надписи и орнаментальные обрамления.

35 Pierre Lefevre-Pontali,

ук. соч., p.54, fig.22,  
p.273 fig.110.  
С.В.Иванов, ук.соч., с. 23.

ВИДЫ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ МОТИВОВ В ЛАОССКОМ ТЕКСТИЛЕ.



узор женских фигур  
/кхитдокнанг/



узор "пхи на"  
/кхитдокпхина/



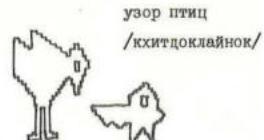
узор рисовых колосьев  
/кхитдоктонихао/



узор слонов  
/кхитдоклайсанг/



узор лошадей  
/кхитдоклайма/



узор птиц  
/кхитдоклайнок/



узор петушков  
/кхитдоккай/



узор "спаренных уточек"



узор павлинов  
/кхитдокнонг/



узор деревьев  
/кхитдокмай/



узор "дракон вокруг острова"  
/кхитдокнакомлон/



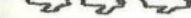
узор змеи  
/кхитдокнгу/



узор когтя краба  
/кхитдоккампу/



узор разветвляющегося ствола пальмы  
/кхитдокхомактап/



узор плодов "мактап"  
/кхитдокмактап/



узор бабочек  
/кхитдоккабы/



узор звезд  
/кхитдокда/



узор стрел  
/кхитдоклуксон/



узор ключа  
/кхитдоккате/



узор "бумажные цветы"  
/кхитдоктиз/



узор серебряных чаш  
/кхитдокханинген/



узор бахромы  
/кхитдоксойса/



ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ТУВЫ В СОБРАНИИ ГМИНВ  
(каталог мелкой пластики)

Цель предлагаемой работы - описание и анализ предметов тувинского декоративно-прикладного искусства, хранящихся в Государственном музее искусства народов Востока. До сих пор тувинская коллекция ГМИНВ оставалась совершенно неизвестной специалистам<sup>1</sup>, не упоминается она и в фундаментальной монографии С.И. Вайнштейна "История народного искусства Тувы"<sup>2</sup>.

История тувинской коллекции, насколько можно судить по документации ГМИНВ, вкратце такова. В 1925 г. 70 предметов народного искусства и быта были отправлены на выставку в Москву Ученым комитетом Танну - Тувинской Народно-революционной партии<sup>3</sup> и остались в Музее восточных культур. В 1932 г. часть этой небольшой коллекции (предметы одежды, домашнего обихода и шаманского культа) была передана в Центральный антиредигиозный музей<sup>4</sup>. Оставшаяся часть поступления 1925 г. (бронзовые шахматы, деревянная скульптура малых форм) сохраняется в ГМИНВ до сих пор.

Часть тувинской коллекции поступила в ГМИНВ позднее, но также в довоенное время (не позже 1940 г.)<sup>5</sup>. Это кожаные седло, перметная сумка, сапоги и стальные стремена. Однако документов об обстоятельствах поступления этих вещей в музее не сохранилось.

Наконец, в 1969 и 1970 гг. из Всесоюзного производственно-художественного комбината и Государственной закупочной комиссии в музей были переданы 4 агальматолитовые статуэтки работы тувинских мастеров Саая Когея и Салчака Норбу<sup>6</sup>.

Вплоть до настоящего времени ГМИНВ не организовывал закупочных экспедиций в Тувинскую АССР.

Коллекция тувинского народного искусства ГМИНВ невелика - всего 91 предмет. В ее составе два полных шахматных набора, 10 деревянных скульптур, 12 агальматолитовых статуэток, седло, сапоги, перметная сумка и стремена.

Один из шахматных наборов вполне традиционен и относится к широко распространенному и хорошо известному в прош-

лом типу шахмат, изготовленных в технике бронзового литья по выплавляемой деревянной модели<sup>7</sup>. Очень похожий, почти идентичный шахматный комплект, происходящий из Сут-Холи и изготовленный в начале XX века, опубликован С.И. Вайнштейном<sup>8</sup>.

Фигуры традиционных тувинских шахмат (тув. шындыра) существенно отличаются от европейских шахматных фигур. Король (тув. иони, т.е. иойон, князь) - сидящий с поднятими ногами мужчина в национальной одежде и головном уборе. Ферзь (два варианта - I) арзылан или иерзэ, т.е. барс или лев и 2 ит, т.е. собака - животное с чертами собаки, тигра или "корейского льва" (он же "лев - собака Будды"). Слон (тув. төвэ, т.е. верблюд) изображался в виде верблюда. Конь (тув. альт) - такой же, как в европейских шахматах. Язды (тув. терге - повозка) изображалась по-разному. Это могло быть изображение колеса, "узда счастья", (тув. элчей-уда-зын), мифической Гаруды (тув. Хаан-Херети), дракона и др. Пешки (тув. болдар - мальчики или иштар - щенки) изображались в виде "собачек" (уменьшенные копии фигурок ферзей), птичек, зайцев и т.п.<sup>9</sup>

Бронзовый шахматный набор из собрания ГМИНВ состоит из миниатюрных (высота от 1,4 см до 2,8 см) фигурок именно такого облика. Здесь короли-фигурки иононов (отличие одной от другой лишь в наличии вертикальных линий - рисок на сиденье). Фигурки ферзей моделированы по-разному: в одном случае это собака ("ит"), в другом - животное с чертами барса ("иерзэ") или льва ("арзылан"). Слоны - стоящие и лежащие верблюды. Кони различаются по очертаниям гривы. Язды - очень схематизированное и чисто симметричально трактованное плоскостное двустороннее изображение дракона ("улу"). Одна пара отличается от другой более сложным и подробным рисунком орнамента и наличием вертикальных линий - рисок на подставке. Пешки - "собачки" в уменьшенном виде повторяют форму "ферзей" соответствующей стороны (рис. II, 2-13).

Несмотря на миниатюрные размеры, шахматные фигуры, особенно выполненные в виде животных, довольно выразительны, хотя моделировка их предельно лаконична и обобщена.

Литые бронзовые шахматы, наряду с резными деревянными и каменными, были чрезвычайно распространены в Туве. Про-

процесс изготовления литых металлических шахмат был довольно сложен. Мастер вырезал 32 деревянные фигуры, сгоревшие затем в глиняной оболочке. Пепел вычищался, производилось бронзовое литье и, наконец, бронзовые фигуры очищались и подшлифовывались<sup>10</sup>. Тем не менее, мастера работали довольно быстро. Ю.Промтлов пишет, что в 1946 г. мастер Калбак-оол брался сделать такой набор за 3 дня<sup>11</sup>. Безусловно, предельная лаконичность трактовки диктовалась техникой изготовления и очень малыми размерами изделий.

Набор бронзовых шахмат ГМИИВ, наиболее близкий к комплекту начала XX в. из Сут-Холя (коллекция С.И.Вайнштейна), несколько отличается от аналогичных описанных в литературе<sup>12</sup> и хранящихся в музеях. Так, трактовка фигуры "терге" в виде дракона встречается довольно редко, в основном в роли "терге" выступают изображения колес, Хаан-Херети и др. Следует отметить, что в музейных коллекциях сохранилось очень немного старых и подлинных шахматных комплектов, все фигуры которых были изготовлены одновременно и одним мастером. Особенно это касается бронзовых литых шахмат традиционного типа, изготовление которых в последние десятилетия сошло на нет. Бронзовый шахматный набор из коллекции ГМИИВ представляет поэтому значительную ценность.

Очень интересен, из наш взгляд, набор деревянных шахмат<sup>13</sup> (рис. II, III, IV, I).

Футляром для деревянных шахмат служит коробка в виде ярты, изготовленная из дерева и хести и раскрашенная масляными и клеевыми красками (рис. I). Шахматные фигуры вырезаны из дерева и раскрашены яркими клеевыми красками. Лишь часть главных фигур вполне традиционна. Это ферзи, один из которых относится к типу "арзыданов" с чертами "корейского льва" (рис. II, 6), а другой представляет собой изображение тигра, судя по оранжево-черной окраске шкуры (рис. III, 2). Традиционны также фигуры слонов-верблюдов и коней (рис. II, 2, 8, 10; III, 4, 7). Ладьи переданы как чистый тип "попозок" ("терге"), в виде двухколесных крытых повозок-кибиток, запряженных лошадьми и верблюдами (рис. II, 3, 4, III, 1).

Во главе одной группы фигур — традиционная фигурука "нояи" — кайон, восседающий с кисетом и трубкой в руках (рис. IV, I). Красный (коралловый?) шарик, черная (шемко-

вая?) кисть, зеленое (лавандиль?) перо на панке свидетельствуют, с одной стороны, о высокой родовитеести и чиновниччьем достоинстве изображенного. Это явно кайон — правитель одного из тувинских хонгунов или сам амбии-кайон — правитель всего Уриахайского края. С другой стороны, эти предметы — реалии того времени, когда Тува находилась под властью маньчжурской династии (ХУШ — нач. XX в.). Коралловые шарики и павлинья перья вручались тувинскому амбии-кайону и кайонам хонгунов от имени целинского правительства уйгурской цяньцзайном (губернатором Западной Монголии), в ведении которого находил Уриахайский край<sup>14</sup>.

Шахматному кайону противостоит фигура, изображающая молодого человека в шинели, фуражке, высоких сапогах, держащего в руках какой-то документ, газету или книгу. Это, очевидно, изображение представителя нового строя — командира революционной армии или функционера народной власти (рис. II, 10).

Различны и пешки, трактовка которых совершенно не традиционна. На стороне человека в шинели пешками служат изображения легковых автомобилей (рис. II, 5, 7, III, 5). Фигурки пешек на стороне кайона особенно интересны, тем более, что часть из них — двухфигурные композиции. Шесть фигурок представляют сцены телесных наказаний, — это изображения связанных, закованных в цепи и колодки, избиваемых плетью тувинских аратов. Одна фигурка изображает одетого в зеленый халат тувинца, на котором сидит человек в сапогах, брюках и белом кителе или тужурке — т.е., видимо, русский купец или чиновник. Наконец, восьмая фигура изображает ламу, сидящую с четками в руках (рис. II, I, 9; III, 3, 6, 8, 9, 11, 12).

В литературе неоднократно указывалось, что после победы Народной революции в 1921 г. тувинские мастера при изготовлении шахмат стали неоднократно отступать от традиционных типов фигур, изображая королей и пешки по-новому — в виде красноармейцев, автомобилей и др.<sup>15</sup>. В наборе шахмат из собрания ГМИИВ две противостоящие группы шахматных фигур (за исключением традиционных ферзей, слонов, коней и ладей) были трактованы мастером также вполне в духе своего времени: друг другу противостоят персонажи дореволюционного феодально-колониального уклада и нового общества.

ва, испытавшего революционный переворот. Такая трактовка, безусловно, прямолинейна и вызывает у нас улыбку, но она вполне искренняя и придает этому шахматному набору определенное обаяние.

Шахматы были сделаны искусственным мастером. Резьба по дереву очень точна и тонка, местами применена сквозная резьба. Несмотря на маленькие размеры (высота пешек не превышает 8-9 см), резчику удалось, например, передать выражение боли и страданий на лицах наказуемых. Мастер применил яркие чистые краски, подложение им на дерево точно и аккуратно. Однако миниатюрность шахматных фигурок, конечно, оказалась на их выразительности. Пытаясь передать детали изображений, мастер, безусловно, был скован чисто техническими трудностями.

Существенно расширяет наше представление о тувинской деревянной скульптуре малых форм небольшая серия - 10 деревянных фигурок<sup>16</sup>. Мелкая деревянная пластика сейчас, пожалуй, одна из наименее изученных сфер тувинского народного искусства. Известно, что в фондах различных музеев содержится значительное количество деревянной тувинской скульптуры, но исследователи больше занимаются чисто орнаментальными видами народного искусства и меньше интереса испытывают к народной скульптуре, особенно к традиционным статуэткам из дерева. Во всяком случае, эти изделия более или менее полно рассмотрены лишь в одной из глав монографии С.И. Вайнштейна<sup>17</sup>.

Из 10 фигурок четыре изображают животных: верблюда, барана, яка и быка. Все фигурки невелики по размерам: высота фигурки яка 7,5 см, высота фигурки барана 4,5 см. Статуэтки вырезаны уверенной рукой опытного мастера и в полной мере отражают основную черту произведений народного искусства этого рода - оптимальное сочетание обобщенности, лаконичной выразительности и подчеркивания отдельных, существенных для тувинского мастера деталей: мускулов, длинных прядей шерсти и т.п. Определенную роль играет раскраска фигурки, но основное средство - резьба. Особенно показательна в этом смысле фигурка яка-сарлыка (рис. УП,1). Она тонирована полупрозрачным просвечивающим слоем красновато-коричневой краски, при этом хорошо заметна красивая, тонкоисполинская фактура материала. Превосходно передана массивность, тяжеловесность фигуры животного. Очертания туловища, ног, длинной шерсти переданы предельно обобщенно, но с удивительным чувством меры, равновесия и композиционной целостности.

Близко по манере исполнения к фигурке яка-сарлыка изображение быка (рис. УП,2), вырезанное также без подставки и раскрашенное красновато-коричневой, белой и синей красками.

Фигурки верблюда и барана менее выразительны, вероятно, это работа другого мастера. Обе фигурки на прямоугольных подставках. Фигурка верблюда окрашена желтой краской, черной краской подчеркнуты длинные пряди шерсти на шее, ногах и горбах. Морда окрашена красной краской (рис. УП,2).

Фигурка барана черно-белая, с раскраской рта и глаз (рис. УП,3).

Фигурки животных из коллекции ГМИИ, бывшие, вероятно, игрушками, стилистически весьма отличаются от деревянной пластики 30-40-х годов<sup>18</sup> и относятся к концу XIX - первой четверти XX в. В ГМИИ они поступили, как уже сказано, в 1925 г.

К этому же времени относятся 6 фигурок, изображающих людей. Все они на деревянных прямоугольных подставках, раскрашены яркими kleevыми красками. Размеры (по высоте) от 5,5 см до 9 см. Две из статуэток по композиции двухфигурны. Одна из них изображает двух борцов - участников национальной спортивной борьбы "хуррем" (рис. У,1), другая - женщину, кормящую ребенка (рис. У, 3). Остальные фигурки изображают охотника (рис. УП,1), шамана (рис. У,4), ламу (рис. У,2) и женщину в национальном костюме (рис. УП,4).

Фигурки людей весьма точны прежде всего этнографически. Одна из наиболее интересных - фигурка сидящего и камалящего шамана. Головной убор из птичьих перьев, ритуальная одежда "хамсаартон" с нашитыми красными, белыми, зелеными и синими жгутами и лентами, бубен и колотушка в руках - все полностью отвечает этнографическим описаниям предметов шаманского культа. Бубен, например, типично винносибирский - с крестовидной рукоятью на обратной стороне, с окраиной в красный цвет обтяжкой<sup>19</sup> (рис. У,4).

Так же точно изображен лама в ритуальном облачении, с посохом и ходенольчиком в руках (рис. У, 2).

Интересно изображение женщины, корицей грудью ребенка. Сиущенная с правого плеча одежда - "тои", прическа замужней женщины из трех кос, одежда ребенка отражают бытовые особенности вековой давности <sup>20</sup> (рис. У, 3).

Охотник изображен с паджой и напаконом в руках, с убитой лисой за спиной <sup>21</sup>, в короткой охотничьей верхней одежде (рис. УI, I).

В изображениях людей большое значение имели краски. Тувинские мастера употребляли кистевые краски типа темперных. Краски эти чисты, ярких тонов, при этом воспринимаются как слегка люминесцирующие, что характерно для произведений старых мастеров. Цветовые сочетания синего, желтого, красного, зеленого, бордового тонов дают хорошо выраженный декоративный эффект.

И раскраска и резьба весьма аккуратны и тщательны технически. Как правило, мастер старается подробно моделировать лицо. При малом размере фигуры, на лице персонажа проработана мускулатура, веки, зрачки глаз, даже морщинки. Лица окрашены розовой краской. Но особенности, индивидуальные различия в выражении лиц практически отсутствуют. Самы фигуры, как правило, статичны и фронтальны. С.И. Вайнштейн в своей монографии возражает И.И. Мигнову <sup>22</sup>, отмечавшему на материалах коллекции Томского университета статичность и фронтальность мелкой пластики тувинцев. Действительно, фигуры людей из собрания ГМИИ В предначались как будто бы для рассматривания авбас. Особенно заметно это при взгляде на них в профиль, когда становятся очевидными явные нарушение пропорций и искажение очертаний. Однако детали изображений проработаны резьбой и раскрашены одинаково тщательно и на лицевой, и на задней, и на боковых поверхностях изделий. В этом существенное отличие описанных тувинских статуэток-игрушек от, скажем, русских игрушек, которые, будучи, очевидно, более условными по моделировке и раскраске, выглядят гораздо менее статичными и фронтальными.

Круглая антропоморфная скульптура такого типа - явление в тувинском искусстве довольно позднее (вероятно, возникшее не раньше середины XIX века). Она резко отличается

и от круглых анималистических скульптур, запоминающихся своей выразительностью и целостностью, так и от плоских антропоморфных изображений, имеющих древнюю традицию и связанных с шаманистическим культом духов (онгонов-эрзеней).

Такие противоречия друг другу черты круглой антропоморфной скульптуры малых форм, как тщательная проработка лица в деталях одежды, с одной стороны, и фронтальность и статичность поз, с другой стороны, позволяют, по-видимому, поставить вопрос о возможном влиянии буддийского тибетско-монгольского искусства на народную пластику. Вопрос этот в литературе уже поставлен С.И. Вайнштейном, который, рассматривая скульптуру малых форм у кочевых тувинцев в XIX - начале XX в., пишет, что "вместе с провинциализмом в Туве ламанизма пластическое искусство отдельных мастеров испытывало влияние буддийского искусства, в особенности иконописи и скульптуры" <sup>23</sup>. К сожалению, эта проблема пока не получила серьезной разработки. Познание этого процесса возможно только после изучения многочисленных коллекций и проработки большого сравнительного материала.

Сказанное выше можно отнести и к народной пластике малых форм, изготовленной из агальматолита (тув. чонар дам). Это направление тувинского народного искусства представлено в собрании ГМИИ восемью статуэтками (рис. УП, 3-5; УИ), поступившими в музей в 1925 г. <sup>24</sup>, и четырьмя работами современных мастеров (рис. IX, X).

Тувинский агальматолит непрозрачный, чаще всего серого, светло-желтого или желто-серого цвета. Это довольно хрупкий материал, поэтому значительные коллекции агальматолитовой тувинской пластики раннего периода имеются лишь в тех музеях, где такие предметы собирались в конце XIX - первой четверти XX века. Небольшая серия, хранившаяся в ГМИИ, представляет значительный интерес.

Две двухфигурные скульптуры изображают людей: мужчин - участников национальной спортивной борьбы "хурея" и женщину с грудным ребенком на руках. Статуэтки близки деревянным (соответственно ив. №№ 5069 I и 5071 I). При работе над женской фигурой мастер изобразил накосное украшение замужней женщины "чабага" или "чавага" <sup>25</sup>, вышедшее из употребления уже в начале нашего столетия. Остальные скульптуры

изображают домашних животных — коня, верблюда, быка, козла, барана и яка. Все фигуры выполнены в лаконично-обобщенной манере, но по особенностям исполнения различаются фигуры более крупные, — коня, быка и верблюда (их длина 4,0—4,85 см, высота 3,7—4,2 см) и фигуры козла, барана и яка (длина 3,25—3,9 см, высота 2,45—3,25 см).

Скульптуры коня, быка и верблюда имеют подставки в форме параллелепипеда. В передаче линий придадут шерсти на шее и передних ногах верблюда, складок на шее быка и гривы и хвоста коня с помощью параллельных бороздок угадываются зачатки тех многообразных декоративных приемов, которые отличают современную каменную зооморфную скульптуру Тувы.

Фигурки меньшего размера (козел, баран и як) выполнены еще более обобщенно. Моделировка их очень мягкая, плавно-округлая, лишенная какой-либо орнаментальности. Камень между ногами животных не выбран, так что подставкой являются собственно конечности (переданные рельефом) и оставленная часть каменного блока, ограниченная сверху плавным контуром нижней части туловища.

Каменная зооморфная пластика позднего периода (с конца 1950-х — начала 1960-х гг. до наших дней) существенно отличается от агальматоритовых статуэток раннего периода (вт. пол. XIX — пер. пол. ХХ в.) благодаря преобладанию декоративно-орнаментальной манеры трактовки. Поскольку ГМИИВ не приобретал специально работы современных тувинских резчиков по камню, то их творчество представлено всего четырьмя фигурками из светло-серого агальматорита. Это работы С.Ч.Норбу (скульптура лошади с жеребенком и скульптура льва-арыдана)<sup>26</sup> и С.М.Когела (скульптуры льва-арыдана и горного козла).<sup>27</sup> Фигурки выполнены в 1960-х годах.

Оса художника относится к наиболее известным современным тувинским резчикам по камню. Покойный Салчак Чашчайович Норбу (1901—1968 гг.) много занимался также резьбой по дереву. В 1960-х гг. его привлекало создание многофигурных скульптур, более сложных по композиции, чем традиционная каменная пластика<sup>28</sup>. Отражением этих поисков Салчака Норбу явилась и каменная статуэтка лошади с жеребенком (рис. IX, I).

Житель поселка Кызыл-Даг Бай-Тайгинского района Саяк

Мижитович Когел — известный народный мастер-анималист.

Скульптура горного козла из коллекции ГМИИВ (рис. X) стилистически весьма склонна к его работой "Конь", вырезанной из агальматорита двумя годами раньше (1964 г.).<sup>29</sup>

Кроме произведений народного искусства мелкой пластики, в фондах ГМИИВ хранятся украшенные аппликациями и тиснением каменные седло, сапоги и переметная сумка, а также стальные стремена. Эти вещи относятся к самым типичным и широко известным изделиям тувинских народных мастеров.<sup>30</sup>

Коллекция предметов тувинского декоративно-прикладного искусства по количеству и разнообразию далеко уступает тем многочисленным собраниям, которые хранятся в Тувинском республиканском краеведческом музее, Музее этнографии народов ССР, Минусинском краеведческом музее и других музеях страны. Однако, будучи до сих пор неизвестной исследователям, она в определенной степени дополняет наши представления о народном искусстве Тувы, особенно если учесть, что опубликована лишь небольшая часть музеиных собраний.

Приведенный ниже каталогный список включает только произведения скульптуры малых форм (87 предметов). Он состоит из четырех разделов: деревянные шахматы, бронзовые шахматы, деревянная скульптура, скульптура из агальматорита. Нумерация сквозная для всего списка. В списке имеются для каждого предмета: инвентарный № ГМИИВ, наименование, размеры, материал, техника, описание, сохранность, старые №№, известные авторы аналогии (сокращения ИМ — Минусинский музей, ТРКМ — Тувинский республиканский краеведческий музей), ссылка на рисунок в настоящей работе. Обстоятельства поступления и датировки приведены выше, во вступительной статье.

#### П р и м е ч а н и я

I Предварительное описание и анализ тувинской коллекции ГМИИВ были представлены в сообщении В.А.Кореняко "Декоративно-прикладное искусство тувинцев в собрании Государственного музея искусства народов Востока" на Всесоюзной научной конференции "Искусство и культура Монголии и Центральной Азии" (Москва, 1981 г.).

2 Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы. М., 1974 г.

3 См. хранящийся в секторе учета ГМИИИВ "Список экспонатов, отправляемых Ученым комитетом Т.Т.Н.Р.П. /Танну-Тувинской Народно-революционной партии - В.К./ в г.Москву на выставку. Составлен 15 августа 1925 г. "Других документов, проясняющих обстоятельства поступления тувинских вещей в 1925 г., не обнаружено.

4 См. акт от 04.09.1922 г. (сектор учета ГМИИИВ). Было передано во временное пользование Центральному антирелигиозному музею (ныне Музей истории религии и атеизма, г.Ленинград) 14 предметов, но в ГМИИИВ они не были возвращены.

5 В инвентарной книге за 1940 г. (сектор учета ГМИИИВ) значится: "Привоз из Танну-Туви в дар музей".

6 См. акты № 54 от 28.10.1969 г. и № 21 от 12.10. 1970 г.

7 Инв. № 5029 I - 5060 I.

8 Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы. М., 1974, с. 178-180, рис. 121-123.

9 Тувинским шахматам посвящена значительная литература. Из специальных работ см.: Савенков И.Т. К вопросу об эволюции шахматной игры (сравнительно-этнографический очерк). - Этнографическое обозрение, вып. XIУ. М., 1905. Карадыкин П.И. Тувинские шахматы. - В сб.: Этнография народов СССР. Я., 1971, с. 136-145. Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы, с. 179, 180. Самбу И.У. Тувинские народные игры. Историко-этнографический очерк. Кызыл, 1978, с. 44-53. Тувинские названия шахматных фигур даны здесь по И.У.Самбу. В каталожном списке приведены лишь европейские обозначения.

10 Наиболее подробно этот процесс описан С.И.Вайнштейном /Народные способы металлического литья у тувинцев. - Советская этнография, 1956, № 4, с. 148-152/.

11 Промитов Ю. В центре азиатского материала. М., 1950, с. 88.

12 Из опубликованных, на шахматный набор ГМИИИВ очень похожи бронзовые шахматы, отлитые в 1945 г. мастером Толюлем Танзыковичем Сибаа (Улуг-Хемский район Тувинской АССР).

Вайнштейн С.И. Народные способы металлического литья у тувинцев, с.150, рис.2. В шахматах Т.Т.Ойбаа ладьи представлены фигурами Хаан-Херети. См. также: Карадыкин П.И.Тувинские шахматы, с. 188-140, 142, рис. I-8,5.

13 Инв. № 4934 I - 4966 I.

14 История Тувы. Т. I. М., 1964, с. 240,247,359. Феодальные знаки отличия - шарики "чинзэ" и перья "одага" - были отменены в 1928 г. революцией II съезда Тувинской народно-революционной партии. История Тувы. Т. II. М., 1964, с.105.

15 Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы, с. 179,180. Самбу И.У. Ук.соч., с. 50. Карадыкин П.И. Ук. соч., с. 148, 144.

16 Инв. № 5069 I - 5078 I.

17 Вайнштейн С.И. Ук. соч., с. 172 и след.

18 Вайнштейн С.И. Ук.соч., с. 189, 191, рис. 184.

19 История Тувы. Т.І. с. 311, 325, 326. Потапов Л.П.

Материалы по этнографии тувинцев районов Монгун-Тайги и Караг-Холя. - В кн.: Труды Тувинской комплексной археологической-этнографической экспедиции. Т.І. М.-Л., 1960, с. 222. Он же. Очерки этнографии тувинцев бассейна левобережья Хемчика. - В кн.: Труды Тувинской комплексной археологической-этнографической экспедиции. Т.ІІ. М.-Л., 1966, с.50-52. Он же. Очерки народного быта тувинцев. М., 1969, с.349-357. Дьяконова В.П. Материалы по одежде тувинцев. - В кн.: Труды Тувинской комплексной археологической-этнографической экспедиции. Т.І, с. 255.

20 Потапов Л.П. Очерки этнографии тувинцев бассейна левобережья Хемчика, с.80. Он же. Очерки народного быта тувинцев, с. 246, 247, 260 и след.

21 О специальной охотничьей одежде у тувинцев см.: Дьяконова В.П. Материалы по одежде тувинцев, с. 257, 258.

22 Вайнштейн С.И. Ук.соч., с. 172, 173. Ср.: Мягков И.М. Искусство Танну-Туви. - В кн.: Материалы по изучению Сибири. Т.3. Томск, 1981, с. 16-26. Следует подчеркнуть, что И.М. Мягков, констатируя такие особенности тувинской народной скульптуры, как "фронтальность", "отсутствие портретности", "симметрия", "линеарность" и т.п., вовсе не считал их чем-то отрицательным, порочным или указывающим на художествен-

ную неподношеннность. Работа И.М.Мягкова, написанная с не-поддельным пафосом, направлена как раз на поиск несомненных художественных достоинств тувинской пластики, на доказательство того, что "она вполне выражает культурное и художественное состояние данного народа в данный период его исторического развития и делает это лучше, чем какая-либо другая форма" (с. 21).

23 Вайнштейн С.И. Ук. соч., с. 190.

24 Изв. № 5061 I - 5068 I.

25 Об украшении "чабага" или "чавага" см.: Потапов Л.П. Материалы по этнографии тувинцев районов Монгун-Тайги и Кара-Холи, с. 204, 205. Он же. Очерки этнографии тувинцев бассейна левобережья Хемчика, с. 30, 31. Он же. Очерки народного быта тувинцев, с. 288, 289. Вайнштейн С.И. История народного искусства Тулы, с. 93, 97, рис. 62.

26 Изв. № 5756 II, 5757 II.

27 Изв. № 6267 III, 6268 III.

28 О творчестве С.Ч.Норбу см.: Оживший камень. Фотоальбом тувинской народной резьбы по камню. Кызыл, 1969, с. 26, 27, 78-75. Вайнштейн С.И. Ук.соч., с. 201-203.

29 О С.М.Когеле и его работах см.: Оживший камень, с.41-43, 78-75. Вайнштейн С.И. Ук.соч., с. 201, 204. Следует отметить различия в фамилии, имени и отчестве мастера (у С.И.Вайнштейна - "Когел Саая Михитович", в фотоальбоме "Оживший камень" - "Когел Саая Михитеевич", на подставке статуэтки изв. № 6267 ГМИИВ - видимо, собственноручно процаранная надпись автора "Саая Когел Михитеевич"). Такое неустойчивое соотношение имени и фамилии все еще встречается у тувинцев.

30 Вайнштейн С.И. Ук.соч., с. 129, 132-134.

## КАТАЛОГ МЕДКОЙ ПЛАСТИКИ

### I. Шахмат деревянные

1. № 4984 I. Коробка для шахмат в виде юрты.

Высота 10,7 см. Диаметр 14,7 см. Дерево, жесть, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Коробка, в которой находились деревянные шахматные фигуры (изв. № 4985 I - 4966 I), выполнена в форме юрты. Дно - круглое, деревянное, неокрашенное. Стенки сделаны из тонкой жести. Изнутри не окрашены. Снаружи окрашены масляной краской: сами стенки - в белый цвет, дверца - в зеленый. Дверца вырезана отдельно и затем склеена со стенками. Крышка коробки, она же крыша юрты, съемная, изготовлена отдельно из дерева. Имеет форму низкого конуса с округлыми стенками. Нижняя, внутренняя поверхность не окрашена. Сверху в центре коробки глубокой резьбой передано дымовое отверстие с решеткой, открытое наполовину. Само отверстие закрашено темно-синей краской, решетка - зеленой. Другая половина дымового отверстия закрыта квадратным войлоком, сложенным по диагонали вдвое. Очертания этого войлока в виде двух вписаных один в другой треугольников переданы резьбой и ограничены широкой синей полоской. Вокруг открытой половины дымового отверстия и по краю крышки идут круговые синие полоски. Через всю крышку диаметрально проходит прямая широкая синяя полоска. Узкие черные линии подчеркивают эти синие полоски, а также нанесены радиально от края крышки к центру, где они соединяются с такой же черной линией, образующей вокруг дымового отверстия восемь угольную фигуру. Эти полоски и линии передают швы войлочной крыши юрты и веревки-растяжки, проходящие через нее. Фон (основной цвет раскрашенной внешней поверхности крышки) - грязновато-серый с зеленоватым оттенком. Краски, вероятно, кисеевые типа темперных.

Сохранность: загрязнена, местами стерлась краска.

Рис. I.

2. Изв. № 4985 I. Шахматная фигурка (пешка). Высота 3,1 см. Длина 1,85 см. Ширина 1,5 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

**Описание.** Фигурка изображает ламу, сидящего на корточках. Лицо моделировано лаконично, окрашено розовой краской. Глаза и брови намечены черной краской, рот - красной краской. Волосы коротко подстрижены, на лоб с темени выбриты. Одежда типа хадата-деди со стоячим воротником. Правая сторона одежды черная, левая - желтая. Общая рука черный. Вдоль борта спереди и сзади проходит красная линия. Спереди ниже пояса на желтом фоне пятно коричневой краски неясных очертаний. Пальцы рук слегка намечены резьбой. Кисти рук лежат на коленях, окрашены в розовый цвет. Ниже левой кисти семьи черными точками обозначены четки. Прямоугольная подставка окрашена в коричневый цвет.

**Сохранность:** загрязнена, местами стерлась краска.

Рис. II,1.

3. Изв. № 4986 I. Шахматная фигурка (конь). Высота 3,75 см. Длина 3,4 см. Ширина 1,4 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

**Описание.** Фигурка изображает стоящую лошадь. Прямоугольная подставка синяя. Основной цвет фигурки - красный. Черной краской переданы копыта, рот, ноздри и глаза. Хвост длинный (до копыт), покрыт по красному фону длинными вертикальными частями черными штрихами. Грива короткая (подстриженная), передана резьбой в виде валика и окрашена черной краской, как и челка.

**Сохранность** - загрязнение.

Рис. II,2.

4. Изв. № 4987 I. Шахматная фигурка (ладья). Высота 3,2 см. Длина 4,65 см. Ширина 1,5 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

**Описание.** Фигурка изображает лошадь, запряженную в двухколесную повозку. Прямоугольная подставка коричневая. Лошадь оранжевая. Черной краской окрашены копыта, глаза, ноздри, рот. Тонкими черными штрихами переданы грива и упряжь. Повозка одноосная, с крытым кузовом типа кибитки. Колеса с восемью спицами. Колеса и оглобли окрашены в красный цвет, кузов - в синий. Сохранность - загрязнение.

Рис. II,3.

5. Изв. № 4938 I. Шахматная фигурка (пешка). Высота 2,1 см. Длина 3,1 см. Ширина 1,55 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

**Описание.** Фигурка изображает легковой автомобиль. Основной цвет - черный. Фары окрашены белой краской. Прямоугольная подставка синяя.

**Сохранность** - загрязнение.

Рис. II,5.

6. Изв. № 4989 I. Шахматная фигурка (ладья). Высота 3,25 см. Длина 4,7 см. Ширина 1,65 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

**Описание.** Фигурка изображает лошадь, запряженную в одностороннюю повозку. Прямоугольная подставка коричневая. Лошадь оранжевая. Черной краской переданы копыта, глаза, рот, ноздри. Тонкими черными штрихами переданы грива, челка и упряжь. Повозка двухколесная, с высоким крытым кузовом типа кибитки. В колесах по 8 спиц. Колеса и оглобли красные. Кузов синий. На одной стороне кузова черными линиями изображено прямоугольное маленькое окошко, окрашенное затем вместе с кузовом в синий цвет.

**Сохранность** - загрязнение.

Рис. II,4.

7. Изв. № 4940 I. Шахматная фигурка (ферзь). Высота - 3,85 см. Длина - 3,3 см. Ширина 1,6 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

**Описание.** Фигурка изображает стоящего так называемого "корейского льва". Прямоугольная подставка коричневая. Основной цвет фигурки белый. Шерсть на хвосте, лбу, затылке и далах передана тонкими черными штрихами по зеленому фону. Черной краской переданы когти, края ушей и пасти, морщинки на передней части морды, глаза, ноздри. Черными штрихами очерчены передние зубы. На лапах в верхней части имеется по одному знаку в виде занятой, написанной черной краской. Красной краской залиты нос, край рта и язык, подчеркнуты передние края ушей и белки глаз. Сохранность - загрязнение.

Рис. II,6.

8. Изв. № 4941 I. Шахматная фигурка (пешка). Высота 2,0 см. Длина 3,3 см. Ширина 1,8 см. Дерево, краски. Резьба,

раскраска.

Описание. Фигурка изображает легковой автомобиль с открытым верхом, на переднем сидении которого сидят двое мужчин. Автомобиль черного цвета, лобовое стекло и фары белые. Люди изображены по плечи. Одежда белого цвета, лица розовые, волосы черные. Черной краской намечены глаза и рты. Прямоугольная подставка синяя.

Сохранность - загрязнение.

Рис. П,7.

9. Изв. № 4942 I. Шахматная фигурка (слон). Высота 3,9 см. Длина 3,8 см. Ширина 2,0 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Фигурка изображает стоящего двухгорбого верблюда. Прямоугольная подставка синяя. Основной цвет фигурки красный. Черной краской намечены пальцы ног, глаза, ноздри, рот. Ноздри и рот углублены резьбой. Тонкими черными длинными штрихами переданы длинные пряди шерсти на голове, шее, горбах, боках и задних ногах.

Сохранность - загрязнение.

Рис. П,8.

10. Изв. № 4943 I. Шахматная фигурка (пешка). Высота 2,85 см. Длина 3,2 см. Ширина 1,5 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Фигурка представляет собой двухфигурную композицию и передает сцену телесного наказания. Правая фигура - сидящий на корточках человек со связанными за спиной руками. Лицо трактовано лаконично, но резчику удалось передать искаженную гримасу (перекошенный рот и т.д.). Лицо окрашено в розовый цвет. Глаза и брови намечены черной краской. На щеках пятна ярко-красной краски (кровь). Спереди волосы коротко подстрижены, сзади переходят в косу. Одежда - синий халат. Пальцы рук намечены резьбой, кисти рук окрашены розовой краской. На краях рукавов халата черные полоски (обшлага или веревка). Веревка показана и ниже кистей рук черной петлевидной линией. На синем фоне халата по плечу, груди и на левом бедре - пятна ярко-красной краски. Левой фигурой - сидящий мужчина. Правая нога поджата. Левой ногой упирается в грудь наказываемого. Левой рукой

держит наказываемого за ухо или скулу. В правой руке, обнаженной по локоть, держит орудие наказания - масивную плеть. Лицо трактовано лаконично, но, если присмотреться анфас, то, в какой-то мере, автору удалось передать выражение сосредоточенной жестокости. Лицо и кисти рук покрыты розовой краской. Брови, глаза и рот намечены черной краской. Волосы впереди коротко подстрижены, сзади переходят в косу. Одежда - синий подложененный жилат с черными обшлагами. Сапог черный. Плеть - не окрашена, но покрыта черными точками. Прямоугольная подставка коричневого цвета.

Сохранность - загрязнена, местами краска стерлась.

Рис. П,9.

11. Изв. № 4944 I. Шахматная фигурка (конь). Высота 3,8 см. Длина 3,5 см. Ширина 1,55 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Фигурка изображает стоящую лошадь. Прямоугольная подставка синяя. Основной цвет фигурки красный. Черной краской переданы копыта, рот, ноздри, глаза. Грива довольно длинная. Грива и чешка подчеркнуты резьбой. Хвост, грива, чешка покрыты по красному фону длинными частыми черными штрихами.

Сохранность - загрязнена.

Рис. П,10.

12. Изв. № 4945 I. Шахматная фигурка (ладья). Высота 3,1 см. Длина 4,5 см. Ширина 1,7 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Фигурка изображает двухгорбого верблюда, запряженного в однососную повозку. Прямоугольная подставка синяя. Верблюд оранжевый. Черной краской переданы пальцы на ногах, глаза, рот, ноздри; тонкими длинными черными штрихами переданы длинные волосы на шее и упряжь. Повозка двухколесная, в каждом колесе по восемь спиц. Кузов высокий, крытый, типа кибитки. Оглобли и колеса красные, в центре втулки черная точка. Черные точки идут и по ободу колеса. Кузов - кибитка синяя. С обеих сторон кузова черной краской намечены прямоугольные маленькие окошки, затем закрашенные также синей краской, но менее интенсивно, чем кузов.

Сохранность - загрязнена.

Рис. III, 1.

18. Инв. № 4946 I. Шахматная фигурка (ладья). Высота 3,1 см. Длина 4,5 см. Ширина 1,7 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание см. инв. № 4945 I (отличие - окошко изображено лишь на одной стороне кузова).

Сохранность - загрязнена.

14. Инв. № 4947 I. Шахматная фигурка (ферзь). Высота 3,4 см. Длина 8,5 см. Ширина 1,5 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Фигурка изображает тигра с некоторыми комическими чертами "корейского льва". Резьба и раскраска довольно тонкие и выразительные. Прямоугольная подставка синяя. Основной цвет фигурки оранжевый с частыми тонкими черными штрихами по всему фону (в результате оранжево-серый). Черной краской намечены когти, подчеркнуты край уха, очерчены глаза, нос, ноздри, пасть, верхние передние зубы. Черной краской показаны брови и зрачки глаз. Белой краской покрыты белки глаз и зубы. Красной краской окрашены пасть, нос и внутренняя сторона ушей.

Сохранность - загрязнена.

Рис. III, 2.

15. Инв. № 4948 I. Шахматная фигурка (конь). Высота 3,4 см. Длина 4,1 см. Ширина 1,6 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Фигурка изображает стоящую лошадь. Прямоугольная подставка коричневая. Хвост длинный, до копыт. Грифа довольно длинная, но подстриженная. Челка и грива выделены резьбой. Основной цвет фигурки белый. Черной краской покрыты копыта, намечены рот, глаза, ноздри, уши. Хвост, грива, челка покрыты по белому фону длинными частыми вертикальными черными штрихами.

Сохранность - загрязнена.

Рис. III, 4.

16. Инв. № 4949 I. Шахматная фигурка (пешка). Высота 3,4 см. Длина 1,8 см. Ширина 1,5 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Фигурка изображает мужчину, стоящего на ко-

нечах со связанными за спиной руками. Прямоугольная подставка коричневая. Волосы черные, довольно длинные, шапкой, но без косы. Лицо окрашено в розово-желтый цвет, округлое, несколько одутловатое. Брови и глаза намечены черной краской. На щеках пятна красной краски (кровь). Одет в синий халат с правым запахом. Черной краской передней воротник. Резьбой намечены пальцы рук. Кисти окрашены розово-желтой краской. В запястьях руки связаны, что показано черной линией на синем фоне рукавов халата. Сапоги черные (подошвы не окрашены). На синем фоне халата по груди, животу и бедрам красные пятна (кровь). Сохранность - загрязнена, местамистерлась краска.

Рис. III, 3.

17. Инв. № 4950 I. Шахматная фигурка (пешка). Высота 1,8 см. Длина 3,2 см. Ширина 1,7 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Фигурка изображает легковой автомобиль с открытым верхом. Прямоугольная подставка синяя. Автомобиль черный, лобовое стекло и фары белые. Место седоков на переднем сидении сколото и не закрашено.

Сохранность - загрязнение.

Рис. III, 5.

18. Инв. № 4951 I. Шахматная фигурка (пешка). Высота 2,1 см. Длина 2,7 см. Ширина 1,25 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Фигурка изображает мужчину, сидящего с вытянутыми и слегка согнутыми в коленях ногами, со связанными за спиной руками, в ошейнике, прикованного цепью. Прямоугольная подставка коричневого цвета. Лицо моделировано лаконично, покрыто розовой краской. Брови и глаза намечены черной краской. Волосы спереди подстрижены, на затылке собраны в косу, свисающую ниже ошейника. На щеках пятна ярко-краской краски (кровь). Одежда - зеленый халат с правым запахом, черной краской подчеркнута подошва. Сапоги черные (подошвы не окрашены). Ниже шеи по плечам пятна красной краски (кровь). Ошейник намечен сзади черной краской. От ошейника к подошвам идет цепь, показанная резьбой и черной краской. Кисти рук вместе

за спиной, окрашены розовой краской. На краях рукавов подоски черной краски (веревка).

Сохранность - загрязнена.

Рис. III, 6.

19. Изв. № 4952 I. Шахматная фигурука (пешка). Высота 2,75 см. Длина 1,8 см. Ширина 1,7 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Фигурка изображает мужчину, сидящего в клетке-ящике. Прямоугольная подставка коричневая. Клетка-ящик кубической формы, синего цвета. Над верхней гранью выступают голова и кисти рук (скаты в кулаки, пальцы намечены резьбой, окрашены в желтовато-розовый цвет). Голова моделирована лаконично, но мастеру удалось придать лицу выражение страдания. Голова слегка запрокинута назад, рот приоткрыт, на лице гримаса боли. Волосы коротко подстрижены, черные. Черной краской намечены брови, глаза, рот. Лицо окрашено желтовато-розовой краской. На щеках по пятнам ярко-красной краски (кровь).

Сохранность - загрязнение, местами стерлась краска.

Рис. III, 8.

20. Изв. № 4953 I. Шахматная фигурука (пешка). Высота 2,05 см. Длина 3,1 см. Ширина 1,55 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Фигурка изображает легковой автомобиль (см. изв. № 4988 I).

Сохранность - загрязнение.

21. Изв. № 4954 I. Шахматная фигурука (слон.). Высота 3,5 см. Длина 3,85 см. Ширина 1,55 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска. Описание. Фигурка изображает стоящего двухгорбого верблюда. Прямоугольная подставка коричневая. Основной цвет фигурки оранжевый. Черной краской намечены пальцы ног, глаза и углубленные резьбой ноздри и рот. Длинными тонкими черными штрихами переданы длинные пряди шерсти на лбу, шее, горбах и верхней части передних ног.

Сохранность - загрязнение.

Рис. III, 7.

22. Изв. № 4955 I. Шахматная фигурука (пешка). Высота 3,8 см.

Длина 2,0 см. Ширина 1,4 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Предмет представляет собой композицию из двух мужских фигур и столика. Прямоугольная подставка коричневая. Нижняя фигурка - мужчина, стоящий на коленях, запрокинувший назад лицо. Лицо повернуто в сторону, мастеру удалось придать лицу выражение напряженности. Лицо окрашено розоватой краской. Черной краской намечены брови, глаза, рот. Волосы черные, коротко подстрижены спереди, сзади собраны в косу. Одежда - зеленый халат, черной краской намечены общага рукавов. Второй мужчина сидит на нем, поджав ноги и охватив руками колени. Лицо моделировано очень лаконично, окрашено в розовый цвет. Черной краской намечены брови и глаза, красной краской - рот. Волосы черные, коротко подстриженные. На голове черный головной убор вроде плоской шапки с узкими полями. Кисти рук розовые. Одежда - белый однобортный мундир, китель или тужурка со стоячим воротником (черной краской намечены борт, общага рукавов и три пуговицы) и черные штаны, заправленные в короткие черные сапоги. Слева - высокий узкий прямоугольный столик из четырех ножек, красного цвета. На поверхности стола белой краской изображены в два ряда 12 белых точек или кружочков (деньги).

Сохранность - загрязнение, местами стерлась краска.

Рис. III, 9.

23. Изв. № 4956 I. Шахматная фигурука (слон.). Высота 3,8 см. Длина 3,3 см. Ширина 1,45 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Фигурка изображает стоящего двухгорбого верблюда (см. изв. № 4954 I).

Сохранность - загрязнение.

24. Изв. № 4957 I. Шахматная фигурука (пешка). Высота 2,1 см. Длина 3,2 см. Ширина 1,8 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Фигурка изображает легковой автомобиль с открытым верхом и двумя седоками на переднем сиденье (см. изв. № 4941 I, 4950 I).

Сохранность - загрязнение.

25. Ивш. № 4958 I. Шахматная фигура (пешка). Высота 1,9 см. Длина 3,1 см. Ширина 1,6 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.  
Описание. Фигурка изображает легковой автомобиль. Прямоугольная подставка белая. См. ивш. №№ 4983 I, 4958 I. Сохранность - загрязнение.
26. Ивш. № 4959 I. Шахматная фигура (король). Высота 4,8 см. Длина 2,3 см. Ширина 2,0 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.  
Описание. Фигурка изображает молодого мужчину, сидящего с поджатыми ногами на прямоугольной коричневой подставке. Справа стоит узкий красный прямоугольный столик на четырех ножках. Лицо окрашено в желтовато-розовый цвет. Черной краской намечены брови и глаза, красной краской - рот. Волосы черные, коротко подстриженные. Кисти рук желтовато-розовые. На человеке черные высокие сапоги, длинная серая шинель, черная фуражка. Через тулowiще крест на крест идут коричневые портупейные ремни, сзади на пояса справа и слева по коричневой кобуре. Из под воротника шинели виден стоячий белый воротник гимнастерии. В руках белый прямоугольник с множеством черных точек (книга, газета или какой-то документ).  
Сохранность - загрязнение, местами вытерлась краска.

Рис. Ш.IO.

Аналогия ТРКМ, ивш. № 685 (оба короля имеют аналогичный облик, набор приобретен в 1977 г. у автора - Ондара Сергеевича Доржу), ГМИИВ, ивш. № 2338-2340 (миниатюрные лягти металлические скульптуры).

27. Ивш. № 4960 I. Шахматная фигура (конь). Высота 3,85 см. Длина 3,6 см. Ширина 1,5 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Фигурка изображает стоящую лошадь. (см. ивш. № 4948 I).

Сохранность - загрязнение.

28. Ивш. № 4961 I. Шахматная фигура (слон). Высота 3,9 см. Длина 3,4 см. Ширина 1,6 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Фигурка изображает стоящего двугорбого зверя.

люда (см. ивш. № 4942 I, отличие - черными штрихами передана длинная юбка юбка только на щее и верхней части передних ног).

Сохранность - загрязнение.

29. Ивш. № 4962 I. Шахматная фигура (пешка). Высота 3,0 см. Длина 2,5 см. Ширина 1,5 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Предмет представляет собой композицию из двух мужских фигур на прямоугольной коричневой подставке. Передняя фигурка изображает лежащего на животе мужчину со связанными руками и ногами. Лицо, обращенное вперед, моделировано предельно лаконично, окрашено в розовато-желтый цвет. На щеках пятна красной краски (кровь). Волосы черные короткие. Глаза намечены черной краской. Одет в короткую синюю куртку. Кисти рук розовато-желтые, пальцы намечены черной краской. На ногах черные сапоги, у щиколоток не окрашенный рельефный валик (веверка). Ниже пояса тело окрашено желтовато-розовой краской (обнажено) с пятнами ярко-красной краски (кровь). Задняя фигура - стоящий мужчина. Лицо окрашено розово-желтой краской, черной краской намечены брови, глаза и рот. Волосы черные, на темени короткие, на затылке переходящие в длинную до пояса юбку. Одежда - синий длинный халат до пят с левым запахом. Черный краской намечены пояс, обшлага рукавов и ворот. Кисти рук желтовато-розовые. Обеими руками держит расширяющиеся на конце палку. Палка не закрашена, на широком конце тонкие поперечные черные черточки. Нижний конец палки - на левом бедре передней лежачей фигуры.

Сохранность - загрязнение.

- Рис. Ш.II.
30. Ивш. № 4963 I. Шахматная фигура (пешка). Высота 2,1 см. Длина 3,1 см. Ширина 1,55 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Фигурка изображает легковой автомобиль (см. ивш. №№ 4988 I, 4953 I, 4958 I).

Сохранность - загрязнена.

31. Ивш. № 4964 I. Шахматная фигура (пешка). Высота 2,3 см. Длина 1,75 см. Ширина 1,3 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

**Описание.** Фигурка изображает мужчину, стоящего на коленях с колодкой на шее и запястьях. Прямоугольная подставка коричневого цвета. Лицо моделировано лаконично, окрашено розовой краской. Черной краской переданы волосы, брови, глаза. Волосы коротко подстрижены, черные. На щеках пятна красной краски (кровь). Кисти рук скаты в кулаки, окрашены розовой краской, пальцы намечены резьбой. Одежда — зеленый халат. Сзади черной краской показан пояс. Колодка подквадратная, с двумя продольными линиями черной краской. Верхняя и нижняя поверхности колодки не окрашены, боковые грани покрыты желтоватым прозрачным лаком.

**Сохранность — загрязнение, местами стерлась краска.**

Рис. Ш.12.

32. Инв. № 4965 I. Шахматная фигурука (пешка). Высота 1,85 см. Длина 3,2 см. Ширина 1,8 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

**Описание —** фигурука изображает легковой автомобиль с открытым верхом (см. инв. № 4950 I).

**Сохранность — загрязнение.**

33. Инв. № 4966 I. Фигурка шахматная (король). Высота 4,9 см. Длина 3,2 см. Ширина 1,8 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

**Описание.** Фигурка изображает нойона, сидящего с поджатыми ногами. Прямоугольная подставка синяя. За спиной — высокая прямоугольная синяя спинка. Справа стоит высокий узкий черный столик на четырех ножках. Нойон одет в длинный красный халат со стоячим воротником и синими обшлагами. Поверх халата надета черная куртка с короткими (по локоть) рукавами. На голове шапка с черными полями и красной конической тульей. На вершине тульи красный (коралловый) шарик, сзади черная кисть и поверх нее, видимо, павлинье перо — зеленое с черными кружками — глазками. Лицо и кисти рук окрашены желтовато-розовой краской. Красной краской намечен рот, черной — брови, глаза, длинные жидкие усы и такая же бородка. Мастеру удалось в какой-то мере передать надменное выражение лица. В правой руке узкий трапециевидный

черный кисет. В левой руке трубка с длинным черным чубком и незакрашенной чашечкой.

**Сохранность —** загрязнение, местами стерлась краска, есть скол дерева на месте павлиньего пера на шапке.

Рис. Ш.1.

#### П. Шахматы бронзовые

34. Инв. № 5029 I. Фигурка шахматная (ферзь). Высота 2,2 см. Длина 2,7 см. Ширина 1,0 см. Бронза, литье.

**Описание.** Фигурка изображает собаку с короткой мордой и стоящими ушами, с загнутым на спину хвостом. Собака стоит на прямоугольной подставке.

**Состояние —** загрязнение.

**Аналогии.** Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы, с. 178, 179, рис. I21, 8 (Сут-коль, начало XX в.). Карадыкин П.И. Тувинские шахматы, с. 188, рис. I.

Рис. Ш.2.

35. Инв. № 5030 I. Фигурка шахматная (пешка). Высота 1,4 см. Длина 1,55 см. Ширина 0,65 см. Бронза, литье.

**Описание.** Фигурка изображает собаку, стоящую на прямоугольной подставке. Морда короткая, уши стоячие, хвост загнут на спину. Уменьшенная копия инв. № 5029 I.

**Сохранность —** загрязнение. Рис. Ш.3.

**Аналогии.** Вайнштейн С.И. Там же. №М, инв. № I026/I-I2. Карадыкин П.И. Тувинские шахматы, с. 142, рис. 5.

Рис. Ш.3.

36. Инв. № 5031 I. Фигурка шахматная (пешка) — идентична инв. № 5030 I.

37. Инв. № 5032 I. Фигурка шахматная (пешка) — идентична инв. № 5030 I.

38. Инв. № 5033 I. Фигурка шахматная (пешка) — идентична инв. № 5030 I.

39. Инв. № 5034 I. Фигурка шахматная (пешка) — идентична инв. № 5030 I.

40. Инв. № 5035 I. Фигурка шахматная (пешка) — идентична инв. № 5030 I.

41. Инв. № 5036 I. Фигурка шахматная (пешка) — идентична инв. № 5030 I.

42. Инв. № 5037 I. Фигурка шахматная (пешка) — идентична инв. № 5030 I.

43. ИInv. № 5038 I. Фигурка шахматная (пешка). Высота 1,4 см. Длина 1,55 см. Ширина 1,55 см. Бронза, литье.  
Описание. Фигурка изображает собаку или "корейского льва" на овальной подставке. Морда округлая, стоячие уши. На шее "воротник" или грива из продольных ложбинок. Хвост загнут за спину, моделирован в виде широкой округлой пластинки с поперечными ложбинками.  
Сохранность - загрязнение.

Аналогии. Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы, с. 178, 179, рис. I21,4 (Сут-Холь, начало XX в.).  
Он же. Народные способы металлического литья у тувинцев. СЭ, 1956, № 4, с. 150, рис. 2 (отливка мастера Толяша Танзыковича Ойбая, Улуг-хемский р-н, 1945).

Рис. IV,4.

44. ИInv. № 5039 I. Фигурка шахматная (пешка) - идентична иInv. № 5038 I.

45. ИInv. № 5040 I. Фигурка шахматная (пешка) - идентична иInv. № 5038 I.

46. ИInv. № 5041 I. Фигурка шахматная (пешка) - идентична иInv. № 5038 I.

47. ИInv. № 5042 I. Фигурка шахматная (пешка) - идентична иInv. № 5038 I.

48. ИInv. № 5043 I. Фигурка шахматная (пешка) - идентична иInv. № 5038 I.

49. ИInv. № 5044 I. Фигурка шахматная (пешка) - идентична иInv. № 5038 I.

50. ИInv. № 5045 I. Фигурка шахматная (пешка) - идентична иInv. № 5038 I.

51. ИInv. № 5046 I. Фигурка шахматная (конь).  
Высота 1,9 см. Длина 2,6 см. Ширина 0,8 см. Бронза, литье.

Описание. Фигурка изображает лошадь, стоящую на овальной подставке. Грива длинная, моделирована рядом параллельных рельефных валиков.

Сохранность - загрязнение.

Рис. IV,5.

Аналогии. Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы, с. 178, 179, рис. I21,5 (Сут-Холь, начало XX в.)  
ММ, иInv. № 1026/I-I2. Карапъкин П.И. Тувинские шахматы,

с. 140, рис. 9.

52. ИInv. № 5047 I. Фигурка шахматная (лошадь). Высота 2,3 см. Длина 2,8 см. Ширина 1,0 см. Бронза, литье.  
Описание. Фигурка изображает лошадь, стоящую на овальной подставке. Хвост длинный, до подставки. Грива короткая, за исключением длиной нижней пряди.  
Сохранность - загрязнение.

Аналогии. Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы, с. 178, 179, рис. I21,5 (Сут-Холь, начало XX в.).  
Он же. Народные способы... с. 150, рис. 2 (мастер Т.Т.Ойбая, Улуг-хемский р-н, 1945 г.) ММ, иInv. № 1026/I-I2.

Рис. IV,6.

53. ИInv. № 5048 I. Фигурка шахматная (конь) - идентична иInv. № 5046 I.

54. ИInv. № 5049 I. Фигурка шахматная (конь) - идентична иInv. № 5047 I.

55. ИInv. № 5050 I. Фигурка шахматная (слон). Высота 2,0 см. Длина 2,5 см. Ширина 0,85 см. Бронза, литье.  
Описание. Фигурка изображает двухгорбого верблюда, стоящего на овальной подставке. Моделировка лаконичная.  
Сохранность - загрязнение.

Аналогии. Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы, с. 178, 179, рис. I21,2 (Сут-Холь, начало XX в.).  
Он же. Народные способы металлического литья..., с. 150, рис. 2 (мастер Т.Т.Ойбая, Улуг-Хемский р-н, 1945 г.).

Рис. IV,7.

56. ИInv. № 5051 I. Фигурка шахматная (слон). Высота 1,5 см. Длина 2,6 см. Ширина 0,9 см. Бронза, литье.  
Описание. Фигурка изображает двухгорбого верблюда, лежащего на прямоугольной подставке. Моделировка лаконичная.  
Сохранность - загрязнение.

Аналогии. Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы, с. 178, 179, рис. I21,2 (Сут-Холь, начало XX в.)  
Карапъкин П.И. Тувинские шахматы, с. 139, рис. 2.

Рис. IV,8.

57. ИInv. № 5052 I. Фигурка шахматная (слон) - идентична иInv. № 5050 I.

58. И inv. № 5058 I. Фигурка шахматная (слон) - идентична и inv. № 5051 I.
59. И inv. № 5054 I. Фигурка шахматная (ладья). Высота 2,25 см. Длина 2,8 см. Ширина 0,8 см. Бронза, литье.  
Описание. Предмет представляет собой плоскостное двустороннее очень сильно схематизированное изображение дракона на прямоугольной подставке.  
Сохранность - загрязнение.  
Аналогии. Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы, с. 179, 180, рис. 128 (Сут-Холь, нач. XX в.).
- Рис. IV,9.
60. И inv. № 5055 I. Фигурка шахматная (ладья). Высота 2,25 см. Длина 2,4 см. Ширина 0,85 см. Бронза, литье.  
Описание. Фигурка представляет собой очень сильно схематизированное плоскостное двустороннее изображение дракона. Очень близка и inv. № 5054 I, но изображение более сложное, с включением других или усложненных орнаментальных элементов. Подставка прямоугольная. В отличие от и inv. № 5054 I, по нижнему краю подставки нанесены короткие прямые углубления - риски.  
Сохранность - загрязнение.  
Аналогии. Вайнштейн С.И., там же.
- Рис. IV,10.
61. И inv. № 5056 I. Фигурка шахматная (ладья) - идентична и inv. № 5055 I.
62. И inv. № 5057 I. Фигурка шахматная (ладья) - идентична и inv. № 5054 I.
63. И inv. № 5058 I. Фигурка шахматная (ферзь). Высота 2,2 см. Длина 2,6 см. Ширина 0,9 см. Бронза, литье.  
Описание. Фигурка представляет собой изображение собаки (или "корейского льва"), стоящей на прямоугольной подставке. Морда короткая, короткие уши. Зубы оскалены. Шерсть на шее (грива) передана продольными углублениями. Хвост загнут на спину, представляет собой широкую округлую пластинку с поперечными прямыми углублениями. Увеличенная колия "пешек" и inv. № 5045 I - 5045 I.  
Сохранность - загрязнение.  
Аналогии. Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы, с. 178, 179, рис. 121,4 (Сут-Холь, начало XX в.).

Рис. IV,11.

64. И inv. № 5059 I. Шахматная фигурка (король). Высота 2,85 см. Длина 1,8 см. Ширина 0,9 см. Бронза, литье.  
Описание. Фигурка изображает нойона, сидящего с подкапитыми ногами на прямоугольной подставке. На голове головной убор с расширяющимися кверху подиумами, конической тульей и длинной кистью за спиной. Передана косыми углублениями складки нижней части халата. Руки на бедрах.

Сохранность - загрязнение.

- Аналогии. Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы, с. 178, 179, рис. 121,1 (Сут-Холь, начало XX в.).  
Он же. Народные способы металлического литья..., с. 150, рис. 2 (мастер Т.Т. Ойбая, Улуг-Хемский район, 1945 г.)

Рис. IV,12.

65. И inv. № 5060 I. Фигурка шахматная (король). Высота 2,8 см. Длина 1,8 см. Ширина 0,9 см. Бронза, литье.  
Описание. Фигурка та же, как и и inv. № 5059 I. Единственное отличие - на передней поверхности подставки вертикальные прямые риски.

Сохранность - загрязнение.

- Аналогии - см. и inv. № 5059 I.

Рис. IV,13.

### III. Деревянная скульптура

66. И inv. № 5069 I. Статуэтка деревянная. Высота 7,5 см. Длина 6,5 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.  
Описание. Представляет собой двухфигурную композицию - изображение двух мужчин - участников тувинской спортивной борьбы "хурен". Подставка не окрашена. Сапоги и волосы черные. Трусы и куртки синие. Лица и тела окрашены розовой краской.  
Сохранность - загрязнение, местами стерлась краска.  
Аналогии. ММ, № II55. Мягков И.М. Искусство Танну-Тувы. - Материалы по изучению Сибири, т. II, Томск, 1981, табл. П. Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы, с. 174.

Рис. V,1.

67. И inv. № 5070 I. Статуэтка деревянная. Высота 9,2 см.

Длина 4,0 см. Ширина 3,9 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Фигурка изображает ламаистского монаха в ритуальной одежде, с посохом в правой руке и колокольчиком в левой. Фигура моделирована с нарушением пропорций: большая голова, короткое и широкое туловище. Резьба тщательная, хорошо детализировано лицо. Лицо широкое, нос с горбинкой, оттопыренные уши, глаза несколько навыкате. Лицо, шея и уши окрашены в розовый цвет. Черной краской показаны брови, коротко подстриженные волосы, длинные вислые усы, редкие сакенбарды; мазки черной краски — по бороде. Белки глаз желтые, зрачки черные. На голове желтого цвета шлемоиздатый головной убор с высоким гребнем. Одежда просторная, без понса, с многочисленными вертикальными складками и большим воротником. Под воротником — роговидный знак. Передняя часть одежды и рукава желтые, задняя часть (плащ-накидка) — красно-коричневая. Обшлага рукавов синие. Одежда линейная, полностью скрывающая ноги. В правой руке — массивный длинный четырехгранный синий посох. В левой руке большой колокольчик (не окрашен) с навершием в виде паджры-очира. Подставка подквадратная, неокрашенная. Сохранность — загрязнение, местами стерлась краска.

Рис. У,2.

68. Изв. № 5071 I. Статуэтка деревянная. Высота 5,5 см. Длина 4,6 см. Ширина 2,0 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Фигурка изображает женщину, кормящую малыши грудью. Лицо женщины, щеки левой руки, правая рука и обнаженная правая сторона груди окрашены в белый цвет. Волосы черные, зачесаны назад и убрани сзади в три длинных косы. Зрачки глаз черные. Одежда — просторный длинный зеленый (бирюзового оттенка) халат с синими обшлагами и красным воротником, подчеркнутым черной линией. С правого плеча халата сброшен назад, оставляя обнаженной правую грудь (сосок намечен красной краской). Из под полы халата виден черный носок сапога. Правой рукой женщина прижимает к груди стоящего ребенка. Ребенок одет в черные сапожки, синюю рубашку или

куртку и красные штаны. Волосы коротко подстрижены, черные. Лицо моделировано аконично, окрашено белой краской. Прямоугольная подставка окрашена.

Сохранность — загрязнение, местами стерлась краска.

Рис. У,3.

69. Изв. № 5072 I. Статуэтка деревянная. Высота 5,8 см. Длина 4,8 см. Ширина 2,2 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Статуэтка изображает тувинского шамана, сидящего, подняв ноги, с бубном в левой руке и колотушкой в правой руке. На голове шамана ритуальный убор из птичьих перьев. Перья переданы тонкой резьбой и окрашены в бордовый цвет. Поясница — неокрашенное дерево с вертикальными штрихами желтой краски. Лицо и юстиции рук светло-розовые. Рот открыт, виден язык. Губы и язык красные. Рукава и верхняя часть спины окрашены белой краской. Нижняя часть одежды и прямоугольная подставка не окрашены. На рукавах по наружному краю рельефные продольные валики. Спереди и сзади на одежде показаны резьбой нашитые ленты, окрашенные краской, белой, зеленой, синей и бордовой. Бубен окрашен в бордовый цвет, с обратной стороны внутри имеется крестовидная рукоять, за которую шаман держит бубен. В правой руке маленькая синяя колотушка.

Сохранность — загрязнение, местами стерлась краска.

Аналогии: Гос. музей этнографии народов СССР, № 650-74 (Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы, с.174 — коллекция Ф.Я.Кона).

Рис. У,4.

70. Изв. № 5073 I. Статуэтка деревянная. Высота 7,0 см. Длина 4,2 см. Ширина 2,8 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Статуэтка изображает стоящего мужчину-охотника с палкой в правой руке, капканом в левой руке и с лисой за плечами. В целом резьба аконична и избрана, но лицо моделировано очень тщательно. Розовой краской окрашено лицо и передняя поверхность ушных раковин. Остальная часть головы не окрашена. Зрачки глаз черные. На голове шапка с конически расширяющимися вверх полями.

ми, конической тульей, шариком наверху и лентой или кистью сзади. Шапка не окрашена. Одежда - синяя куртка, синие штаны. Сапоги черные. Куртка со стоячим воротником. Черной краской намечен борт куртки. Обшлага рукавов и кисти рук не окрашены. Правой рукой охотник опирается на палку с утолщением на конце. В левой руке он держит круглый капкан. Палка, капкан и прямоугольная подставка не окрашены. За спиной лапами наверху привязана лиса, полностью окрашенная розовой краской. Сохранность - загрязнение, местами стерлась краска, в подставке скол и трещина.

Рис. VI, 1.

71. ИInv. № 5074 I. Статуэтка деревянная. Высота 9,0 см.

Длина 9,0 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Статуэтка представляет собой изображение молодой женщины в тувинском национальном костюме. Женщина изображена стоя, с вытянутыми вдоль тела руками. Подставка не окрашена. Праздничный халат синий, с красными обшлагами рукавов и поясом, с широкими красными и зелеными канты по разрезу, вороту и подолу. Шапка с черным окончанием и красной высокой конической тульей с округлым навершием. Сзади с шапки спускается длинная кисть или пучок лент. Сапоги черные. Лицо окрашено розовой краской, глаза и брови намечены черной краской. Волосы черные. Кисти рук розовые.

Сохранность - загрязнение.

Аналогии. Тайбу-Хаа Х.К. Тувинка в старинном костюме. Агальматолит. Резьба. Выс. 18,8 см. 1949. Коллекция С.И. Вайнштейна. Опубликовано: Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы, с. 192, рис. 136. Он же. Современное камнерезное искусство тувинцев. - СЭ, 1954, № 3, с. 83, рис. 2.

Рис. VI, 4.

72. ИInv. № 5075 I. Статуэтка деревянная. Высота 5,1 см. Длина 8,6 см. Ширина 2,5 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Фигурка представляет собой изображение стоящего быка. Подставки нет. Моделировка обобщенно-лаконичная, но очень выразительная. Ноги не разъединены.

Хвост сливается с задними ногами. Глаза литье намечены небольшими выпуклостями. Уверенно и натуралистично передана мускулатура и экстерьер животного. Фигурка окрашена в основном ровным слоем полупрозрачной красновато-коричневой краски типа темперы. Рога - синие. По спине, лбу, морде, затылку и бедрам - обширное бело-синее пятно с четкими границами. Конец хвоста - черный. На подножке слабое пятно синей краски, плохо различимое на красновато-коричневом фоне.

Сохранность - загрязнение, местами стерлась краска.

Аналогии. ТРИМ, инв. № 226I (автор неизвестен, статуэтка близка по моделировке, но окраска несколько иная), инв. № 2506 (автор О.Кудер, моделировка иная, но краски аналогичны); МИ, экспозиция "Народное искусство Тувы" (1981 г.); фигурка окрашена в черный цвет и отнесена к предметам шаманского культа (кон. XIX в.).

Рис. VI, 2.

73. ИInv. № 5076 I. Статуэтка деревянная. Высота 7,5 см.

Длина 11,5 см. Высота 7,5 см. Длина 11,5 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Фигурка изображает стоящего яка-сарпика. Подставка отсутствует. Моделировка лаконично-обобщенная, хорошо передана экстерьер и мускулатура животного. По манере резьбы напоминает инв. № 5075 I (фигурка быка), но есть отличия: разъединены ноги, более тщательно, тонкой линией резца переданы глаза. Есть и небрежности - между ногами оставлены заусенцы дерево не зачищено. Туловище и морда тонированы полупрозрачным слоем красновато-коричневой краски типа темперы. При этом хорошо выявлены тонко-слонистая текстура дерева, красиво проявляющаяся под слоем краски, особенно на буграх мускулатуры. Ноги ниже длинной шерсти переданы предельно обобщенно и не окрашены (светлое дерево).

Сохранность - загрязнение, местами стерлась краска.

Аналогии. ТРИМ, инв. № 2418 (автор О.Кудер. Черная фигура на зеленой подставке. Опубликовано: Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы), инв. № 8152 (отличается по окраске - масляная краска цвета морской волны), подставки нет.

Рис. УП, I.

74. И inv. № 5077 I. Статуэтка деревянная. Высота 4,5 см. Длина 5,9 см. Ширина 4,1 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Статуэтка изображает барана, стоящего на прямоугольной неокрашенной подставке. Моделировка лаконичная, но не натуралистичная, а более декоративная, чем и inv. № 5075 I и 5076 I. Черной краской окрашены морда, рога, шея, кончики курдючного хвоста. Длинные черными штрихами подчеркнуты приядки шерсти у кончиков задней поверхности ног. Основной цвет фигуры белый. Рот — красная краска. Ноздри переданы резьбой, в виде небольших углублений и не окрашены. Белки глаз неокрашены, радужная оболочка — белая краска, зрачки — черные. Краска типа гуашь.

Сохранность — загрязнение, местами стерлась краска.  
Аналогии. ТРИМ, и inv. № 2419 (автор О.Кудер). Фигурка отличается наличием подставки, иной моделировкой, но очень сходна по окраске.

Рис. УП, 3.

75. И inv. № 5078 I. Статуэтка деревянная. Высота 5,0 см. Длина 5,8 см. Ширина 4,3 см. Дерево, краски. Резьба, раскраска.

Описание. Фигурка изображает двугорбого верблюда, стоящего на прямоугольной подставке (не окрашена). Моделировка лаконичная, обобщенная. Основной цвет фигуры желтый. Черной краской показаны длинные приядки шерсти на шее, горбах, верхней части ног, а также кончик хвоста (поднятого и заброшенного набок и вверх) и ступни. Морда окрашена в красный цвет.

Сохранность — загрязнение, местами стерлась краска.  
Аналогии. ММ, № II68 ("работа хемчикских таджиков 1879 г."). ММ, № II62.

Рис. УП, 2.

ИУ. Агальматолитовая скульптура

76. И inv. № 5061 I. Статуэтка агальматолитовая. Высота 7,15 см. Длина 7,05 см. Ширина 3,6 см. Агальматолит, краска. Резьба, раскраска.

Описание. Скульптура изображает двух мужчин — участников национальной борьбы "хуреш". Борцы стоят друг против друга, правые руки захватывают плечо противника. Левые руки уперты в бедра. Одежда — трусы и короткие куртки. На ногах сапоги. Волосы на затылке собраны в косы. На лицах и сапогах следы красной краски. Сохранность — скол на подставке, загрязнение, краска стерлась.

Рис. УП, 3.

Старые №: "М.В.К. К.П. I2888", "5061 I".

Аналогии: ММ, № II55. Мягков И.М. Искусство Тавнуй-Тувы. — Материалы по изучению Сибири. Т.И. Томск, 1931, табл. II (дерево).

Рис. УП, 3.

77. И inv. № 5062 I. Статуэтка агальматолитовая. Высота 3,7 см. Длина 4,85 см. Ширина 1,85 см. Агальматолит. Резьба. Описание. Статуэтка изображает стоящего коня. Грива и чешка длинные, переданы параллельными линиями. Хвост длинный. Уши переданы в виде бипирамидных выступов. Сохранность — загрязнена.

Старые №: "М.В.К. К.П. I2890", "4I70 III".

Аналогии. ММ, № 1040, 1041, 1043, 1086—1091. ТРИМ, № 685 (деревянные крупные шахматные фигуры, реацщик Дор-Ондар Аренович из пос. Хову-Аксы

Рис. УП, 4.

78. И inv. № 5063 I. Статуэтка агальматолитовая. Высота 3,75 см. Длина 2,55 см. Ширина 3,0 см. Агальматолит, краска. Резьба, раскраска.

Описание. Статуэтка изображает женщину, сидящую со скрещенными ногами и держащую на руках грудного ребенка.

Одежда — хадат. Прическа замужней женщины, с накосным украшением "чазага". На лицах женщины и ребенка следы красной краски.

Сохранность — загрязнение, стерлась краска.

Старые №: "М.В.К. К.П. I2892", "4I72 III".

Рис. УП, 5.

79. И inv. № 5064. Статуэтка агальматолитовая. Высота 4,2 см. Длина 4,55 см. Ширина 1,65 см. Агальматолит. Резьба.

**Описание.** Статуэтка изображает стоящего в спокойной позе двугорбого верблюда. Длинные пряди шерсти на шее и передних ногах переданы параллельными линиями.  
**Сохранность** — загрязнение.

Старые №: "М.В.К. К.П. I2891", "4171 Ш".

**Аналогии.** ММ, № 797 (дерево, раскраска), ТРКМ, № 685 (деревянные крупные шахматные фигуры, резчик Дорку Ондар Аренович из пос. Хову-Аком).

Рис. УШ, 3.

80. Инв. № 5065 I. Статуэтка агальматолитовая. Высота 4,0 см. Длина 5,5 см. Ширина 1,85 см. Агальматолит. Резьба.  
**Описание.** Статуэтка изображает быка, стоящего в спокойной позе. Складки на шее переданы параллельными бороздками.

**Сохранность** — загрязнение, сколы на подставке, отбиты 1 рог.

Старые №: "М.В.К. К.П. I2889", "4169 Ш".

Рис. УШ, 1.

81. Инв. № 5066 I. Статуэтка агальматолитовая. Высота 3,25 см. Длина 2,6 см. Ширина 1,4 см. Агальматолит. Резьба.  
**Описание.** Статуэтка изображает стоящего в спокойной позе козла с прямыми, вертикально направленными рогами.  
**Сохранность** — загрязнение.

Старые №: "М.В.К. К.П. I2895", "4175 Ш".

Рис. УШ, 2.

82. Инв. № 5067 I. Статуэтка агальматолитовая. Высота 2,95 см. Длина 3,1 см. Ширина 1,8 см. Агальматолит. Резьба.  
**Описание.** Статуэтка изображает стоящего в спокойной позе барана.

**Сохранность** — загрязнение.

Старые №: "М.В.К. К.П. I2894", "4174 Ш".

Рис. УШ, 4.

83. Инв. № 5068 I. Статуэтка агальматолитовая. Высота 2,45 см. Длина 3,9 см. Ширина 1,8 см. Агальматолит, резьба.  
**Описание.** Статуэтка изображает стоящего в спокойной позе быка.

**Сохранность** — загрязнение, отбиты рога.

Старые №: "М.В.К. К.П. I2893", "4173 Ш".

Рис. УШ, 5.

84. Инв. № 5756 Ш. С.Ч.Норбу (1901-1968 гг.). Лошадь с жеребенком. Высота 9,2 см. Длина 11 см. Ширина 4,2 см. Агальматолит. Резьба.

**Сохранность** — загрязнение, сколы на подставке.

Старый №: 22122 кп. Снизу на подставке процарапана надпись "Салчак Норбу".

Рис. IX, 1.

85. Инв. № 5757 Ш. С.Ч.Норбу (1901-1968 гг.). Лев-арзылан. Высота 8,6 см. Длина 9,4 см. Ширина 3,9 см. Агальматолит. Резьба.

**Сохранность** — загрязнение.

Старые №: 22123 кп, 194 ГЭК. На подставке снизу процарапана надпись: "Салчак Норбу".

Рис. IX, 2.

86. Инв. № 6267 Ш. С.М.Когел (1931 г.р.). Горный козел. 1966 г. Высота 8,5 см. Длина 18 см. Ширина 4 см. Агальматолит. Резьба.

**Сохранность** — загрязнение.

Старый №: 22818 кп. На подставке снизу процарапана надпись: "Саая Когел Михайлович 9 XII 66 г.".

Рис. X.

87. Инв. № 6268 Ш. С.М.Когел (1931 г.р.) Лев-арзыдан. Около 1966 г. Высота 7,4 см. Длина 7,8 см. Ширина 2,8 см. Агальматолит. Резьба.

**Сохранность** — загрязнение.

Старый № 22819 кп. На подставке снизу процарапана надпись: "Саая Когел И".

Рис. IX, 3.

- Рис. I. Коробка для деревянных шахмат. Кат. № I, инв. № 4934 I.
- Рис. II. Шахматы деревянные. I - кат. № 2, инв. № 4935 I. 2 - кат. № 3, инв. № 4936 I. 3 - кат. № 4, инв. № 4937 I. 4 - кат. № 6, инв. № 4939 I. 5 - кат. № 5, инв. № 4938 I. 6 - кат. № 7, инв. № 4940 I. 7 - кат. № 8, инв. № 4941 I. 8 - кат. № 9, инв. № 4942 I. 9 - кат. № 8, инв. № 4943 I. 10 - кат. № 11, инв. № 4911 I.
- Рис. III. Шахматы деревянные. I - кат. № 12, инв. № 4945 I. 2 - кат. № 14, инв. № 4947 I. 3 - кат. № 16, инв. № 4949 I. 4 - кат. № 15, инв. № 4948 I. 5 - кат. № 17, инв. № 4950 I. 6 - кат. № 18, инв. № 4951 I. 7 - кат. № 21, инв. № 4954 I. 8 - кат. № 19, инв. № 4952 I. 9 - кат. № 22, инв. № 4953 I. 10 - кат. № 26, инв. № 4959 I. II - кат. № 29, инв. № 4932 I. 12 - кат. № 31, инв. № 4964 I.
- Рис. IV. Шахматные фигуры деревянные (I) и бронзовые (2-13). I - кат. № 23, инв. № 4963 I. 2 - кат. № 34, инв. № 5029 I. 3 - кат. № 35, инв. № 5030 I. 4 - кат. № 43, инв. № 5038 I. 5 - кат. № 51, инв. № 5046 I. 6 - кат. № 52, инв. № 5047 I. 7 - кат. № 55, инв. № 5050 I. 8 - кат. № 56, инв. № 5051 I. 9 - кат. № 59, инв. № 5054 I. 10 - кат. № 60, инв. № 5055 I. II - кат. № 63, инв. № 5058 I. 12 - кат. № 64, инв. № 5059 I. 13 - кат. № 65, инв. № 5060 I.
- Рис. V. Деревянные статуэтки. I - кат. № 66, инв. № 5069 I. 2 - кат. № 67, инв. № 5070 I. 3 - кат. № 68, инв. № 5071 I. 4 - кат. № 69, инв. № 5072 I.
- Рис. VI. Деревянные статуэтки. I - кат. № 70, инв. № 5073 I. 2 - кат. № 72, инв. № 5075 I. 3 - кат. № 74, инв. № 5077 I. 4 - кат. № 71, инв. № 5074 I.
- Рис. VII. Статуэтки деревянные (I,2) и агальматоритовые (3-5). I - кат. № 73, инв. № 5076 I. 2 - кат. № 75, инв. № 5078 I. 3 - кат. № 76, инв. № 5061 I. 4 - кат. № 77, инв. № 5062 I. 5 - кат. № 78, инв. № 5063 I.
- Рис. VIII. Статуэтки агальматоритовые. I - кат. № 80, инв. № 5065 I. 2 - кат. № 81, инв. № 5066 I. 3 - кат. № 79, инв. № 5064 I. 4 - кат. № 82, инв. № 5067 I.

- 5 - кат. № 83, инв. № 5068 I.
- Рис. IX. Статуэтки агальматоритовые. I - кат. № 84, инв. № 5756 III. 2 - кат. № 85, инв. № 5757 III. 3 - кат. № 87, инв. № 6268 III.
- Рис. X. Статуэтка агальматоритовая - кат. № 86, инв. № 6267 III.

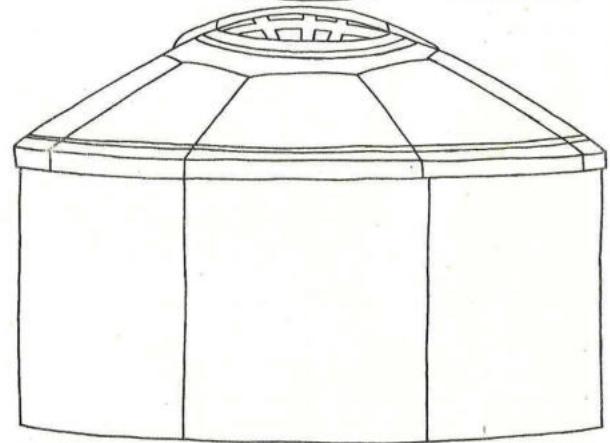
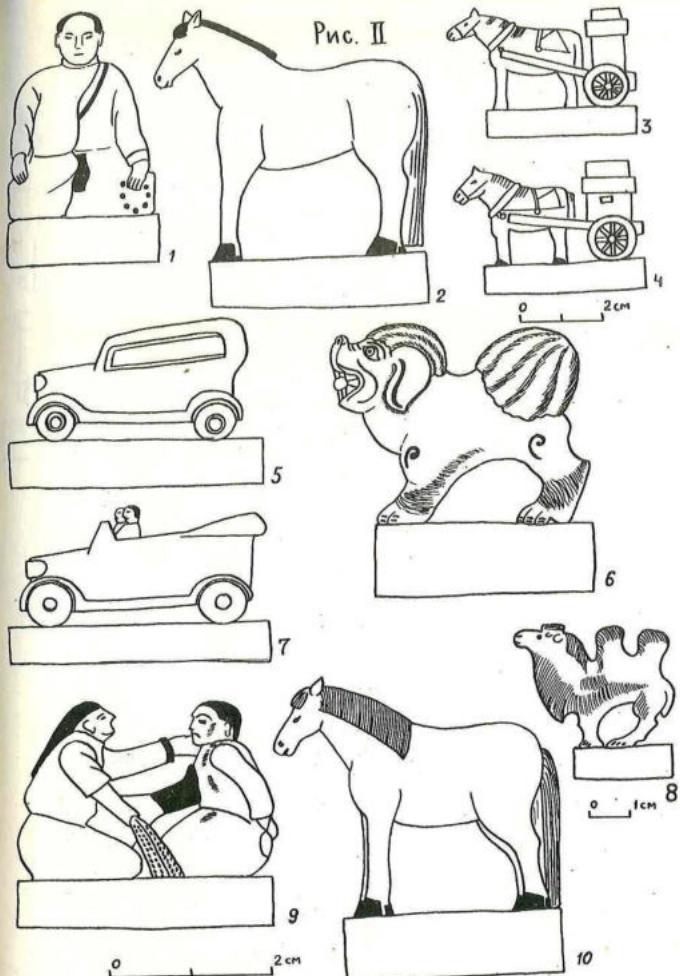
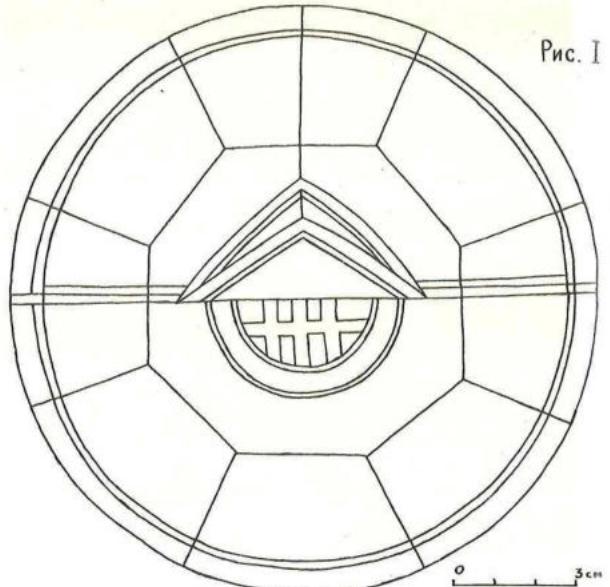
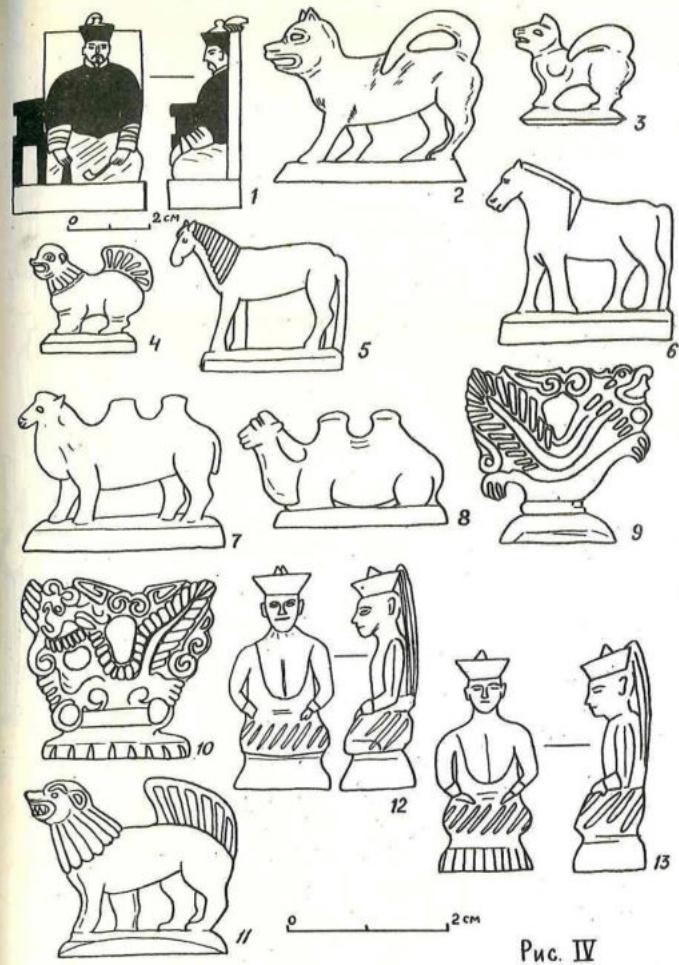
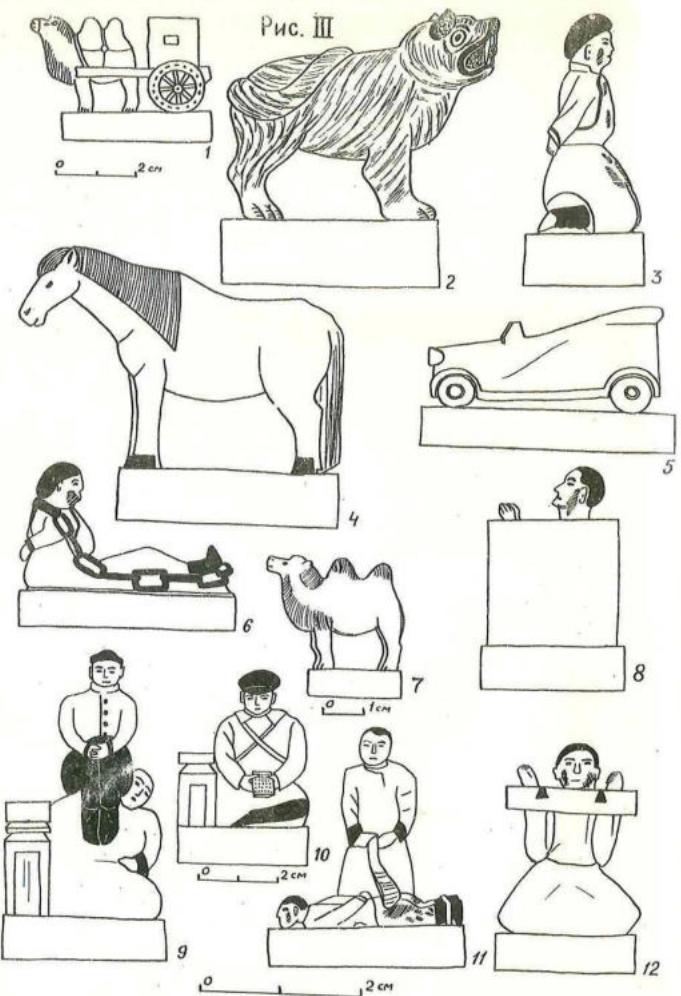


Рис. I





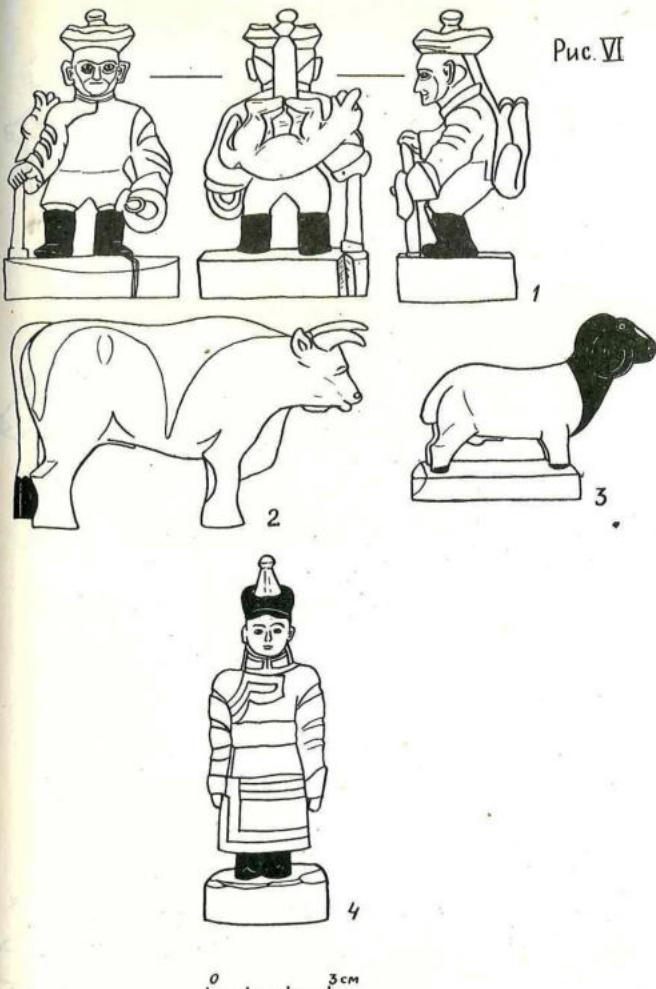
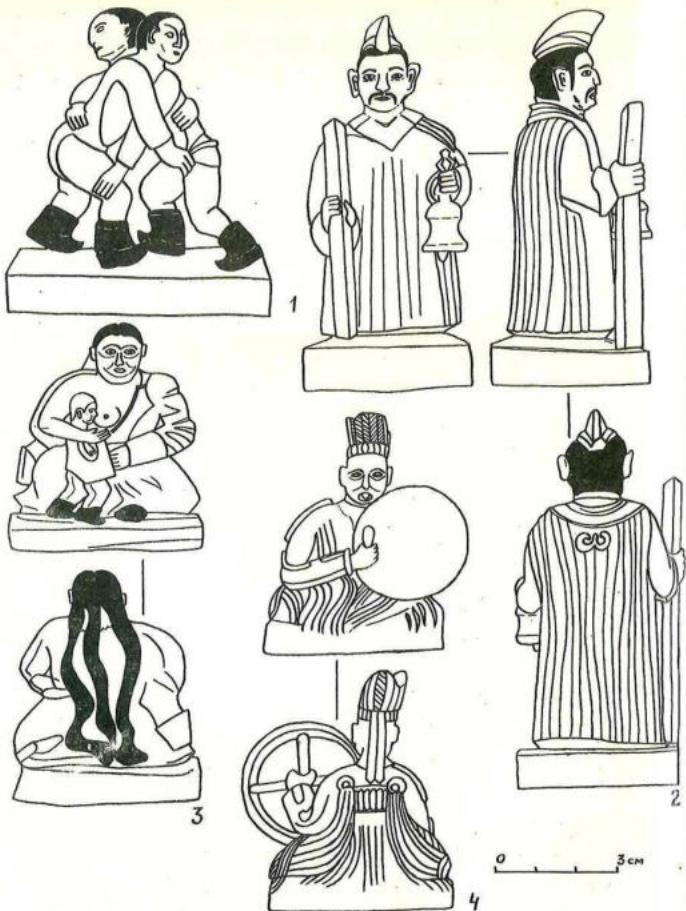


Рис. VII

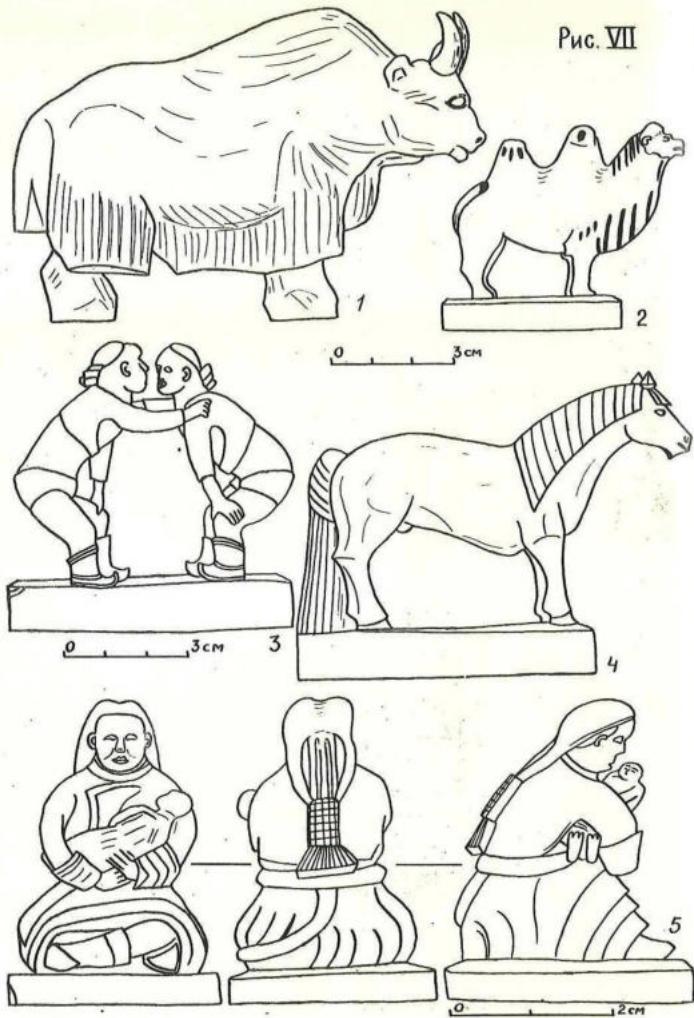


Рис. VIII

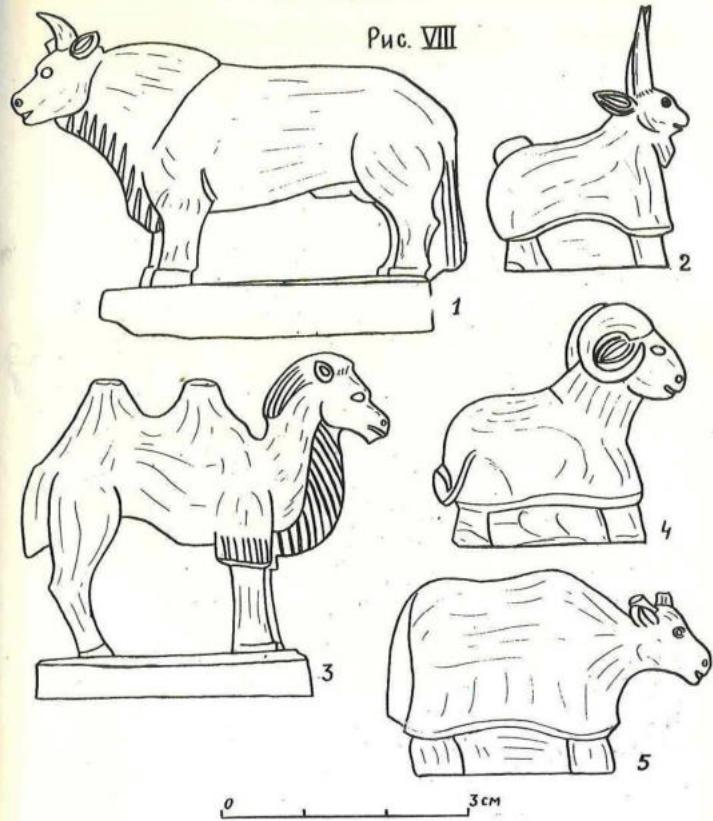


Рис. IX

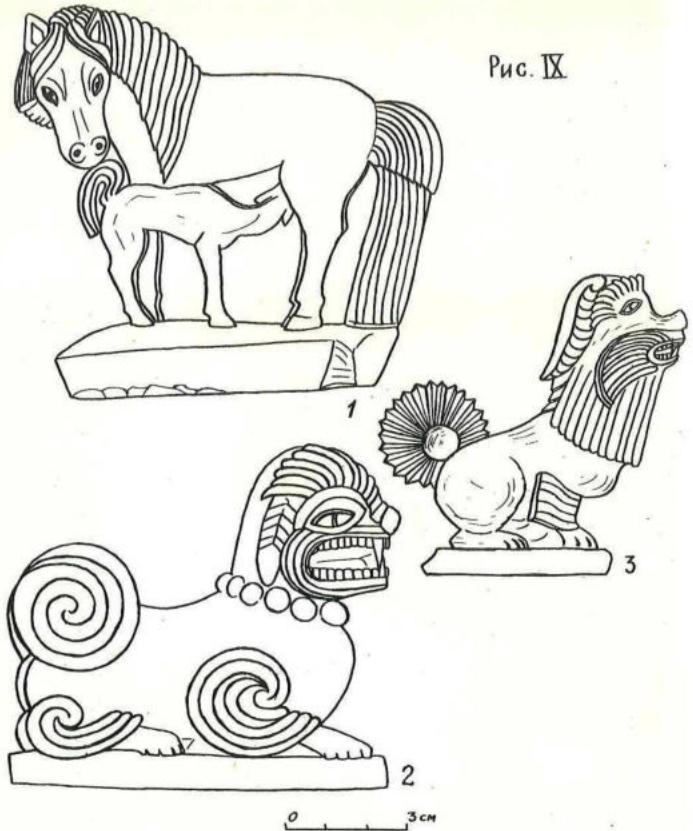


Рис. X



ИЗУЧЕНИЕ ГЛИНЯНОЙ БЕНГАЛЬСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ  
СКУЛЬПТУРЫ В ОБЩЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ  
СИСТЕМЕ РИТУАЛА - ВРАТА

Исследование традиционной бенгальской скульптуры в общем комплексе с поэтическим, музыкальным и хореографическим фольклором представляет определенный интерес в связи с общей тенденцией современного искусства возрождения и методологии изучения народного искусства в единой системе всех фольклорных форм. Глиняные женские фигурки бенгальских божеств Шашти и Субочони – это обрядовый изобразительный фольклор. Вместе с эпическими сказаниями, песнями, рисунками, скульптура участвует в домашних ритуалах врата, которые обычно не ассоциируются с какими-либо храмовыми богослужениями, а совершаются на берегу реки, в центре деревни, под охищенным деревом или во дворе жилого помещения. В обрядово-ритуальной практике врата отражены религиозно-мифологические возвретия народных масс, сохранившие представления о различных божествах, связанных с продолжением рода, земледелием, растительностью. Они почитаются в сельской местности как "грамадевата" (деревенские божества) и охраняют как всю общину в целом, так и каждого ее члена от болезней, неурожая, стихийных бедствий и покровительствуют браку, семье, детям. Семантикой основой врата является идея благопожелания, которая выражается в ритуале различными фольклорными формами. "Врата – это только желание – писал Обониндронатх Тагор – один из первых исследователей ритуала. Мы видим его представленным в скульптуре и рисунке, прислушиваемся к его отзовкам в песнях и стихах, видим его отблески в драме и танце. Простые люди выражают это желание в виде песни и красок, они все в движении и жизни". Сначала данное желание, – продолжает далее О.Тагор, – возникает в уме, явясь как бы непосредственной действительностью мысли, затем оно выражается в рисунке, скульптуре, которые вводят его зрительно в ритуал, после этого возникают звуки-заклинания, песни, танцы и, наконец, врата заканчиваются повествованием, рассказывающим об осуществлении данного же-

ления божеством<sup>1</sup>. Таким образом, единый образ закрепляется как в слове, так и в изображении, в ритуале происходит взаимосвязь всех видов народного творчества.

Обрядово-ритуальная практика врата состоит из ряда последовательных эпизодов и представляет четкую ритуальную схему. Врата начинается с выполнения альпона (рисунка на земле), в центре которой изображается место для божества. Сама же альпона, по определению А.Мукерджи, представляет "графическое изображение основной идеи врата или даже цепи последовательных идей"<sup>2</sup>. Само слово "альпона" имеет по мнению большинства исследователей дасрийское происхождение. В дравидийских языках слово "альпона" означает "ограждение", "забор", а также искусство разрисовывать "али" – земляную площадку перед домом. На санскрите слово "альпона" происходит от слова "али", которое переводится каколоса, черта, линия, а также как ряд, строка. Собственно, современная функция этих магических композиций соответствует этому значению – альпона рисуется с одной стороны для исполнения желания, с другой, чтобы оградить место обитания человека от враждебных ему сил. Альпона может рисовать и одна женщина, но чаще всего женщины объединяются в группы (5–7 человек) и рисуют альпона для всей деревни. Они оборачивают маленький кусочек ткани вокруг указательного пальца и наносят им своеобразные узоры, погружая его в рисовую пасту, смешанную с землей. Альпона – это часть ритуала, поэтому женщины, создавая своюобразную комбинацию знаков, не отходят от определенной канонической формы рисунка и употребляют только символы, необходимые для данной религиозной церемонии.

Врата – земледельческий ритуал, альпона наглядно иллюстрирует это положение: ее всегда исполняют на земле рисовой пастой (рис – самая распространенная в Индии злаковая культура), для немногих полихромных рисунков используют белую рисовую пасту, смешанную с пудрой из цветов, сухих листьев, угля, жженой глины и т.п. В альпона преобладают элементы земледельческой символики: рисовые стебли, амбар для хранения зерна, плуг, серп, мерка для риса, раковины каури, рыбы (в бенгальской символике – знак плодородия и неотъемлемая часть свадебной церемонии). В этих изображениях про-

слеживается непосредственная связь знака, идеограммы и природного объекта или понятия. Эта связь хорошо известна как мастерице, так и всем участникам ритуала, но, несмотря на традиционные типы альпона, каждая исполнительница создает своеобразную композицию, которая свидетельствует о ее мастерстве. Женщина всегда рисует альпону без запинки, никогда ничего не изменяет, все знаки соединены в ее представлении естественными связями, они глубоко символичны и исполняются в традиционной последовательности. В основной инвариантной канве рисунка читается и индивидуальная особенность каждой мастерицы, которая может нарисовать более красочный лотос, у солнца больше лучей, богаче орнаментирована мандала. По желанию женщина может добавить некоторые предметы, которые она хотела бы получить в дар от божества; часто это предметы женского туалета - бусы, зеркальце, ожерелье, браслеты, шкатулка и т.п. В одну альпону включаются все "родственники" данного божества или ограничиваются лишь несколькими. Альпона имеют региональные варианты, они изменяются от праздника к празднику; различные их типы существуют для одной церемонии, и одна и та же аль蓬а может существовать для нескольких врат. Таким образом, альпона, как одна из форм фольклора, подчинена его основным законам: вариативность, характерная для всего фольклора в целом, определяет специфику ее поэтики. Мы не имеем ни одного классического варианта альпона, - она находится в постоянном движении. Но альпона присуща и другая особенность фольклора - при постоянной изменяемости, в результате которой мы не встретим двух подобных совпадающих композиций, в них всегда сохраняется инвариантная основа, закрепленная традицией.

Альпона - это не только центр, вокруг которого развертываются эпизоды ритуальной мистерии, само ее изготовление - часть сложного ритуала-врата. Но функция ее намного шире ритуального уровня. Для нас изучение этой формы изобразительного фольклора имеет огромное значение в связи с орнаментальной и графической схемой традиционной мелкой пластики. Альпона имеет большое значение в орнаментальной разработке традиционной скульптуры, чьи декоративные композиционные элементы ничто иное, как ритмичное повторение

знаковых символов альпона, ее отдельных компонентов, причем в некоторых случаях сохраняется центральная композиция, состоящая из кругов и лепестков лотоса.

Другим составным компонентом ритуально-обрядовой практики является янтра - диаграммный эквивалент божества, его абстрагированное изображение, знаковый символ, обычно выраженный в простейшей геометрической форме (треугольник, квадрат, спираль и т.д.). В обрядовое действие включены заклинания (мантра), - это магические формулы, в основе которых лежат "слоги-зверя" - "биджакшара"<sup>3</sup>. Так, например, с ботинок Шри Лакши связана Лакши-биджа "Шрим", которая выражает силу "пракрити" (природы) и "пртихиши" (земли), а также вызывает изобилие, радость и успех. В бидже "Шрим" звук "Ш" означает достаток, "Р" - здоровье, "И" - исполнение всех желаний, "М" - безграничность и беспрецедентность вселенной<sup>4</sup>.

Все обрядово-церемониальное действие врата сопровождается песнями-гимнами (чадха), обращенными к божеству. Их исполняют женщины: в простых словесно-музыкальных фразах раскрывается комплекс важных для индийской женщины желаний.

В "Тара-врата", обращенной к солнечному божеству Сурье, женщины посвящают ему следующий гимн:

"О Сурья, Такур, принеси здоровье в дом,  
Сарай наполни дойными коровами,  
Сделай так, чтобы мои сыновья были почетными гостями  
во дворце раджи,  
А мужья моих дочерей входили в совет общины.  
Дом дочерей освети ярко,  
И красная краска<sup>5</sup> пусть всегда изобилует в их  
шкатулках<sup>6</sup>".

И, наконец, ритуал заканчивается катхой - историей о жизни, деяниях и благостях божества, к которому участники обращаются в своих молитвах. Структурно-эпическое сказание катха распадается на четыре последовательных эпизода (пола): неповинование божеству, его отрицание, несчастья, которые оно приносило в дом, явления божества и просьба женщины проявить к ней милость, счастье в доме, как награда за поклонение и объяснение всего ритуала-врата для верующих. Катха является фольклорным вариантом "мангала" (бенгальское

монгол) – средневековой бенгальской эпической литературы, в основном посвященный бенгальским женским божествам. Катха сопровождается барабанными ритмами, пением, определенными жестами и строго регламентированными танцевальными движениями (танцы-врата). Исполнив все ритуальные предписания, участники обрядово-церемониального действия освобождаются от всего суетного и земного и могут общаться с божеством, обращаясь к нему со своей просьбой:

"Танцуют ноги, звенят колокольчики,  
Взвучат песни, изменяется ритм движений,  
Постепенно звуки и заклинания появляются внутри тебя.  
Тогда исчезают все оковы, и ты можешь говорить с божеством" <sup>7</sup>.

Альпона, янтра, магические звуки-заклинания, катха, песни-гимны, танцы – все эти фольклорные художественные формы обращены к божеству, присутствие которого в ритуалах-врата представлено антропозооморфной глиняной фигуркой – "пратима-лакшана" (изображение божества) или каким-либо знаковым символом, его заменяющим.

"Пратима-лакшана" участвуют в ритуалах-врата, обращенных к женским божествам Шошли, Чанди, Ситала, Субочони, Манома, Шри Дакши и т.д., которые связаны с идеей плодородия и продолжения рода. Все эти божества имеют самостоятельное звучание в иконографическом, мифологическом и содерматальном плане. Но их сближает функциональная связь с древнейшим культом богини матери: за именами известных бенгальских божеств, глиняные изображения которых в бесчисленных вариантах производят гончары в деревнях, скрывается первобытная богиня, терракотовые изображения которой открыты в центрах древней протоиндийской цивилизации. Д.Маршалл, автор знаменитых раскопок в Мокхенджа-Даро, обнаружив многочисленные глиняные женские изображения и обратившись к этнографии Индии, реконструировал эволюцию образа Великой матери: "Она является "Матерью или Великой матерью" и прототипом той силы (пракрити), которая развилаась в силу шакти. Ее представляют "грамадевата", т.е. деревенские божества, которые могут иметь местную окраску, но которые все вместе и каждое в отдельности являются олицетворением тех же самых сил... Такие божества представляются как созидатели плодородия" <sup>8</sup>.

В нашей работе мы остановимся на двух наиболее почтаемых бенгальских народных божествах: Шошли и Субочони, которые функционируют в ритуалах-врата. Их магическая роль состоит в продолжении рода: они защищают детей от болезней и смерти и спасают женщину от бесплодия. Эти аспекты находят отражение в их иконографическом облике: обязательное присутствие одного или нескольких детей в руках божества. Глиняные фигуры Шошли и Субочони изготавливают в Бенгалии повсеместно, но особое место среди традиционных иконографических типов занимают скульптуры Шошли из деревни Пачмура (дистрикт Бангура) и терракотовые изображения Субочони из деревни Ашадиканди, дистрикт Гоалпара, штат Ассоам (в последнем центре работают бенгальские мастера, переехавшие сюда после раздела Бенгалии на две части – Западную и Восточную).

Среди скульптур, изображающих покровительницу детей Шошли, созданных в пределах одного регионального изобразительного комплекса (Шошли из Пачмуры), мы, тем не менее, не найдем ни совершенно идентичных фигурок, ни кардинально отличающихся друг от друга – все они связаны между собой и находятся в тесной иконографической и семантической близости. Почти все скульптуры Шошли наделены основным иконографическим признаком индийской фольклорной терракотовой пластики – имеют антропозооморфные /птичьи/ черты, но в двух фигурках, приобретенных автором в Пачмуре в 1977 году, черты лица Шошли приближаются к антропоморфным, хотя и не переходят в них окончательно. Значительный интерес представляют две фигурки Шошли, хранящиеся в Калькуттском музее прикладного индийского искусства, поступившие туда в 1929 году из Пачмуры <sup>9</sup>. Эти скульптуры имеют звероподобные лапы, их черты напоминают кошачьи морды, а ноги – кошачьи лапы. Они представляют промежуточный этап развития от зооморфной пластики к ее антропоморфным формам, когда кошка становится средством передвижения божества. Фигурки Шошли с кошачьими чертами – довольно редкая иконографическая форма божества. При обследовании центров производства бенгальской глиняной скульптуры в течение 1973–1977 гг. автор более не встречал подобных фигурок, нет их и в коллекциях музеев народного искусства Дели и Калькутты. Названные скульптуры прости по

выполнению: тудовище — почти необработанный цилиндрический массивный замкнутый глиняный блок без выделения талии, ноги — "кошачьи лапы" вытянуты далеко вперед и обращены прямо на зрителя, руки сомкнуты перед грудью, в них помещена схематическая фигура ребенка с зооморфным лицом, обращенным к лицу божества. К нижней части объема "примазаны" три абстрактные геометризированные фигурки ("дети" Шоити, ее иконографический формальный признак). Дети в объятиях Шоити и Субочони — это их знаковый символ, часто в отдельных ритуалах, посвященных божествам, они могут заменять само изображение. Подобный иконографический признак божества является самым важным компонентом скульптуры и выражает смысловую сущность образа.

Дальнейшее развитие формы и технологии представляют фигуры Шоити из Пачмуры из Музея индийского искусства имени Ашотша Мукерджи Калькуттского университета<sup>10</sup>. В этих фигурках пластическая форма развивается снизу вверх: основание переходит к мощному округлому торсу (талия в отличие от рассматриваемых фигурок "Шоити с кошачьими чертами" обозначена и представляет границу объемов), который заканчивается цилиндрической шеей, составляющей с головой почти единый монолит. Скульптура имеет устойчивое цилиндрическое основание, в нем читается стремление к прочной конструкции. Верхняя часть туловища фигуры сильно увеличена, покатые мощные плечи в три раза шире талии и доминируют в композиционном решении основного объема. Непропорционально увеличенные дугообразные руки, опирающиеся всей тяжестью на выставленные вперед на зрителя ноги — "птичьи лапы", возвращают движение формы обратно, к земле, замыкая круговое развитие пластического объема.

После того, как глаз улавливает общий абрис скульптуры, внимание привлекают многочисленные фигурки детей (число их варьируется от 2 до 12), переданные в невысоком рельефе, головной убор, имеющий форму цилиндра, лотоса или веера (самый его распространенный тип) и лицо Шоити. Принципы его моделировки типичны для бенгальской фольклорной пластической системы, — в нем ощущается тенденция к превращению черт лица в орнаментально-геометризованную схему: линия носа, напоминающего ординарный клюв, составляет направ-

ленный вершиной вверх треугольник с подисками бровей и орнаментальной бороздкой, отделяющей головной убор от основного объема головы. При этом боковые части лица схематизированы почти до прямоугольной формы. Монументальную лепку лица оттеняет декоративное решение головного убора, украшений, заменяющих ушные раковины. Орнаментальные элементы в основном располагаются горизонтально по отношению к общему объему и подчеркивают общую вертикальную структуру скульптуры. Фигурки Шоити, подобные скульптуре из музея имени Ашотша Мукерджи, с незначительными вариантами отдельных формообразующих элементов наиболее известны и изготавливаются мастерами Пачмуры и в наши дни. В коллекции автора имеются три скульптуры Шоити, приобретенные в Пачмуре в 1975 году. Они наделены всеми стилистическими особенностями, характерными для комплекса в целом, но имеют некоторые отличительные иконографические признаки. Трактовка лица этих фигурок тяготеет к антропоморфному типу, хотя этот процесс в них еще не завершен и "птичьи" черты проступают в облике божества. Фигурки Шоити из коллекции автора завершены расширенным книзу коническим основанием — подиумом без выделения линии ног. Подобная схема построения женских фигурок наиболее характерна для бенгальской фольклорной пластической системы.

Скульптуры "матери-птицы" или "матери-утки" Субочони из Ашадиканди (дистрикт Гоалпара) по мастерству выполнения и художественной выразительности не имеют себе равных среди фольклорных форм бенгальской пластики. Пластическое мастерство керамистов Ашадиканди проявляется в композиционном решении скульптуры: моделировка ее формы и орнаментальная разработка деталей столь совершенны, что подобные произведения можно рассматривать как один из лучших образцов не только бенгальской фольклорной пластики, но и всей традиционной фольклорной индийской глиняной скульптуры. Особого внимания заслуживает исследование орнаментальной разработки поверхности скульптуры: в отличие от большинства бенгальских терракотов, орнамент в женских фигурах Субочони играет особую роль. Он органически входит в "основную" композиционную схему фигур, выявляя контрасты статичного и динамичного начал в ее форме. Орнамент в этой скульптуре —

глубинное структурное свойство, декоративность – лишь одна из функций. Но прежде, чем подробно остановиться на особенностях орнаментальных композиций в скульптуре Гоадхари, мы рассмотрим ее основные формообразующие принципы и важнейшие элементы иконографии. Фигурки Субочони состоят из трех основных объемов, причем четко выражен контраст несущих и несомых частей: нижняя часть туловища масштабно увеличена (верхняя часть тела соотносится с нижней как 1:3,5), фигура стоит на прочном основании. Основной объем нижней части фигуры составляет трапециевидная юбка (мекхала), – она непропорционально велика и тяжела, на ее поверхности соорудоточены основной орнаментальный декор. Массивные, широко расставленные к самым краям юбки ноги – столбы почти прямоугольной формы с маленьенькими ступнями ног (они напоминают "копитца") прикреплены к подставке. Последняя не является формообразующим компонентом скульптуры, она скорее обозначает плоский отрезок земли, на котором расположена фигурка. Подставка в бенгальской глиняной скульптуре – это редчайшая деталь, которая обычно не встречается в бенгальской терракоте. В моделировке нижней части объема в скульптурах Субочони заметны "деревянные", "резные" приемы (возможно, это влияние традиционных навыков сутрадхаров – резчиков по дереву, от которых ведут свое начало мастера Ашадиканди). Плоский геометрический объем несущей части фигуры тяготеет к прямоугольной форме, ее контур составляет многочисленные прямые линии (прямая горизонтальная линия подставки, параллельная ее нижняя часть мекхала, ноги-колонны, почти прямые боковые стороны трапециевидной юбки).

В скульптуре Субочони центростремительное движение всей массы направлено снизу вверх: прямые линии закругляются, приближаясь к конусовидной форме, и переходят в узкую талию, которая является как бы центром, осью фигуры. Как показывает анализ материала, талии в этих фигурах придается особое значение, она намечается смелыми линиями и служит основанием для легких верхней, являясь центральной точкой организации пластических сил вокруг стержня. Сужение трапециевидной юбки к мягкой плавной округлой форме придает тяжелой части фигуры дополнительную устойчивость и композиционную завершенность. Верхняя часть фигуры обнаруживает "мяг-

кую" "текущую" пластическую форму, она тяготеет к стереометрически ровной шарообразной поверхности. Объем верхней части фигуры значительно обобщен, пластическое движение формы от бедер к голове идет плавно и непрерывно. Верхняя часть туловища непропорционально мала, "изящна", фигура имеет узкие плечи, маленькие округлые руки, которые заканчиваются плоскими широкими ладонями с птичьими лапами. Они как бы поддерживают небольшие конические груди с "дырками" – сосками. Все фигурки Субочони имеют мощную, цилиндрическую шею, слившуюся с головой. Формула лица скульптур необычайно интересна: ее составляют два трапециевидных "блока", расположенных под острым углом друг к другу и соединенных линией носа – "орлиного клюва" и прямоугольной прорезью рта. Эти горизонтальные "блоки" образуются глубоким вдавлением большиими пальцами глиняной цилиндрической формы, составляющей конструктивную основу головы. В образующихся впадинах наделены глаза – круглые комочки глины с отверстиями, обозначающими зрачки.

Огромная роль в художественной организации поверхности в пластике мастеров Ашадиканди отводится орнаментальным элементам, которые теснейшим образом связаны с тектоникой, конструкцией и техникой изготовления скульптуры. В изобразительной организации поверхности скульптуры божества именно орнаменту отведена главенствующая роль: как элемент общей пластической системы он развивает, подчеркивает общую конструктивную мысль, оттеняет непрерывность пластической формы. Барельефно разработанный орнаментальный декор юбки останавливает на себе взгляд, заставляет почувствовать глубину поверхности; спущенный к бедрам пояс как бы надевается на юбку, он выполняется в невысоком рельефе, но представляет "ступеньку" по отношению к юбке. Пояс и ожерелья, выполненные в аппликативной технике, имеют единую форму и декоративный узор "насечки" и связаны друг с другом "встречным" движением. Овальная форма ушных украшений вместе с веерообразным головным убором ("гребешком") смягчает геометризованную конструкцию лица, связывает ее с общими округлыми линиями плеч, рук, верхней части туловища, с фигурками детей и т. п. Орнаментальная разработка поверхности подчеркивает все то, что в форме только намечено, развора-

чивает фигуру во времени и пространстве. Одни и те же элементы орнамента (зигзаги, спирали, ромбы, треугольники, сетки, надетые барельефные "резные" детали) повторяются по несколько раз в различных структурных компонентах скульптуры, усиливая ощущения текучести и непрерывности объема. В орнаментально-декоративной композиционной структуре Субочони представлены два основных типологических варианта орнаментальной организации пространства. Первый тип обра- зуется из неоднократных повторений отдельных геометрических символов или растительных мотивов, второй представляет геометрическую композицию, которая образуется вокруг четко выраженного центрального стержня (она строится по принципу круговой альпинии). Для создания орнаментальной системы употребляются различные приемы: орнамент прорезчивается прямо на плоскости острой деревянной палочкой или гребнем (волнистый узор), его могут "вырезать" по сырой еще глине же-лобком, оттиск изображения производят штампом (единичным или поясами), иногда орнамент уже выгравирован в самой глиняной форме и создается одновременно с моделированием фигуры. Некоторые формы орнамента восходят к древней технике плетения (переплетающиеся полосы, ромбы и т.п.), другие являются отражением геометрических и растительных форм.

Орнаментальная разработка поверхности глиняной скульптуры, напоминающей узор плетеных изделий, встречается в трех фигурках анализируемой группы терракот из Ашадиканди. Две фигурки находятся в коллекции Музея индийского искусства имени Ашотша Мукерджи в Калькутте, третья хранится в собрании исследователя народного искусства К. Чаттопаджая. В первых двух женских фигурках плетеный узор (имитация регулярного шашечного плетения) орнаментирует мекхалу, в Субочони из коллекции К. Чаттопаджая плетение украшает детали одежды верхней части туловища. В скульптурах из Ашадиканди, как правило, сочетаются орнаментальные геометрические знаки и стилизованные растительные мотивы, которые обычно составляют следующую композиционную схему: геометрический орнамент головного убора, ушных украшений, пояса, ожерелий, браслетов на ногах и руках сочетаются с орнаментальными растительными узорами юбки с центральной круговой мандалой. В некоторых фигурках встречаются и обратные за-

рянты: геометрический узор нижней части фигуры и стилизованные цветы, листья, ветви в верхней части скульптуры. Несколько фигурок Субочони из коллекции Музея индийского искусства имени Ашотша Мукерджи орнаментированы повторяющимися геометрическими знаками. Пространство юбки-мекхалы заполнено ромбовидными фигурами (ромб движется сверху вниз углом вперед и повторяет себя несколько раз, образуя "ромбовую дорожку")<sup>11</sup>, ломанными линиями, начертанными под углом друг к другу — "вложка"<sup>12</sup>, или ритмическими рядами волнистых линий<sup>13</sup>. Из этих повторяющихся, непрерывных элементов орнаментальной формы складывается ощущение бесконечного движения, ритмический строй геометрических знаков подчеркивает плавную округлую форму, участвует в создании пластической основы скульптуры. Остальная орнаментированная поверхность фигурки Субочони, имеющей "плетенный" орнамент мекхалы, представлена схематизированной формой цветка лотоса, состоящего из двенадцати чешочек-лепестков. Этот стилизованный мотив (лотос — самый распространенный декоративный узор в орнаментальной композиции поверхности скульптуры) постоянно повторяется не только в деталях одежды и украшений, он процарапан на поверхности ритуальных сосудов (гхата) в руках божества.

Отдельную группу составляют фигурки Субочони, в которых декоративно-орнаментальная поверхность фигурки (в основном речь идет о разработке несущей ее конструктивной части — юбке-мекхале) разрабатывается мастерами как "напластование" отдельных декоративных "слоев", которые вместе составляют художественно-цельную, барельефно понятую поверхность скульптуры. Орнаментальная структура мекхалы ассоциируется с декором известных бенгальских храмов Банкури и Вишнупура, облицованных терракотовыми плитками. Она также удивительно напоминает керамические "таблетки", изображающие отдельные божества, их символы, знаки и т.д., которые до наших дней изготавливают мастера дистриктов Гоалпара и Банкура. Даже технология выполнения подобного орнамента, наносимого глубоким штампом по мокрой поверхности глины (он имитирует налепные выпуклые детали), идентична как для украшения храмов, так и для орнаментации скульптуры Субочони. В орнаментальной композиции фигурок поражает прежде

всего нагруженность, насыщенность поверхности скульптуры орнаментальными элементами, при всей лаконичности общего пластического решения скульптуры орнамент воспроизводится с точным перечислением каждой розетки, листика, ветки и т.п. В скульптуре детально разработанный рельефный орнамент трапециевидной юбки не приспособливается к плавному очертанию человеческого тела, - это одежда не человека, а культовой фигуры. Движение орнаментального ритма, повторяющееся и непрерывное, сочетается с ритуальной замкнутостью формы в себе.

Две фигурки, воспроизведенные в книге С.Рай "Ритуальное искусство бенгальских врат", имеют одинаковую композиционную структуру расположения орнаментальных элементов: Это геральдическая схема, центральная часть которой в одной фигуре представлена круговой орнаментальной формой, в другой - овальной<sup>14</sup>. Это-центральная мандала, ее основа состоит из "Вишападмы" - мирового лотоса, который является центром вселенной; вокруг него группируются круги, овалы, символизирующие космос, солнечные лучи, Луну и т.д. Эта круговая композиция подобна Тара-альфоне, некоторые различия между ними объясняются применением различных материалов и технологическими возможностями выполнения. В центре овальной композиции второй фигурки-стилизованный лист лотоса с точками-семенами. И в том, и в другом случае центральная мандала дает остановку глазу, заставляет почувствовать глубину и устойчивость скульптуры и одновременно несет большую смысловую нагрузку.

Орнаментальные элементы, участвующие в декоративной разработке поверхности фигурок, имеют определенное символическое значение. В индийской религиозной системе символическое начало ощущается особенно сильно, и семантика отдельных знаков имеет многовековую традицию. Прямые линии и неразрывный ряд точек, вытянутых в длину, обозначают рост и развитие, бесконечность и беспредельность космоса. Они взяты из окружающего мира и восприняты человеческим сознанием: это игра волн, рыбь на поверхности воды, очертание облаков, порывы ветра, создающего вихри; перекрещивающиеся линии - деление космического пространства; треугольник (трикона) - отчетливое абстрактно-знаковое выражение женского чрева,

символ материинства и космической силы природы, выражющей его нейтральную созидающую и разрушительную силу; круг - универсальный знак, символизирующий полноту и всеобщность, это бесконечный космос, не имеющий ни начала, ни конца, символ всеобщих функций природы.

Центральная мандала - основной орнаментальный элемент многих скульптур - диаграмма вселенной, она наделена космической и оплодотворяющей символикой, это сама полнота, цельность, завершенность.

Двенадцати-, восьми- или семилепестковый лотос - знак женского начала вселенной, самый архаичный символ в индийской религиозной традиции. Он обозначает вечную женскую энергию Шакти, ее воспроизводящее и порождающее начало. Существенную роль играет причастность лотоса к водной стихии, к рекам и озерам, на водной поверхности которой, пробиваясь из недр земли, он расцветает, воплощая идею плодородия.

Все эти символы не требуют особой расшифровки для адепта, они обращены к знающему человеку - участнику ритуала и идентичны знаковым формулам врата-альпоне и янты, составляющим неотъемлемую часть каждого ритуала-врата. Ритуальные фигурки Шохи и Субочони ставятся в центре сакрализованного пространства, перед ними женщины рисуют альпуни. Нарисованные на земле знаки и геометрический знаковый орнамент на поверхности глиняной фигурки - явления одного порядка: это графически оформленная просьба к божеству, орнаментальная магия. Повтор одних и тех же символов в разных формах изобразительного фольклора усиливает общее желание, замыкает его как единое, мощное целое.

В ритуально-обрядовой практике врата цели и задачи достигаются магическим действием, основная мысль которого выражена не только изобразительным фольклором (ритуальной скульптурой и альпоной), но и эпическими сказаниями, песнями, танцами. Все эти фольклорные формы выступают в сочетании друг с другом одновременно в ритуале и находятся в постоянном взаимодействии. Связь различных фольклорных форм в обряде врата вытекает из своеобразной синкретичности художественно-образного народного мышления, при котором весь обрядовый фольклор воспринимается как эстетически цельное явление.

Не подлежит никакому сомнению, что врата до наших дней остаются пережитком синкретического творчества, связи основных видов фольклора, участвующих в этом ритуале, существуют и вытекают из целостности и синкретичности первобытной культуры, к которой "фольклор ближе всех - и исторический, и структурно..."<sup>15</sup>

### П р и м е ч а н и я

- 1 A. Tagor, *Banglar Brata, Visvabharati*. Calcutta, 1947, p. 70.
- 2 A. Mookerjee. *Folk Art of Bengal*, Calcutta, 1946, p. 6.
- 3 Биджакшара (буквально "слоги-зерна") состоит из двух слов: "биджа", что значит одновременно зерно и точка, и "акшара", которое имеет также двоякое значение - слог и бессмертный, неувядаемый.
- 4 A. Mookerjee, M. Khana. *The Tantric Way. Art. Science. Ritual*. London, 1977, p. 134.
- 5 Красная полоса, проведенная посредине волос женщины - знак, что она замужем (вдовы не могут иметь этот знак). В обращении к солнцу участница ритуала просит Сурью не допустить для своих дочерей вдовства.
- 6 S.K.Ray. *The Ritual Art of the Bratas of Bengal*. Calcutta, 1963, p. 41.
- 7 M.R.Anand. *The Dancing Foot*. New Delhi, 1969, p. 2.
- 8 J.H.Maschall. *Mohenjr-Daro and the Indus Civilization*. London, 1931, v. I, p. 51.
- 9 S.K.Ray. *The Ritual Art of the Bratas of Bengal*. Calcutta, 1963, pl. III, fig. a, b.
- 10 A. Mookerjee. *Folk Art of Bengal*. Calcutta, 1946, pl. XIX, 26.
- 11 M.K.Pal. *Catalogue of Folk Art in the Asutosh Museum. Part I*, Calcutta, 1962, Frontispiece.
- 12 Op.cit., pl. IV, 11.

13 R.F.Bussabarger, B.D.Robins. *The Everyday Art of India*. New York, 1968, p. 32.

14 S.K.Ray. *The Ritual of the Bratas of Bengal*. Calcutta, 1963, pl. II, fig. a, b.

15 М.С.Каган. Морфология искусства. Л., 1972, с. 195

## ЭВОЛЮЦИЯ КОМПОЗИЦИОННЫХ ПРИЕМОВ В МОНГОЛЬСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Относительное постоянство этнических особенностей архитектуры каждого народа обусловлено природной спецификой культурного региона и комплексом социально-экономического развития. Закрепившиеся в сознании народа полезные признаки организованной жизненной среды получают со временем и дополнительное эстетическое толкование.

Монгольская юрта, в силуэте и конструкциях которой суммировались наличные строительные материалы и "технология" быта, стала не только закономерным итогом эволюции "классического" кочевого жилища, но и поэтическим символом, объектом и адресатом художественного творчества. В устном эпосе и гернических летописных хрониках обращение к ней выражает наиболее глубокие, исходные уровни национального самосознания монголов. Возведение образа юрты в синоним родины, благополучия, родственных связей сыграло немаловажную роль при компоновке факторов, определивших в процессе становления монгольской нации стержень ее средневековой культуры.

Но сама юрта, давшая монгольской культуре целую систему символики, оставалась объективно существующей средой, отвечающей многообразным бытовым и социальным потребностям кочевника, продолжала свое развитие в других типах кочевой архитектуры - мобильных и стационарных, - воспринявших и сохранивших морфологические особенности ее структуры. При этом в эволюции юртообразных сооружений ведущими оказываются не принципы натурализма воспроизведения существующих форм, а выделение первичных закономерностей формообразования, позволяющих свободно оперировать материалом и пространственным решением в рамках традиции.

Такими закономерностями в условиях степей стали центральность сооружений и концентричность их развития. В последующем, с углублением социальной дифференциации кочевого общества, усложнением символов и обрядов взаимоотношений, статика центричных композиций дополняется и замещается осе-

выми динамичными построениями архитектурного пространства ставок, монастырей, городов. В этом процессе совершенствования и накопления композиционных приемов, в общем одиных для архитектуры всех стран мира, локальные особенности кочевой цивилизации придали конкретные отличия истории степного зодчества.

Конструктивно форма юрты восходит не к кругу, а к понятию "цеэнгэр", поэтому относительно безболезненно происходила "квадратура" ее плана в юртообразных сооружениях.

В степных просторах строительный материал /примущественно тонкий речной ивица/, игравший роль ограничительного фактора, допускал только известные варианты решетчатого цилиндрического ограждения и конической крыши, приемы плетения которых еще от кунинских времен сохранились в ремесле лесных племен шивэй - прямых предков монголов.

Идея центричности места обитания с ее многообразной символикой была подкреплена формой круга /как плана-проекции ограждающих стен/ только на этапе стандартизации конструктивных элементов юрты, т.е., эгоцентрическая символика и космогонические подразделения возникли уже на базе зрелой пространственной структуры жилища.

Центральность, неприкосновенность, магия защиты жилища были перенесены на планировку родовых поселений, также организованных по кругу - куренем. Отсюда и название планировочного принципа - куренной.

Как складывалась взаимная диспозиция элементов организованного пространства у кочевников?

Социальные различия в рамках куренного принципа выявлялись по-разному. Если пространство /территория/ не было ограничительным обстоятельством, то действовал простой закон центробежной иерархии.

Ханские, княжеские ставки /интересные в данном случае относительной полнотой состава социальных подгрупп, участвующих в "игре" размещения/ имели центром юрту /шатер/ воина; вокруг него располагались юрты жен, по следующему колычу - гвардия и приближенные, внешний пояс составляли палатки воинов. По контуру лагеря ставились телеги, образующие подобие защитной стены. В критической военной ситуации иерархический принцип менялся: внутрь лагеря загоняли скот, здесь укрывались женщины и дети.

Однако и каждое кольцо окружения не было однородно по социальной весомости; здесь действовала секторная иерархия \*, которая сначала соотносилась с направлениями стран света. Главным был сектор, обращенный к солнцу и юрты ставились к нему входом. Древняя традиция почитания восходящего светила определила восточную /юго-восточную/ ориентацию жилища от хунну до эпохи тюрков исключительно. Юрты императора киданей были обращены входом на восток, а императорских родственников, - ближайших и по боковой линии - соответственно на юг и на север /I, 461/. У монголов развитие астрономических и религиозных представлений и простая бытовая потребность в большем времени изоляции развернули юрту входом прямо на юг.

Сакральная символика постепенно перевешивала утилитарный смысл ориентации; при неблагоприятном сочетании южной ориентации и направления господствующих ветров кочевник предпочитал перенести юрту в место с другим ветровым режимом, но не менять направления входа.

При размещении стойбищ, походных лагерей южное направление также считалось основным и перед местопребыванием главного лица всегда оставался свободным южный сектор; здесь можно было поставить только походную кумирню. Перенесение алтарных функций северной стены жилища в масштаб поселения привело к разрыву куренных колец также и по северной оси, где ставились культовые объекты /2, 58/; но эти преобразования связали уже с периодом оседания ставок и монастырей эпохи позднего феодализма /ХУП-ХIX вв./.

В ограниченном пространстве дифференциация среди осуществлялась преимущественно по секторам, но в достаточно крупных сооружениях /куральных храмах/, имевших два-три концентрических ряда колонн, действовала и центробежная иерархия. Конкретная символика организации интерьера жилища или храма, правила размещения хозяев и гостей, старших и младших, знатных и простых складились путем совмещения лунного

\* Расположение войск, деление территории на центр, правое и левое крылья - частный случай секторной иерархии.

календаря с солярной ориентированностью обитателя степи.

Взаимное расположение основных сооружений постепенно разрастающихся культовых ансамблей такие подчинено секторной иерархии лунного календаря, действие которого в монгольских степях подтверждено документально памятником УМ в. /Селенгинский камень/. В планировочной композиции старейшего монгольского буддийского монастыря Эрдэнэ-Зуу /первый храм освящен в 1586 г./ ведущими были именно эти начала.

Можно легко убедиться в этом, если совместить план монастыря со звериным циферблатом календари и учесть, что главная ось ансамбля закрепила после реконструкции первых храмов "Гурван-Зуу" древнюю юго-восточную ориентацию соответственно вадам уйгурского городища и что последующие строители относились с уважением к заданному направлению.

Центром композиции /рис. I/ оказывается круглая площадка перед почтой. Это - "храмница родового огня", место, где стояла некогда обширная юрта Абатай-хана - основателя монастыря - и, возможно, шатер Чингисхана /8, 83/.

Главный вход отвечает сектору коня в календаре, что означает мудрость, скорость, дорогу; сектор собаки и свиньи соответствует в юрте месту почетного гостя, а в Эрдэнэ-Зуу это - комплекс Гурван-Зуу, наиболее почитаемых храмов; сектор мыши, символизирующей богатство, отмечен Золотым субурганом; Лавран /резиденция Богдо-гэгэна - главы церкви/ занимает сектор коровы и барса, в юрте это - место хозяина. Направление "заяц" /садобость/ соответствует второстепенные храмы и хилье постройки монастыря. Символам "дракон" и "змея" отвечают понятия стихии: воды, земли, огня. В этом секторе монастыря - священное озеро /4, 95-98/. Может смутить отсутствие строгого геометрического совпадения, но не следует забывать, что такого рода символика апеллирует скорее к топологическим признакам сходства и не нуждается в абсолютном соответствии геометрии и semantics форм.

Секторная иерархия в соподчиненных планировочных композициях действовала и при небольшом количестве составляющих элементов. В айле - кочевом стойбище семьи - юрта старшего сына ставилась по правую руку /на запад/ от жилища родителей, замужней дочери - на север. Кроме определенной символики, маскирующей прозу материальных отношений, есть

в этом и хитейский пафос: юрты взрослых детей прикрывают от ненастных северо-западных ветров жилище престарелых родителей.

Такая расстановка использована, в частности, в планировке Цагаан байшина, укрепленной цитадели князя Цогт-тайха, построенной в смутные времена феодальных распрей нач. ХХП в. Свой дворец князь поставил западнее резиденции матери. Впрочем, изначальная композиция застройки на платформе, возведенной еще киданями, уже закладывала такую последовательность развития ансамбля.

Принцип центричности организации среды, исходя из внутренних факторов: святости очага, семейной или вассальной иерархии – получил сильную поддержку со стороны буддийских космогонических представлений, отредактированных ламаистской церковью. Буддийская модель мира, абрегированная до критиалистической ясности в мандале, представляет собой конечную вселенную с жилищем бога на высочайшей точке земли – горе Сумэру /5, 94/. Концентричность композиционных построений приобрела в этом свете еще одно свойство – дифференцированность по высоте.

Третье, вертикальное измерение в архитектурной композиции кочевых сооружений довольно долго использовалось лишь как средство организации интерьера при выявлении социальных различий; например, числом олбоков /плоских войлочных подушек/ под сиденьем измерялся ранг знатности.

Необходимость вертикального построения объемов стала актуальной для эпохи позднего феодализма, когда оседающие ставки и монастыри начали обрасти городами, требующими визуальных доминант в качестве ядра композиции, центра стихийного поселения. Но при этом представления кочевника об архитектурном пространстве еще долго оставались двумерными, плоскостными. Огромные масштабы освоенных территорий, где кочевники всюду чувствовали себя как дома, воспитывали прежде всего планиметрические представления о среде, воспринимаемой как поверхность, на которой в определенных знаковых, символических сочетаниях расставлялись объекты его материальной жизни: храмы, юрты родственников, загоны для скота, конюшни, водопои, зимники и т.д.

И все же именно из "плоскостных" представлений роди-

лись идеи вертикальных ярусных композиций в монгольской архитектуре. Механизм этого процесса можно проследить на цогчинах – монгольских соборных храмах, ведущих свое родо – словно непосредственно от юрты и составляющих главное руло трансформации народного зодчества в официальную архитектуру /при одновременном прямом переносе в степь образцов зарубежной архитектуры в строительстве храмов, дворцов и мемориалов знати/. Для Монголии становление цогчина имеет такое же культурное значение, как для Древней Греции – формирование стоечно-балочного ордера храмов, а для Руси – срубных церквей.

Сложившийся естественно принцип концентричности развития каркаса юртообразных зданий опирался на количественный метод – простого расширения объема от центра установкой дополнительного ряда колонн с наращиванием радиуса помещений на длину стандартных жердей, составляющих конструктивный каркас крыши. Однако после достижения определенных критических масштабов строения при сохранении конического силуэта кровли с ее традиционным уклоном в 30° дальнейшее расширение означало повышение крыши /рис. 2/, что, во-первых, нарушило привычное представление о высоте интерьера, внося при этом диопропорции в организацию внутреннего пространства, и, во вторых, превращало в проблему простые конструктивные задачи, рассчитанные на установленные для обычных габаритов зданий размеры элементов, в частности, длину и сечение стоек. Насколько глубоко укоренился конструктивный эталон юрты, видно на следующем примере: как в юрте и малых юртообразных сооружениях опорные стойки сделаны были неразрезными, так и колонны в крупных храмах, независимо от высоты, ставились также из целого ствола дерева. Отступление от этого правила не раз, вероятно, каралось частными землетрясениями.

Конечно, если бы культовые церемонии потребовали большой высоты и сохранения юрточного силуэта храма, то такие конструкции были бы разработаны, какими бы сложными они не оказались. Гигантские юрты аймачных храмов монастыря Да-Хурээ – кочевого предшественника Урги /совр. Улан-Батор/ – свидетельствуют о том, что выход за пределы традиционного антропологического масштаба уже не смущал строителей. Но

практика установки в храмах больших статуй пришла позднее, когда произошло типологическое разветвление культовых зданий на приземистые, но обширные молельни и кумирии, развитые в высоту сооружения для хранения и созерцания идолов.

Увеличением размеров храмов были вызваны поиск более прочных материалов, увеличение сечения деревянных элементов и, как следствие, замена круглых планов на многогранные, а затем квадратные.

"Рубленые" грани объемов образно ассоциировались теперь не столько с юртой, сколько с палаточными сооружениями, прошедшими не меньший путь развития и также представляющими архитектурный тип степного зодчества. Торжественность, праздничность форм просторных крылатых падаков - асаров не могли не обратить на себя внимание церкви. Силуэт крупного складчатого асара был выбран в арсенале образных средств разработки деревянного юртообразного цогчина и теперь термин "юртообразный" лишь условно сохраняет свой смысл.

За имитацией формы последовало заимствование конструктивной системы. Конструктивные элементы остались, впрочем, прежними, изменился только характер их развертки в пространстве: если в юрте образующий объем была вертикальная ось, то в цогчине объем каждой двускатной складки формировался в продольном горизонтальном направлении.

Предложенная, по легенде, Занабазаром - первым монгольским бодлогэгэном объемно-планировочная структура хурально-го храма с пирамидально-складчатой крышей /Бат-Цагаан в Урге - 6, 25, 45/, решила проблему расширения, не меняя привычного характера интерьера и конструктивных принципов.

Но распластанный на площади свыше четверти гектара огромный храм, каким был Бат-Цагаан, не решил градостроительных проблем. Строители его видели свою задачу в создании вместительного по площади сооружения; внешнему виду храма не придавалось сколько-нибудь серьезного значения - объектом разработки был интерьер, а на фасаде сохранялась лаконичность силуэта юрты. Его действительная монументальность совсем не подтверждалась визуально и храм тонул среди безбрежного моря пыльных юрт - это хорошо видно на картине Д.Дамдинуорзана "Цам в Урге".

Строительство объектов, развитых в высоту, преодолевало аморфность юрточного города-монастыря, выстраивая его кварталы лучами, направленными на высотный ориентир группы центральных храмов.

Когда Да-Хурээ окончательно оседает на р.Сэльба /1779 г./, по мнению верковных лам в качестве центра города достаточно представительным был Шар-орд - Желтый дворец гэгэна с двухъярусной ажурной надстройкой на пирамидальном основании храма Дачин галбын сум. Лишь позднее городскими доминантами становятся по-настоящему монументальные, корпсунные здания: храм Майдари /1884 г./ и кумирия Мэгжид-Ханрайсэг /1918 г./, даже сейчас мало уступающая современной высотной застройке республиканской столицы.

Оседающие монастыри создавали благоприятную почву не только для возникновения городов, но и для активного импорта строительных и художественных приемов зарубежной стационарной архитектуры, их взаимодействия с местными традициями кочевого зодчества и появление сооружений смешанных стилей. В ХУП - нач. XX в. ведущими культурными партнерами Монголии были Тибет и Китай.

В тибетской архитектуре были выработаны и канонизированы приемы живописной композиции горных монастырей /7, 255-257/, сложился оригинальный тип кубовидного ступенчатого храма. Политическая и религиозная близость Тибета и Монголии открыла самые широкие возможности заимствования тибетского архитектурного опыта. Планировочная структура монгольских горных монастырей - хийдов в общих чертах соответствовала индо-тибетским канонам /Манширийн-хийд, начат в 1733 г./, но каменное строительство, особенно в землях Северной Монголии, приживалось медленно. Во-первых, было препятствие этнического характера - психологический стереотип, воспитанный кочевым образом жизни. Каменное /кирпичное/ строение вызывало у жителя степи ощущение холода вечности и почтения к усопшим, граничащего со страхом; архитектура для живых степнякам всегда отождествлялась с легкостью, сборностью, подвижностью, и ассоциации жизненного, здорового, богатого связывались с обновлением жизни, переменой мест в поисках пастбищ.

Во вторых, не было навыков в строительстве каменных

зданий. Заметим, кстати, что возведение каменных сооружений на вечной мерзлоте и в условиях сильной сейсмичности в сейчас представляет серьезную инженерную проблему при застройке новых городов Монголии. Начиная с Большого храма Маньширий-хийда, сложенного из деревянных брусьев, дощатые храмы Монголии "изображали" каменную архитектуру тибетских монастырей. Заметования эти, главным образом, по линии декоративизма. Каменные культовые здания тибетского стиля строились только в религиозных и некоторых крупных монастырях.

Из Китая в Монголию появились деревянные храмы-павильоны с многоярусными крышами и регулярные осевые планы монастырей. Официальная китайская архитектура, насаждаемая в Монголии маньчжурами, по используемому материалу и методам строительства оказалась ближе к родным строительным традициям монголов. Это значительно облегчило цинским правителям задачи идеологического контроля страны, постепенного охватывания ее средствами архитектуры.

Но тем не менее, стилевые заимствования не подорвали органичности развития национальной монгольской архитектуры.

Первые надстройки на дочинах буквально выросли из самой конструкции центральной части пртообразного здания: четыре неразрезные стойки, продолженные вверх за пределы кровли, образовали каркас гонхона /рис. 8/. Введением в строительную практику вертикальных композиций /чаще – смешанных стилей/ были открыты новые возможности конструктивно-художественных традиций кочевого жилища, на этот раз градостроительного масштаба.

Столь же логично канонические принципы регулярной планировки равнинных буддийских монастырей совместились с церемониальной канвой почитания сакральных объектов, склонившейся в феодальном обществе кочевников. За более чем трехсотлетнюю историю монгольского ламаизма церкви значительно обогатили симметрию и репертуар обрядов, а, следовательно, и архитектуру обстановку. Но для достижения выразительности и величия культовых ансамблей /в прямой зависимости от которых находилось благополучие монастыря/ эксплуатации только вертикальных композиций храмов было мало. Архитектура не должна была демонстрировать абсолютную не-

доступность универсума замкнутостью храмов, а, сохраняя у верующего священный трепет перед реликвиями, поселять в его сознании иллюзию возможности выхода из сансары – круговорота страданий. Расстановка зданий и малых форм монастыря как бы предлагала план, сценарий этого выхода.

Пространственные связи композиционного ядра культового ансамбля приобретают новое осмысление: уже не изолия божественного домена и его неприкосновенность, символизированье условной непреодолимой границей, а доступность сакрального объекта или состояния при условии соблюдения правил приближения, стадиальности обряда поклонения. Драматургия организованной среды, предписывающая присутствующим, и особенно прибывающим, регламентированные действия, скординированные по знатности, светскому и духовному достоинству, становятся очень сложной и подвергается канонизации, запечатленной в планировочных схемах культовых сооружений, в "мизансценах" расстановки объектов.

К статичности концентрических композиций добавляется ориентированность подхода, установление осей развития застройки, и с ними массы разнокалиберных атрибутов культа: парных скульптур, мачт, защитных стенок /ямпай/, торжественных ворот, беседок с колоколом и барабаном, проходных храмов со стражами веры, курильницами и т. п. – взаимное размещение которых диктуется их "очистительным" потенциалом.

Произошла, в сущности, революция планировочных приемов, обеспечившая созданием "высокого пути" /осевой монастырской дороги, ведущей к главному храму через систему ворот и дворов/ возможность материализации в архитектуре идея движения к совершенству, культивируемому ламаизмом.

## Выводы

I. Сложение композиционных принципов в монгольском национальном зодчестве начинается с возникновением и упорядочением центрических иерархических схем организации пространства, единых как для отдельных объектов, так и градостроительных образований.

2. С укреплением ламаизма в Монголии, образованием и

последующим оседанием кочевых монастырей на базе народных традиций и заимствованного строительного опыта соседних оседых стран вырабатываются вертикальные композиции объемов центральных храмов, организующих структуру полукочевых городов. В формировании смешанных стилей опыт стационарного строительства обязательно преодолевается через традиционные эстетические представления кочевников и опирался на логику конструктивно-пространственного развития собственно кочевых сооружений.

3. Классовое расслоение и усложнение церковной обрядности ведут к театрализации монастырской архитектуры, насыщенной ее объектами, несущими функции защиты и очищения. Статика центральных композиций замещается динамикой осевых построений ансамблей.

#### Л и т е р а т у р а

1. В лун-ли. История государства киданей /Цидань го чии/. Пер. с китайского, введение, комментарий и приложения В.С.Таскина. М., 1979.
2. Д.Б.Пурвеев. Архитектура Калмыкии. М., 1975.
3. Дорожные заметки на пути по Монголии в 1847 и 1859 гг. архимандрита Палладина. ЗИРГО, т.ХХII, № I. Сиб. - 1891.
4. Б.Дацлав. Йугта - основа монгольского зодчества. В ин.: Роль кочевых народов в цивилизации Центральной Азии. АН МНР, Улан-Батор, 1974.
5. Буддийская космология, изложенная Осипом Ковалевским. Казань, 1837.
6. Д.Майдар. Архитектура и градостроительство Монголии. М., 1971.
7. L.A.Waddell. The Buddhism of Tibet or Lamaism with its Mystic Cults, Symbolism and Mythology and its Relation to Indian Buddhism. Cambridge - 1958.

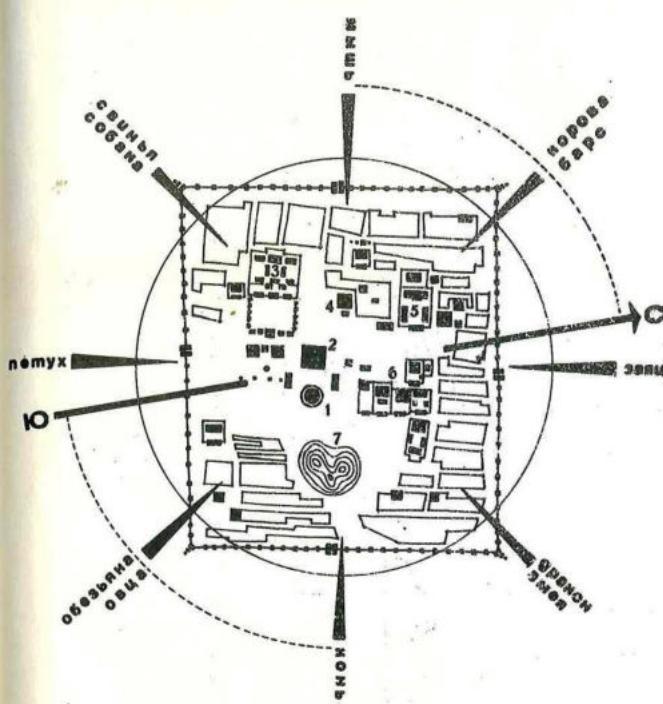


Рис. I. Символика лунного календаря в планировке монастыря Эрдэни-Зуу:

I - подиум юрты Абатай-хана, 2 - Цогчиз, 3 - Гурван-Зуу,  
4 - Золотой субурган, 5 - Лаврак, 6 - этажестепенные  
храмы и килич застройка, 7 - священное озеро.

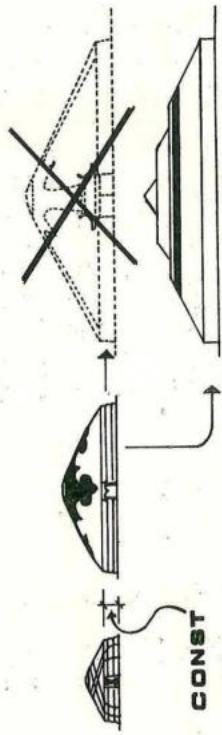


Рис. 2. Этапы геометрического формирования монолитного потолика.

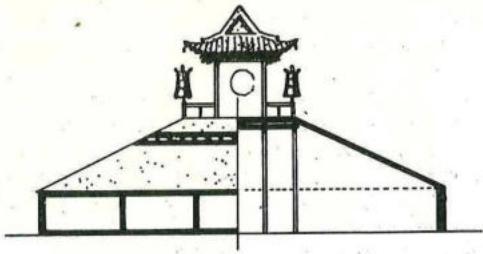


Рис. 3. Совмещенные фасад и разрез цокчина с надстройкой / гонконом /

ОБ ИДЕЙНО-ОБРАЗНОЙ И СТИЛИСТИЧЕСКОЙ СВЯЗИ  
КРИСОВ И ВАИНГ-ПУРВО

К вопросу о происхождении индонезийских крисов  
и их специфических особенностях как уникального  
художественного оружия

Крис - национальное оружие жителей Малайского архипелага. Помимо Индонезии это характерное холодное оружие распространено на Малаккском полуострове, Филиппинах и в отдельных странах Индокитая. Однако особо выдающуюся роль крисы играют в традиционной культуре Индонезии. Наряду с кукольно-теневым театром *ваниг-пурво*, оркестром гамелан, барабанами, крисы входят в ее органический и неотъемлемый компонентом. Особенно заметное место это художественно исполненное оружие занимает в культуре острова Ява и Бали, являясь одной из ее наиболее уникальных частей.

Крис представляет собой особую разновидность холодного оружия. Он отличается обобществленностью заостряющимся клинком, который может быть прямым или извилистым /пламевидным/. За исключением крисов типа "сунданг", предназначенных для нанесения колюще-удара, все крисы являются колюще-режущими 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 мате-

\* Крис типа сунданг является "эзекуторским" оружием. Он предназначен для совершения казни, во время которой падач таким образом вводят этот крис в тело жертвы (в области ключицы), что казнь происходит почти бескровно.

риала, что и единок, 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 пластиинки /аринг/ соответственно конфигурации клинка является довольно длинным, тонким и острым, а другой /дагу/, более толстым, коротким и закругленным. Следуя линии клинка, ганджа имеет наклон, идущий от аринга к дагу /50, с. I-4; 40/.

К числу наиболее приметных особенностей крисов относятся также рукояти. Они по существу представляют особую разновидность миниатюрной скульптуры, которая отличается яркой характерностью образов, изобилием оригинальных изобразительных 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 относится также своеобразный способ держания его в руке при на-несении удара /50, с. 8-9/.

К специфическим чертам криса как оружия своеобразного типа следует отнести также особую технику его изготовления /84, с. 225-285/. В данном случае имеется в виду сложный способ ковки клинка из нескольких олов с различными 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 /42, с. I79-II1; 62, с. 16-17; 50, с. I; 83, с. 67/. Последний аспект занимает немаловажное место среди наиболее специфических признаков криса. Ритуально-магические функции этого оружия, подобно ваниг-пурво, обусловили его важную роль в традиционных обществах островов Ява и Бали и в значительной степени определили его выдающееся место в национальной культуре этих районов Индонезии.

Относительно времени и места происхождения крисов на

Малайском архипелаге большинство современных ученых продолжает придерживаться точки зрения известного английского исследователя яванской культуры Т.С.Раффлза изложенной им в "Истории Явы", изданной в 1817 году /83, с. 65/. В этом фундаментальном труде Т.С.Раффлза на основании изучения рельефной и статуарной пластики яванских храмов пришел к выводу, что временем появления крисов на этом острове следует считать первую половину XI века. В частности, он исходит из точно датированного храма в Суку, построенного /1861-1899 годы/, на рельефах которого изображен Бима - прославленный герой Махабхараты, кующий крис голыми руками. Любопытно, что в качестве наковальни этот обожествленный воин использует свои колени /19, таб. 384/. Отметим, что существуют и другие, гораздо более ранние датировки появления крисов на Яве. Однако высказывающие их исследователи не опираются на достаточно достоверные документальные свидетельства, в силу чего эти датировки не получили широкого признания /41, с.41; 62, с.9, 16; 21, с. 86; 73/.

По поводу установления места происхождения крисов исследователи также в течение длительного времени не могли прийти к единому мнению. Суть многолетней полемики в целом сводится к двум версиям: первая объявляет оружие этого типа привнесенным на острова Архипелага культурой Индии /21, с. 12/. Эта гипотеза имела под собой определенное основание, поскольку в Индии существовало холодное оружие, имеющее некоторое, но далеко не полное сходство с индонезийскими волнообразными крисами /40, с.24/. Исследователи, придерживающиеся второй точки зрения, выдвигают теорию индонезийского происхождения крисов. Нередко расходясь во взглядах относительно первообраза криса и времени его появления, приверженцы этой теории местом происхождения крисов единодушно называют Яву. В настоящее время родиной криса наиболее общепринято считать этот район Индонезии. В частности, версию яванского происхождения этого оружия разрабатывали такие видные исследователи индонезийской культуры как Р.Винстедт /82, Г.К.Вулли, /83, с.65/ Г.Вильямс /81, с.182-186/, М.Коваррубиас /28, с.200/, отметивший, что форма крисов является "исключительно индонезийской свободной от индийского влияния", А.Х.Хилл /50, с.9-12/, Эд.Фрей /40,

с.24/, Иубирман /62, с.9, 16/ и т.д. Со своей стороны отметим, что где бы впервые не появилось это оружие, крисы, подобно валиг-пурво и батикам, стали органичной частью индонезийской культуры "как мы можем походить из нашего знания фактов" /70, с.219/. Однако теория индонезийского происхождения крисов нам представляется наиболее убедительной. Ее историческая достоверность, с нашей точки зрения, подкрепляется фактом наличия в Индонезии древнего протокриса, так называемого криса типа Маджалахит, датируемого XI веком. Этот крис, по всей вероятности, не имеет прямых аналогий в холодном оружии изучаемого вида. Более подробно мы рассмотрим особенности этого протокриса несколько ниже, после краткого ознакомления с индонезийской легендарной традицией происхождения этого оружия.

Оригинальные формы криса, подобно времени и месту его появления в Островном мире, также служат предметом контрверсий. По этому поводу существует целый ряд любопытных взаимоисключающих гипотез. Наиболее интересные из них, на наш взгляд, предложены Г.Б.Гарнером /41, с. 12,29/, Г.К.Вулли /83, с.65/ и Г.К.Вильямсом /81, с.182-186/, В.Х.Рассерсом /70, с.229-230/ и Й.Д.Е.Шмельцем /71/. Отметим, что теории, выдвинутые двумя последними авторами, нам кажутся наиболее убедительными. В частности, как В.Х.Рассерс, так и Й.Д.Е.Шмельц возводят необычную волнообразную форму этого оружия к первобытным островным анимистическим воззрениям и культу предков. По мнению Й.Д.Е.Шмельца, "в форме и декоре криса звучат струны древней народной религии" /71, с. 115/. Этот исследователь склонен рассматривать крис как "символическую эмблему языческой мифологии яванцев", кульп которой был с древних времен широко распространен у многих народов Малайского архипелага, не знакомых с индуизмом /71, с. 111-113/.

Индонезийская традиция, зафиксированная в легендах, преданиях и насыщенных мифическими сведениями исторических хрониках, полна разнообразных версий по поводу происхождения криса и его формы /62, с. 1/. Одна из них, в частности, в качестве первого кузнеца, выковавшего первый крис, называет Радена Панджи - знаменитого яванского принца, героя многочисленных рассказов, главного персонажа театре объем-

ных кукол ваянг-голек. Действующие лица этого театрального представления носят крис так же, как и кожаные куклы ваянг-пурво, древнейшего из театральных зрелищ Индонезии. Согласно традиции, принц Пандаки действовал на Яве в X веке н.э. Существенно, что этому культурному герою (согласно В.Х.Рассеру), являвшемуся одним из обожествленных перво-предков яванского народа, приписывается также изобретение ваянг-пурво и оркестра гамелан /70, с. 220/.

Самым древним типом криса, как нами отмечалось ранее, считается оружие, известное под названием Маджапахит. Как тип, крис Маджапахит является коротким кинжалом /длиной в среднем от 15 до 25 см/ с прямым и первоначально тонким клинком, выкованным из одного куска металла вместе с рукоятью /40, с.29/. По причинам миниатюрности, тонкости и хрупкости клинка этого криса исследователями был сделан вывод, что наиболее древние образцы, изготавливаемые в начале XIV века /40, с. 25/, никогда не употреблялись как холодное оружие /83, с. 66/. Специалисты предполагают, и это идет в русле яванской традиции, что крисы типа Маджапахит служили на Яве для исполнения ритуальных функций. В этом плане интересно предположение Й.Д.Е.Шмельца, что подобные кинжалы никогда не употреблялись в качестве священных ножей при жертвоприношениях, имевших место при культе змей. Позднее, по версии этого ученого, подобный нож превратился в оружие, олицетворяющее эту змею /71, с. 114/. Вероятно именно по этой причине его клинку сознательно придали форму существа /змеи/, которое раньше почиталось как божество. Нам кажется предположение Й.Д.Е.Шмельца 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 некоторого сугубо ритуальные функции, связанные с культом автохтонной богини плодородия, воплощением которой считалась священная змея.

Версия, высказанная Й.Д.Е.Шмельцем, весомо подкрепляется более современными данными исследования В.Х.Рассерса, который сообщает, что крисам типа Маджапахит поклоня-

лись 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 ваянги-пурво.

#### О некоторых параллелях между социально-ритуальными функциями крисов и ваянг-пурво.

Существенно, что по своим магическим функциям крисы типа Маджапахит имеют очень близкое родство с этим зрелищем. В частности, подобно особой церемонии ваянг-пурво (игруют), обеспечивающей, по воззрениям яванцев богатый урожай, крисы типа Маджапахит в глубоком прошлом также использовались земледельческим населением Явы в особом ритуале, цель которого заключалась в сохранении обильного урожая /70, с. 248/. С нашей точки зрения, сведения о подобных функциях древнего протокриса могли быть вызваны его связью с культом мифологической змеи, распространенным на Архипелаге. Согласно традиции, эта змея, как упоминалось, была тесно связана с женскими земледельческими божествами и олицетворяла в этой связи богиню риса и плодородия Деви Сри, которой поклонялись на Яве как легендарной родоначальнице и дарительнице богатого урожая. Отметим, что богиня Деви Сри, в качестве первопредка яванского народа по женской линии, олицетворялась, не реду со всеми женскими предками, священной тканью /батиком/ /70, с. 272/.

В то же время крис, вплоть до недавнего прошлого, а в некоторых отдельных селениях Явы и Бали и по сей день, рассматривался жителями этих местностей как воплощение их предков по мужской линии. В связи с этими поверьями индонезийцев, мы обратим внимание на некоторые моменты в сложном и длительном процессе изготовления этого оружия, который напоминает, по мнению очевидцев, священнодействие. Доста-

\* Во время церемонии, также именуемой "руватан", исполняется лакон "Пурвокала или Мурвакала". По поверью, она освобождает от заклятья, грозящего неминуемой бедой /9, с. 162/.

точно сказать, что когда клинок был практически готов, то на особой церемонии "оживления" криса или "придания ему души" передко специально приглашенный крец освящал оружие, произнося над клинком магическую формулу и надписывая в воздухе воображаемые знаки. В то же самое время владелец криса посвящал ему жертвоприношение из цветов и фимиама /28, с. 199/. Согласно традиции, последнее подношение делалось с тем, чтобы дух, вселяющийся в крис, имел сходство со своим будущим владельцем, то есть был родственен ему. Только при этом условии крис, по поверьям, мог быть счастливым для своего обладателя и приносить ему удачу. По традиционным представлениям, вселяемый дух должен быть духом предков данного человека, связывающим живого носителя криса с его обожествленными прародителями.

Таким образом, по воззрениям индонезийцев крис являлся связующим звеном между владельцем и его предками. В этом качестве крис олицетворял родовое божество, которому на Бали, в частности, поклонялись под именем "батара каинтан" /28, с. 198/. Недаром и по сей день в отдельных местностях Явы и Бали крис считается реальной, обознанной частью семейного божества, в котором продолжает жить магическая сила патриархальных предков, в то время как в батиках — матриархальных. Этот факт, с нашей точки зрения, свидетельствует о глубокой и ограниченной связи батиков и крисов с ритуальным зрелищем *вайнг-пурво*, в котором, как известно, герои олицетворяют древних обожествленных перво-предков яванцев как по мужской, так и по женской линиям. Как священное оружие крис на Яве и Бали является важной семейной вещью, драгоценной семейной реликвией /пусака/, глубоко почитаемой и передаваемой из поколения в поколение. /28, с. 198/. Ассоциация криса с предками также подкрепляется тем, что крис вместе с другими ценными и важными объектами, батиками в частности, хранится в глубинной части традиционных яванских и балийских домов, обычно сохраняемой для культа семейных божеств. Присутствие крисов в доме, подобно созерцанию представления *вайнг-пурво*, по убеждению индонезийцев, должно было принести счастье его обитателям: сделать их неуязвимыми для бед, облегчить боль при родах, отвести огонь и кровь от его жителей. В то же время

крис, принадлежащий принцу, по преданиям, благоприятно влиял на судьбу всей страны.

С *вайнг-пурво*, помимо отмеченного выше, крис рождал, по нашему мнению, также особую подготовку оружейника перед началом работы, которая напоминает аналогичные действия даланга-кукловода, тщательно готовившего себя к представлению согласно установленному ритуалу. В этом плане интересно отметить, что перед тем как непосредственно приступить к ковке, кузнец впадал на определенное время в медитацию — состояние внутреннего самоуглубления при полной отрешенности от окружающего мира, с тем, чтобы мысленно подготовить себя к исполнению задуманного действия и создать у себя требуемый душевный настрой. Последнее было особенностью необычно, поскольку оружейник не имел права приступать к работе в плохом настроении, раздраженным или испуганным. Строгие предписания гласили, что кузнец должен приступить к изготовлению криса только в спокойном состоянии, с тем, чтобы процесс жизни клинка и вселение в него души, родственной владельцу, заказавшему данное оружие, были удачным /33, с.8/. По традиционным воззрениям индонезийцев это обозначает, что владелец такого оружия становился единим со своим обожествленным предком, олицетворяемым крисом, и, следовательно, обретал с последним неразрушимую связь, те совершаюшие особые узы, которые существуют между индонезийцем и его характерным оружием.

Суть этих необычных уз заключалась в том, что в известном смысле крис в Островном мире отождествлялся со своим владельцем, был его "двойником", "братьем", его вторым "я". Для яванца, в частности, крис являлся его "духом-поставщиком". Через этот предмет он, слившись со своим обожествленным предком, становился личностью как в духовном, так и в социальном смысле этого слова /21, с. 88/.

Эти представления основывались, в частности, на упомянутой выше особенности изготовления криса, когда на защищительном этапе храмом-оружейником проводилась особая церемония, сопровождавшая жертвоприношением и воскурением ладана, которая преследовала цель вселения в клинок криса "души", родственной будущему владельцу этого оружия. После ритуала вселения души обожествленный крис считался живым и духовно

единим со своим хозяином и обретал магические свойства оружия-оберега. Подобное духовное единство индонезийца со своим крисом на практике выражалось в самых различных аспектах. Например, известны случаи, когда на различных деталях крисов имело место попытка воспроизвести специфические особенности физической внешности лиц, являющихся зализчиками этого оружия /42, с. 179, 182/.

Как предает абсолютно эквивалентный обладателю, крис на Яве может символически заменить новобрачного на свадебной церемонии в том случае, если жених в силу тех или иных обстоятельств не может присутствовать лично при этом обряде. В такой ситуации для него достаточно прислать свой крис, что ни в коем случае не будет воспринято как оскорбление /68, т. I, с. 818/. Аналогичную роль "заместителя" своего хозяина при брачных обрядах крис играет у жителей острова Сулавеси /макасарцев, бугинецев/. Последние, в частности, называя крис "изразцовым братом" человека, считают стыдом, когда умирают без своего криса, то есть не имея своего брата при себе /70, с. 241/.

На Бали, как и на Яве, в недалеком прошлом глава видной балийской семьи считал свой крис важной частью и символом самого себя. Даже теперь в отдаленных деревнях мужчины, идя на собрание общин, надевают свой крис. В том случае, если присутствие балийца на собрании невозможно, он присыпает вместо себя свое оружие /28, с. 198/. Это оружие на Бали носят по случаю всех наиболее важных семейных, общинных или государственных церемоний.

Наряду со зреющим ваянг-пурво место криса в системе традиционного индонезийского общества является уникальным. Вместе с представлениями ваянга это оружие сопровождает индонезийца на протяжении всей его жизни. Это вызвано прежде всего тем, что крис, как и театр ваянг-пурво, играет значительную роль в переходных обрядах, отличающих наиболее ответственные моменты в жизни индонезийцев. В 20-30-е годы нашего столетия на Яве крис все еще составлял неотъемлемую часть церемониального костюма "будак сунат", надеваемого на мальчика 5-10 лет во время проведения обряда обрезания. Существенно, что этот костюм имитировал наряд положительного ваянгового героя, отчего мальчик выглядел в нем "живым"

персонажем ритуального театра ваянг-пурво /70, с. 289/.

Еще более важную роль крис играл в обряде инициации, который, по сведениям В.Х.Рассерса, больше не совершается на Яве, но еще имеет место в других частях Индонезии. Этот обряд первого контакта с крисом никогда заключался на Яве в более или менее церемониальном вручении этого оружия юноше, достигшему совершеннолетия /15-16 лет/, то есть возраста, когда раньше совершалось обрезание. Церемония дарения криса проводилась согласно предписаниям древнего азата - традиционного свода законов. По правилам азата каждый отец был обязан изготовить крис для своего сына, когда тот достигал зрелости, а также для юноши, за которого он выдавал свою dochь замуж. Этот крис юный владелец считал особо принадлежащим к его персоне и не расставался с ним всю жизнь /70, с. 289-240/. Для юноши торжественный акт принятия криса, полученного от отца /его непосредственного предка/ в присутствии всех членов общины, является чрезвычайно важным, означая его социальную и физическую зрелость. Публичное дозволение носить крис свидетельствовало таким образом, что его владелец возвращался до статуса мужчины, достигшего брачного возраста, и является полноправным членом общины. Исходя из этого, крис может рассматриваться как важный социальный знак, всю жизнь сопутствующий индонезийцу, подобно зреющему ваянг-пурво. Важно, что упомянутые выше обряды инициации, в которых крис играл главную роль, как правило сопровождались многочасовыми представлениями этого театра.

В частности, подобно самому зреющему ваянг-пурво, отмечающему все самые значительные социальные события в жизни индонезийцев (в первую очередь яванцев и балийцев) от рождения до самой смерти, крисы также практически всю жизнь сопутствуют им во время наиболее значительных общественных и частных событий. Самым важным из таких событий, в котором крис играет главную роль, является обряд посвящения юноши в полноправные члены общины. Помимо этого, без криса не только не мыслится свадебный убор владельца оружия, но и в случае отсутствия жениха, крис, согласно обычаям, в силу уже известных нам причин, может символически сыграть роль его эквивалентного заместителя, что имело место в случаях женитьбы высокородного жениха на невесте, уступающей ему по

подожжено в обществе. Без криса так же был невозможен выход его владельца на собрание общин, общинные и семейные торжества, по традиции не мыслимые без представлений ваяиг-пурво.

Таким образом, по своим социально-ритуальным функциям и месту в системе традиционного яванского общества, индонезийские крисы имеют глубокую внутреннюю связь с кукольно-театральным арелицем Явы.

#### О связи крисов с основными философско-мифологическими концепциями ваяиг-пурво.

Это глубокое внутреннее родство, отдельные элементы которого мы неоднократно отмечали выше, обусловлено прежде всего тем, что как крис, так и ваяиг выросли и сформировались на одной почве традиционной яванской культуры. Более того, при ближайшем рассмотрении философско-мифологических аспектов, связанных как с формами криса, так и с его демоном, нам представляется возможным сделать вывод о том, что яванский крис с одной стороны является глубоко своеобразной материализацией духовных концепций традиционной миро-воззрительной системы индонезийцев, а с другой обнаруживает поразительную близость с символико-магическим миром ваяиг-пурво, который, занимая в этой системе центральное место, наиболее рельефно воплощает эти концепции. С нашей точки зрения, традиционные ваяиговые понятия, идеи и представления, по существу весь основной символико-магический арсенал образов, атрибутов и отдельных изобразительных аксессуаров этого театра, в более или менее значительной степени нашли отражение в самой форме этого художественного оружия, в специфическом стиле орнаментации его клинка и ваяиговых образах, представленных на его рукоятях.

В этой связи нам кажется важным и не случайным, что основные идеологические концепции мира ваяинга, выраженные в изобразительном декоре его гунунгана /философском кредо ваяиг-пурво/, нашли то или иное стилистическое отражение во внешнем облике этого уникального оружия. Существенно, что все главные символико-мифологические образы гунунгана, олицетворяющие его космогоническую природу, были материа-

лизованы в многообразном декоре криса, форме его клинка и различных рукояточных изображениях.

Напомним, что центральным образом гунунгана в ваяиг-пурво является изображение храма – мужского церемониального дома /таруба/, где явицы поклонялись верховному божеству, легендарному первопредку, охотнику Кьянги Агенг Инг Тарубу, известному также под именем Панджи /70, с. 272/. Согласно традиции, крис является не только созданным этим культурным героем, но и символизирует собой его образ. По преданию вся сверхъестественная сила этого героя сосредоточивалась в сотворенном им оружии. В связи с этим, на наш взгляд, существует еще один примечательный момент, выявляющий глубокое родство ваяиг-пурво и криса. Известно, что яванский кузнец не мог приступить к изготовлению оружия прежде, чем он не прикрепит к внешней стороне кузницы маленькую модель таруба, того самого родового храма, который изображается на яванском гунунгане. Этот момент, связанный с изготовлением криса, по нашему мнению, является далеко не случайным, поскольку именно в тарубе поклонялись Панджи, легендарному создателю как ваяиг-пурво, так и криса. Далее, именно в этом родовом храме некогда происходили обряды инициации, опровергаемые ритуальными спектаклями ваяиг-пурво. Цель выведения такой модели, видимо, заключалась в том, чтобы подобным действом символизировать присутствие верховного божества Панджи – первого мифического оружейника, при создании этого ритуального оружия /70, с. 272/.

С другой стороны, согласно традиционной мифологии, крис является олицетворением священной змеи, обитающей в том же тарубе. Согласно В.Х.Рассорсу, в этом храме существовал культ этой змеи, олицетворяющей богиню риса и плодородия Деви Сри, по преданию являющейся одновременно небесной нимфой Деви Навант Булан. Заметим, что свадьба этой нимфы и Панджи /легендарных первопредков яванского народа/ рассматривалась по традиции как мифический союз неба и земли /70, с. 278/.

В этой связи крис, подобно гунунгану в ваяиг-пурво, по космогонической системе мышления яванцев, являлся олицетворением высшего единства, соединяя в одном лице символы не-

бесной сферы, воплощаемой нимфой Деви Наванг Вулак /Деви Сри/ и земной - охотником Кьян Агент инг Таруб /Панджи/. Исходя из этой точки зрения, крис, по нашему мнению, является объектом, адекватным главным фигурам яванского гунунгана /храму-тарубу - воплощению Панджи и змею - символу Деви Сри/, олицетворяя собой одновременно этих мифических первоуродцев яванского народа. С нашей точки зрения, очень важно, что вся эта мифологическая почва, на которой выросло и сформировалось данное легендарное оружие, нашла самое непосредственное отражение во внешнем облике криса, отдельные конструктивные и орнаментальные элементы которого по стилизации близки главным образом гуунугана ваянг-пурво.

Согласно яванской традиции, прямая форма клинка криса /дапур бенер/ и волнообразная /дапур лук или дапур параг/ олицетворяют, как уже сообщалось, священную змею, изображенную на гунунгане /70, с. 229-230/. При этом крис с прямым клинком символизирует змей в состоянии покоя /сарпа тана/ и выражает идею спокойствия и гармонии мира. Некогда этот тип криса носили главным образом хрецы и отшельники, позднее он стал вообщим оружием. Прямая форма клинка считается древнейшей по типу, предшествовавшей его извилистой форме. Волнистый клинок в качестве одного из своих многочисленных названий обозначается словом "сарпа лумаку", что означает "движущаяся змея" /42, с. 145/. Эта форма криса символизирует идею активности и действия. В прошлом крисы с извилистыми клинками предпочитались людьми, профессия которых требовала от них энергичной деятельности. В частности, такие крисы носили торговцы, мореплаватели, путешественники и, конечно, воины, которые, возможно, предпочитали это оружие за змеевидный клинок, легко проходящий между костями человека и оставляющий особо широкие, рваные раны. Косвенным свидетельством связи извилистого клинка криса со змеей может служить обычай введения его во внутренности и мозг этих существ. Считалось, что придает крису особо действенную силу как оружие /52, с. 213/. Доподлинно, что нередко изображение змей в иконографии нага располагали посередине клинка, следуя его изгибам. При этом коронованная голова змей покоялась на широкой части клинка под ганджей.

Нам представляется не случайным, что образы змей-наг

на клинках, как правило, по своему канону очень близки по иконографии к одноименным фигурам гунунгана, нередко изображаемым на нем попарно, напротив друг друга, в его самой нижней части.

Число изгибов в клинке всегда нечетное. Наиболее часто встречаются крисы, клинки которых имеют от трех до тринадцати изгибов /70, с. 235/. Согласно яванской лунарной хронологии Чандра Сенгкала, нечетным числом, означающим общее количество изгибов клинка, так называемых "лук", приписывались очень любопытные идеи. Так один изгиб клинка связан со словами: божество, семяди (концентрация духовной энергии), солнце, единство, человечество и др. Таким образом, прямая форма клинка криса, показывающая соединение обоих концов на его вершине, может означать идею единства /62, с. 35/. Далее, три изгиба клинка связаны с идеей огня, в то время как пять лук, согласно яванской традиции, олицетворяют пять сыновей Панду - главных героев Махабхараты, излюбленных персонажей пьес ваянг-пурво.

С нашей точки зрения важно, что помимо этой аналогии с ваянговыми героями, клинок криса таит в себе и другие символические ассоциации, связывающие его с этим зреющим. В частности, общепринято считать, что все многообразие узоров памора на клинках крисов произошло от пяти изначальных древних прототипов:

- I - вос вутах - рассыпанные зерна риса;
- II - секар пала - цветы мускатного ореха;
- III - секар теми - цветы куркумы;
- IV - секар игадек - прямостоячие цветы;
- V - бларапа игирид - сухие скрюченные листья.

Согласно традиции, эти узоры олицетворяют тех же братьев Пандавов - прославленных героев ваянгового зрелица /42, с. 180/. Более того, по теории В.Х.Рассерса, пять бладородных сыновей Панду в ваянг-пурво представляют древние главные группы яванской общины в своей органической взаимосвязи и, взятые вместе, воплощают Радена Панджи - легендарного культурного героя яванцев /70, с. 235/.

С другой стороны, пять мотивов памора являются образами пяти феноменов флоры. По традиции они олицетворяют собой следующие благожелательные понятия: например, узор вос

вутах в целом считается символом благосостояния или богатства, секар пада рассматривается как символ человечества, секар теми воспринимается как символ взаимной любви или привязанности, секар ногадек почтается как символ справедливости и, наконец, узор бларак игирид представляет собой олицетворение авторитета или глашества /62, с. 18/.

Почти все изначальные мотивы памора аналогичны по наименованиям благожелательной символике орнаментации центрально-яванских батиков. Особенно примечателен в этом отношении узор "рассыпанные зерна риса", известный в батиках под наименованием табах синавур. В этих тканях он также означает богатство, процветание и помедание большого потомства. Отметим, что орнаменты памора, которых существует свыше сотни типов, подобно особо священным узорам батика /так называемым ларангган/, также никогда были взаимосвязаны с привилегированными группами традиционного яванского общества /62, с. 17/. В данном случае мы имеем в виду, что подобно строго избранным узорам батика, определенные орнаменты клиника /шамбр/ могли украшать крисы только высокопоставленных лиц придворного яванского общества. При этом различные узоры клиника предназначались для разных категорий лиц придворной системы Явы и, тем самым, подобно батикам разграничивали яванских аристократов согласно их рангу и обязанностям /70, с. 288-294/. На наш взгляд, причины подобного явления были аналогичны тем, что обусловили появление в батиках "запрещенных" узоров, относимых к категории ларангган.

Подобно батикам, украшенным этими узорами, мистическая энергия оружия по традиции также считалась сконцентрированной в строго определенных крисах. К ним относилось прежде всего боевое оружие, клиники которого были украшены символико-магическими орнаментами. Эти крисы рассматривались как носители наивысшей магической значимости. Их использование в силу этого являлось привилегией лиц, занимающих наивысшее положение в социальной иерархической системе традиционного яванского общества.

Рассматривая далее символико-магическую орнаментацию клиников крисов, обнаруживающую симметричную и стилистическую общность с миром ваянга, отметим, что мистическая сила, заключенная в крисе, считалась особенно эффективной, если по-

мимо памора на клинке имели место изображения разных по характеру живых существ, являющихся, согласно традиции, носителями как добрых, так и опасных качеств. Не случайно, что среди них можно встретить упомянутую выше змею в образе нага, легендарного льва-сингу /по иконографии буквально идентичного этому мотиву в классической деревянной скульптуре Бали/, Гаруду, львинообразную маску демона Кала (Баронга-Бонаспати), а также слона, буйвола, гуси и отдельные растительные мотивы. С нашей точки зрения, не случайно, что на клинках порой имели место гротескно стилизованные персонажи ваянг-пурво, как, например, на клинках крисов, воспроизведенных в работах А.Н.Й. ван дер Хоопа /52, таб. II8a, б, с/. Любопытно, что если большинство упомянутых выше фигур обычно искусно выковывали или вырезали в самой широкой части клинка, под рукоятью, то фигуры ваянговых героев, как правило, располагали по всей длине клинка. На публикации А.Н.Й. ван дер Хоопа /таб. II8a/ воспроизведены пять главных героев Махабхараты. Они расположены на прямом клинке криса из Западной Явы, названием "крис луру пандава лима" /то есть "прямой крис с пятью Пандавами"/. Далее, в этой же монографии опубликован яванский нож, декорированный заключенными в овалы тремя фигурами братьев Пандавов /табл. II8, б/. Согласно главным иконографическим признакам, их можно идентифицировать /сверху вниз/ с Юдистирой, Арджуной и Бимой.

Однако наиболее эффектным воспроизведением ваянговых фигур на клинках крисов является, на наш взгляд, третья публикация А.Н.Й. ван дер Хоопа /табл. II8с/. На клинке криса из Явы представлена целая ваянговая сцена. Непосредственно под рукоятью расположена Юдистира на слоне из лакона Братауда. Менее крупная фигурка выше возможна является Арджуной. Отметим, что изображения ваянговых персонажей на клинках крисов имеют четко выраженную специфику. Подобно некоторым батиковым образам, они сильно стилизованы. Их контуры предельно лаконичны, детализация фигур сведена к минимуму. Порой образы ваянгов на клинках столь упрощены, что уже почти невозможно установить изначальный прототип, который они воспроизводят.

## Стиль ваянг в фи́гура́тивных рукоя́тих яванских крисов.

Исходи из задач нашего исследования рукоятей крисов с точки зрения, насколько эти существенные компоненты оружия выявляют свою идейно-образную и стилистическую связь с изобразительным миром ваянг-пурво, отметим, что последний нашел в них самое глубокое воплощение, причем в самых разных материалах \*.

С ваянгом-пурво рукояти крисов связаны пластическими образами антропоморфных героев, в стилизации которых преувеличиваются черты, характерные для персонажей этого театра. Являясь главными изобразительными мотивами, они, как упоминалось, представляют собой своего рода миниатюрную скульптуру, играющую роль рукояти этого оружия. Размеры рукоятей, как правило, колеблются от 10 до 15 см. Объемные рукояточные фигуры, несущие на себе заметные следы стиля ваянг, выделялись преимущественно на Яве и Бали и тематически были связаны в основном с персонажами индуистского пантеона. В специфической скульптуре яванских крисов они образуют сравнительно редко встречающийся в настоящее время индуистский пласт, изучаемый нами в связи с выявлением в крисах ваянговых изобразительных традиций. Напомним, что судьба индуистских государств на Яве и Бали сложилась по-разному. На Бали индуизм в очень своеобразной форме процветает и по сей день. На Яве же он был почти полностью вытеснен исламом на протяжении второй половины XУ – начала XУI веков, утвердившимся после падения центрально-яванской монархии Маджалакит – по следствию опада индуизма на этом острове. Это событие нашло самое непосредственное отражение на материальной культуре двух соседних островов. На Бали индуистские культурные традиции продолжают существовать в сравнительно мало измененном виде и по сей день, на Яве же материальная культура и

\* К наиболее распространенным из них относятся дерево, различные металлы /медь, серебро, золото/, бивни слона, кость или рог. Однако наиболее употребляемым из них было дерево; чаще других для вырезания рукоятей использовалась древесина дерева камунинг /*murraya exotica*/, тика /джати/, саво, эбенового дерева и т.д. /62, с. 31/.

ремесла в частности, стали претерпевать определенные изменения под влиянием новых философских концепций ислама.

Ислам, существующий на Яве около пяти веков, мало способствовал сохранению антропоморфности в изображениях индуистских божеств на рукоятях яванских крисов. Изучение индуистского культурного слоя осложняется и тому же тем, что в нашем распоряжении имеется очень небольшое количество достаточно хорошо сохранившихся яванских крисов с фи́гура́тивными рукоя́тими, относящимися к домусульманской эпохе на Яве. Идентификация индуистских рукояточных образов яванских крисов также является нелегкой проблемой, в силу большой стилизации фигур в условиях ислама, ограничивавшего изображения живых существ. Не случайно, по поводу конкретизации того или иного индуистского персонажа из представленных на крисах исследователи высказываются в весьма осторожной и нередко гипотетичной форме.

В настоящее время общепринято считать, что наиболее распространенными рукояточными изображениями в период процветания индуизма на Яве были образы Шивы, Вишну, а также подобившиеся яванцам герои индуистских эпосов Рамаяны и Махабхараты, хорошо знакомые им по представлениям ваянг-пурво.

При изучении рукояточной скульптуры крисов, воссоздавшей в различных материалах персонажи знаменитых эпосов, мы пришли к выводу, что особенно часто среди них встречаются царевич Рама – воплощение Вишну в образе человека, Гаруда, король демонов Равана, полководец обезьян Хануман и пятеро братьев Пандавов. Можно предположить, что фигуры этих божественных героев-воинов часто увеличивали рукояти яванских крисов в индуистскую эру. Об этом говорят донесшие до нас названия древних крисов – крис Хануман, крис Нага-састра, крис Бимакрода /Гаруда/ /50, с. 9/. По нашему мнению, подобные названия в условиях господства ислама сохранились в крисах, возможно, потому, что яванцы подагали посредством традиционных наименований удержать магическую силу, заключенную в этом ритуальном оружии.

Исследуя фи́гура́тивную скульптуру яванских крисов исламского периода /то есть крисов, изготовленных преимущественно от XУI до конца XIX – начала XX вв./, мы пришли к за-

исключению, что в области изготовления этих рукоятей определенное нивелирование былых индуистских традиций шло главным образом по линии ограничения антропоморфности в их форме, снижения сходства с фигурой человека. В силу этого фигуративные изображения индуистских персонажей на рукоятях крисов Яве стали по возрастющей степени утрачивать легко узнаваемое сходство со своими первообразами. Однако, несмотря на этот процесс, мастера в рукоятях каждого типа стремились сохранить определенное подобие начальному прототипу, видимо, в надежде, что благодаря этому в крисе сохраниется заложенная в нем мистическая энергия.

В качестве примера, наиболее ярко иллюстрирующего судьбу ваянговых образов<sup>\*</sup> на рукоятях яванских крисов в условиях ислама, мы приведем образец, тип которого ныне широко известен как Джава демам / яванская лихорадка / /41, с.28; 88, с. 70,71,74/. Этот тип рукояти наглядно воспроизведен в исследовании А.Х.Хилла /59, табл.5/. Общепринято считать, что рукояти типа Джава демам, по всей вероятности, произошли от образа Вишну, восседающего на Гаруде. К сожалению, материальные следы подобных изображений в форме рукоятей крисов до нас не дошли. Но по многочисленным аналогиям данной иконографической версии, имеющим место в деревянной и каменной пластике острова Бали, можно представить себе скульптурную группу Вишну на Гаруде в виде рукояти крисов, сделав поправку на ее миниатюрные размеры и функциональную специфику. Некоторое представление о том, как выглядела эта композиция в виде рукояти, можно получить также от современных настольных украшений, вырезанных из слоновой кости, которые выполнены на этот сюжет (ГМИИВ, инв. № 4382 II). Однако, как отмечалось выше, в таком каноне рукояточное изображение Вишну на Гаруде пока не обнаружено.

\* Под понятием ваянговый образ мы имеем в виду не только персонажи, непосредственно принадлежащие к ваянг-пуру, но прежде всего, изображения, несущие на себе отчетливые стилистические влияния изобразительной системы ваянг-пуру.

Имеющиеся в нашем распоряжении пластические варианты образа Вишну на крисах находятся на той стадии стилистической эволюции, когда его изображение стало олицетворяться Гарудой /20, таб. 242/ публикации Т.И.Беземера/. Так в наиболее ранней по стилизации иконографической версии рукоять криса имеет вид сидящей антропоморфной фигуры с руками, покоящимися на коленях, и головой мифической птицы. Фигура Гаруды, сидящая на Вишну, представлена на рукояти без крыльев, но с пышной густой волос, падающих на спину в виде томных упругих завитков. В данном случае только выпученные круглые глаза и заостренный кливоподобный нос напоминают орла. Предполагают, что раскинутые по спине выпученные волосы фигура Гаруды могла иметь как раз из более ранних этапах стилизации образа Вишну /83, с. 71/. Позднее его пышные волосы превратились в едва намеченные тональные орнаментальные волны, имитирующие оперение птицы. Затем, постепенно истончаясь и сливаясь с телом, были опущены руки Гаруды-Вишну, обычно сложенные на животе, коленях или скрещенные на груди /с инициями, касающимися плеч/. Последняя поза определяла название этого типа рукояти - "яванская лихорадка", поскольку вызывает в памяти вид человека, дрожащего от холода. Примечательно, что по этому поводу на Яве бытует легенда, которая, объясняя позу человека, представленного на рукояти, у же никак не связывает его ни с образом Вишну, ни с Гарудой /41, с. 28/.

Далее в процессе стилизации постепенно исчезли птичий хохлок, глаза и тщательно вырезанный клив. Еще позднее исчезла без следа тонкая орнаментальная разработка поверхности, некогда детализирующая изображение. От былого образа остались только формы, наводящие на мысль о сидящей сгорбленной фигуре с головой птицы. Таким образом этот тип рукояти является собой наиболее наглядный и характерный образец постепенного превращения /в результате длительной стилистической эволюции/ антропоморфной фигуры божества в абстрактный знак, трудно разгадываемый символ, в котором почти ничего не осталось от исходного прототипа, послужившего моделью для последующих радикальных изменений. Дополним, что по мнению специалистов, этот вид рукояти впервые был исполнен на Яве. В настоящее время, однако, все ва-

рианты этой стилистической темы являются гораздо более характерными для Мадакского полуострова и отдельных районов Суматры /88, 70, 74/.

При рассмотрении многочисленных пластических изображений образа Гаруды, особенно часто встречающихся в виде рукояти крисов, мы пришли к выводу, что этот персонаж как на Яве, так и в других районах Индонезии имел несколько модификаций, так как стилизация этого легендарного орла шла в различных направлениях. Более поздней вариацией этого образа, по нашему мнению, является рукоять в виде головы кобры, широко известной под названием Гаруда, хотя по форме она уже ничем не напоминает эту мифическую птицу /89, табл. 88/. По своему обрису верхняя часть этой рукояти несколько склоняется с головой кобры, когда последняя угрожающе раскрывает свой характерный капюшон. По нашим наблюдениям, на рукоятях подобного типа почти всегда /исключая лишь ее цветочно-лиственные вариации, бытущие на Мадуре/ можно обнаружить те или иные символы Гаруды, которые позволили обозначить этот вариант рукояти именем этого легендарного существа. Существенно, что на подобных рукоятях Гаруда чаще всего представлена одним или несколькими крыльями, аналогичными по стилю изображениям этого мотива на яванском гунунгANE и батиковом канонам /дар, миронг и сават/, символизирующим эти птицы.

В более поздних версиях Гаруду на рукоятях подобного типа олицетворяет крылатый конь – один из древних символов Гаруды /6, т. I/, как правило, эффектно вписанный в орнаментальную канву композиции. Типичный образец подобной рукояти хранится в ГМИИИ /инв. № 1745-II/. Как можно видеть, в центре, под змеиной головой рукояти представлен крылатый конь, стилизованный оригинальным образом. Его ноги, стоящие на окантовочном пояски, обегающем основание рукояти, резко распластаны по всей ее внутренней поверхности, образуя своеобразный узор в виде слегка наложенных друг на друга равнобедренных треугольников – тумпалов. Этот необычный ракурс, взятый мастером в качестве постановки довольно крупной фигуры коня, вносит в декоративное убранство рукояти особую остроту и выразительность.

Наличие в змейвидной форме рукояти знаковых обозначе-

ний Гаруды, на наш взгляд, не является удивительным. По нашему мнению, здесь имеет место традиционное объединение функциональных символов Гаруды и змеи с целью усиления магических сил криса, подобно тому, как это было сделано в некоторых рукоятях типа Дхава демас, где змея иногда обивала шею Гаруды /40, с. 25/. В подобном объединении образов, представленных на рукоятях крисов, можно усмотреть единую символику, в частности, олицетворение единства мира. В основе этого симбиоза, традиционного для яванской системы классификации, наиболее отчетливо выраженной в концепциях ваянг-пурво, лежат насыщенные глубоким символизмом фигуры Гаруды и змеи. Гаруда, как известно, является воплощением верхнего мира, неба, солнца, мужского начала /гаруда-орех/. Змея же олицетворяет собой премолодилью, нижний мир, землю плодородие, ябнокое начало и т.д. /52, с. 216/.

Наличие фигуры Гаруды в виде рукоятей крисов нам представляется вполне закономерным и являющим собой не случайную, отчетливую параллель в изобразительной системе крисов и реалиях этого театра, поскольку при исследовании стиля – образующего фактора ваянг-пурво в крисах мы пришли к выводу, что это явление не носит поверхностный характер, а глубоко связано с общими духовными концепциями единой мирово-аренческой системы индонезийцев, в условиях которой сформировалась ваянг-пурво и крисы. Естественно, что они воплощают один и те же идеально-образные аспекты этой системы, в силу чего насыщены однозначными изобразительными мотивами, отражающими общие философско-религиозные представления яванцев, в наиболее совершенной форме проявляющиеся в сфере ваянга. Согласно традиционному миру идей, лаконично, но рельефно воплощенных в символико-магическом декоре гунунгана, сочетание образов Гаруды и мифической змеи, представленных в нем, символизирует, как уже отмечалось, высшее единство, гармонию вселенной \*. По подобной системе мышле-

\* Как известно, сочетание образов Гаруды и змеи не является специфическим ваянговым, однако, именно в ваянг-пурво эти фигуры наиболее ярко и четко отразили широко распространенную мифологическую концепцию традиционного мировоззрения индонезийцев.

ния, наличие образа Гаруды на рукояти криса, насаженной на клинок, олицетворяющий священную змею, аналогичным образом воспроизводят тот же самый высший порядок, гармонию и упорядоченность мира земного и небесного, что представлено в высшем символическом единстве в изобразительном декоре гунутиана.

В этой связи нам представляется омимочным мнение А.Х.Хилда, который полагает, исходя из традиционной мифологии индийского индуизма, что образы Гаруды и змей не могли быть изображенными вместе, по той причине, что змей-наги являются вспомогательными врагами Гаруды /50, с. 11/. Неверность такой мысли, с нашей точки зрения, заключается в том, что в этом толковании А.Х.Хилда односторонне подходит к образу змей, видя в нем только врага - священную змею индуистской мифологии, легендарного врага Гаруды. Автор упускает из виду местные символико-магические функции этого образа, связанных с аграрными культурами и олицетворяющего плодородие. Если же исходить из осмысливания образа змей как символа плодородия, то сочетание в кристаллизации Гаруды как символа солнца, верха, неба и змей как воплощения нижнего мира, земли, не только не несет в себе ничего противоречивого, но естественно укладывается в русло яванской классификационной системы.

Дополним, что змеевидные рукояти типа Гаруда распространены на Центральной Яве, а также на Мадуре, где рукояти этого типа особенно популярны. По нашим наблюдениям, для их стилизации характерно преобладание цветочно-лиственных мотивов, среди которых можно встретить миниатюрные изображения фантастических существ, змей и т.д. Цветочно-лиственные рукояти крисов Мадуры отличаются особо изысканной техникой исполнения, будучи ювелирно проработанными в мельчайших деталях.

В отдельных работах ряда исследователей индонезийского оружия встречается мысль /как правило, не аргументируемая иконографическим анализом/, что наиболее характерную трансформацию образ Гаруды в каноне Джава демам получил в рукояточной скульптуре крисов, тип которых известен под оригинальным названием "птица Зимородок" /керис Пекакак/ /50, с. 4/. Местом происхождения крисов этого типа обще-

принято считать Яву, но с давних пор подобное оружие стало традиционно для района Патани /Малаккский полуостров/. Свое название эти крисы получили за сходство фантастического образа рукояточной скульптуры, отличающегося огромным, легким вздернутым носом, с длинноклювым зимородком.

По нашему мнению, в основе иконографического решения пластического образа рукоятей крисов типа "птица Зимородок" лежит не стилистическое отставление от традиционных изображений Гаруды в каноне Джава демам, а изобразительная система реалий ваянга-пурво. С куклами и атрибутами этого театра скульптурные образы рукоятей крисов этого вида роднят прежде всего главные стилистические принципы изображения. К наиболее значительным из них относятся, во-первых, крайне тщательная композиционная разработка изобразительной структуры образа, подчиняющая себе даже мельчайшие иконографические детали. Во-вторых, в основе декоративной стилизации рукоятей этого типа лежит тот же исконно индонезийский принцип сплошного заполнения изобразительного пространства, нашедший свое наиболее совершенное выражение в орнаментации реалий ваянга-пурво и батиков. В-третьих, рукояти крисов типа "птица Зимородок" чисто техническим принципом своего исполнения также близки атрибутам ваянга-пурво. Он заключается в абсолютной равнозначности обработки всех отрезков изобразительной плоскости, вне зависимости от их места и значимости в композиции. Это оказывается в том, что вся поверхность рукоятей рассматриваемого типа обработана с исключительной, буквально ювелирной скрупулезностью. Недаром, с точки зрения исполнения, эта разновидность рукояточной скульптуры крисов является наиболее артистичной, поскольку сложная иконография изображения дает здесь возможность различкам по дереву во всей полноте проявить свои природные дарования, в данном случае блеснуть виртуозным умением филигранной обработки каждой мельчайшей детали.

С другой стороны, изучение иконографии лиц рассматриваемых демонов-рукоятей позволяет, с нашей точки зрения, констатировать значительную близость их стилизации к отдельным драматургическим семействам кукол, а именно, к демоническим персонажам ваянга-пурво из клана благородных героев-воинов типа Бимы и его сына Гатоткачи. Среди наибо-

лее существенных иконографических деталей, особо подчеркивающих оходство миниатюрной скульптуры крисов типа "птица Зимородок" с отмеченными канонами ваянг-пурво, на наш взгляд, в первую очередь следует выделить гротеский нос, имеющий у положительных демонических персон ваянга крайне гипертирофированное формy. К подобным штрихам относятся также большие круглые выпуклые глаза фантастического существа, идентичные по характеру стилизации демоническим героям-воинам ваянга, и клыки, переданные как и у кукол, в изысканной манере в виде тонких завитков, эффектных по росчерку.

Отмеченный выше стилистический принцип сплошного распределения орнаментального декора, рельефно отразившийся в оформлении рукоятей крисов типа "птица Зимородок", особо глубоко родственен реалиям ваянга-пурво, где он получил свое наивысшее развитие. Голова и туловище демонов на крисах этого типа, как правило, покрыты сложной по ритму изящной резьбой растительно-геометрического характера. В большинстве случаев в декоре преобладают растительные мотивы. Глубокая по своему характеру резьба изумляет своей чеканкой отделанностью. Она четко и строго распределена в пределах отдельных конструктивных отрезков, на которые логично разбита вся изобразительная плоскость рукояти. Разный по характеру декор этих отрезков, как и у кукол ваянга, гармонично сочетается друг с другом искусно найденными орнаментальными ритмами.

Эти стилистические особенности указывают, с нашей точки зрения, на возможность происхождения демонического существа, образующего рукоять криса данного типа, от героев этого театрального представления. Это предположение может быть тем вероятней, что зрелище ваянг-пурво в Патани было и все еще остается и по сей день очень популярным в этом районе Мадаккского полуострова, куда оно было занесено с Явы.

Ваянговые персонажи на рукоятях яванских крисов испытывали в условиях ислама ту же судьбу, что и их каменные прототипы. Последние, как известно, до введения на Яве мусульманства имели гораздо более антропоморфный вид.

Как отмечалось выше, по поводу причин стилистической эволюции облика кукол в период исламизации страны /особен-

но интенсивно проходящей на Яве со второй половины ХУ - начала ХХI в./, среди исследователей ваянг-пурво пока нет единого мнения. Однако ряд из них, опираясь на зафиксированные данные документальных источников, в настоящее время приходят к выводу, что значительные видоизменения канонов кукол, идущие по линии снижения их антропоморфности, произошли в силу уступок мусульманским доктринаам, не поощряющей изображения живых существ.

Это предположение в целом, с нашей точки зрения, недостаточно убедительно. Нам кажется, что процесс стилистической эволюции образов кукол посих не однозначный, а достаточно сложный характер. В частности, при исследовании этой сложной проблемы не следует преувеличивать степень воздействия ислама на ваянг-пурво, не принимая во внимание того фактора, что иконография кукол в принципе уже склонилась до проникновения этой религии. Исходя из наблюдений над рельефными сценами с изображением героев ваянг-пурво на стенах храмов индуистского ансамбля Прамбанан /вторая половина XI века/, можно сделать вывод о четких и остро специфических стилистических закономерностях облика кукол, обусловленных требованиями их ханра. К числу главных из них отнесем плоскость композиционной структуры, предельно дифференцированную разработку фигур, типологическую и индивидуальную характеристику персонажей и т.д.

На наш взгляд, эти зрелые и достаточно разработанные до прихода ислама на Яву каноны кукол явились основополагающими в их последующей стилистической эволюции, которая и в условиях нового идеологического фона естественно шла в русле древнего, исконно индонезийского стиля и самобытной национальной эстетики. Видоизменение облика ваянгов в исламский период, с нашей точки зрения, не было стихийным, а носило органический характер, не противоречавший ни сложившейся специфике их облика, ни национальному вкусу яванцев. Напротив, изучая эту проблему, мы пришли к заключению, что дожедшее до гротеска нивелирование антропоморфных форм в фигурах кукол непринужденно вытекало из местной изобразительной традиции, с незапамятных времен отличающейся изящной, остро графической, чрезвычайно изощренной стилизацией, нередко поражающей своей причудливой фантастичностью.

Динамично с течением времени значительной доли своей антропоморфности, каноны кукол ваяинг-пурво одновременно значительно усложнились и дифференцировались, их число увеличилось /28, с. 43-44/. Ваяиги обрели ярко декоративный характер. Их гротеские фигуры с гипертрофизованными кононостями стали ажурными и покрылись изысканной росписью в виде сложной по ритмам арабесковой орнаментики. В результате этого длительного эволюционного процесса, закончившегося к концу ХХ века, куклы ваяинг-пурво с их редкостным совершенством и оригинальностью формы стали вершиной развития индонезийского национального стиля, глубоко отложившегося на многих видах традиционного искусства Индонезии, издавна сооcуществующих бок о бок с этим удивительным зреющим.

Ваяинг-пурво и в новой идеологической среде ислама сошли со столы же распространенным и излюбленным на Яве, как и в индуистской эпохе. Между тем зреющим и крикам продолжала существовать и углубляться внутренняя связь, основанная на родственных социально-ритуальных функциях, существующих между этими уникальными видами искусства индонезийцев. Отдельные персонажи этого зреима и фигуры, выполненные в традиционном стиле ваяинг-пурво, по-прежнему занимали свое почетное место на яванских криках, не говоря уже о подобных реалиях острова Бали, который продолжал оставаться почти единственным очагом индуизма в Индонезии.

Миниатюрные фигуры индуистских героев ваяинга на яванских криках вместе со своими кожанными прототипами претерпели со временем значительные видоизменения. Ваяинговые образы на рукоятях постепенно обрели тот же остро-гротеский облик, характерный для внешнего вида их оригиналов. Как и в куклах ваяинг-пурво стилизация фигуративных изображений на рукоятях криков пошла в сторону нивелирования определенных антропоморфных начал в образах. Это выражалось, в частности, в резком заострении и гипертрофировании черт лица, пропорций фигуры, истощенности удлиненных рук и ног /публикация Т.Б.Беземера, 20, таб. 241 № 16,17,18/. В то же время можно видеть, что ваяинговые образы на рукоятях, вырезанные в большинстве случаев из дерева, имеют свою четко выраженную специфику. Миниатюрным скульптурам

на криках придан вид, удобный для захвата. У них крупные головы, занимающие почти треть тела, и короткие туловища, линии которых едва намечены. Крупномасштабные и рельефные головы, почти под прямым углом насаженные на плечи, не дают возможности высокользнутию крику из руки, в то время как сравнительно тонкие, мелкорельефные туловища фигур обеспечивают удобный и твердый захват рукой.

Лица рассматриваемых рукояточных скульптур стиля ваяинг разработаны в той же декоративной манере, что свойственна этим героям в ваяинг-пурво. В основе орнаментальной разработки черт лица преобладают элементы растительного характера. Исходя из ваяинговой иконографии, можно предположить, что представленные персонажи принадлежат к клану энергичных воинов — благородных героев правого ряда \*. Об этом говорят довольно тяжелые, чувственно переданные, грубоватые черты, присущие лицам данной категории ваяингов. Эта характеристика дополняется наличием мясистых носов, резко выступающих на узких лицах. Отметим, что подобно благородным героям ваяинга резкие носы рукояточных скульптур заметно склоняются книзу. Круглые, несколько выпученные глаза дополняют общий облик этих персонажей. Как отмечалось выше, рассматриваемые герой миниатюрной скульптуры стиля ваяинг видимо принадлежат к одному клану воинов. Примечательно, что они представлены в разных душевых настроях. В частности, один из них показан в состоянии смиренного самоглубления, покоя. На это указывает его поникшая голова с опущенным но-

\* Все герои ваяинг-пурво в своей основе делятся на две крупные партии — тенген и киво. К так называемой партии тенген относятся благородные, подомительные герои левого ряда, принадлежащие к ураническим сферам. Это боги, герои, короли, принцы, отшельники и т.д. К партии киво относятся отрицательные герои правого ряда, связанного с нижним, хтоническим миром земли. В своем большинстве это персонажи грубого демонического типа — ракосы, великаны, злые духи, а также некоторые герои положительного ряда, наделенные в силу их характера и социального статуса определенными демоническими чертами во внешности.

сом, направленный вниз взгляд, усы, провисшие вокруг рта, безвольно поникшие щёчки, тонкие, едва прикасаемые к телу руки и т.д.

Второй персонаж дан в состоянии готовности к действию. Об этом красноречиво говорит резко задернутая, твердо посаженная голова с носом, поднятым кверху, живой, направленный в открытое пространство взгляд, завивающиеся кверху усы, обрамляющие улыбающийся рот, и очень компактная, словно насыщенный скрытой энергией постановка фигуры. Руки этого воина сильно прижаты к телу, плечи высоко подняты. В целом скульптурные образы данных рукоятей примечательны также сочным характером резьбы, словно мастера, создавшие их, стремились передать чувственное полнокровие бессмертных ге-роев ваяиг-шурво.

Третий персонаж рукояти яванского криса, относимый namely и стилю ваяиг, имеет определенную иконографию. Это полководец обезьяна Ханумана – легендарный герой Рамаяны. Как и предыдущие фигуры, изображение Ханумана отличается огромной головой и прямым, сравнительно нешироким туловищем, линии которого скрыты за крупной вязью плетеноочного и елочного орнамента, в то время как кисть руки обезьяны превращена в растительный волнообразный завиток. Иконография лица Ханумана имеет близкие аналогии с его изображением в традиционной и современной балийской скульптуре, а также с одноименными героями ваяиг-шурво. Полководца обезьяны легко узнать по зубастой пасти, верхняя часть которой переходит в высокую задернутый нос, похожий на плавно загибающийся кверху хобот слона. Характерность подобной трактовки носа обезьяны углубляется тем, что короткие острые зубы идут из глубины широко разинутой пасти вверх по хоботообразному носу почти до самого его конца. Бугристый лоб Ханумана и большие круглые, несколько выпученные глаза дополняют его своеобразный облик. Резьба этой миниатюрной скульптуры отличается еще большей сочностью, полнокровием и упругими, витыми ритмами. Исходя из наших наблюдений, заметим, что образы ваяигов на рукоятях яванских крисов в настоящее время встречается не часто. Эти персонажи в качестве рукоятей более характерны для индуистского Бали, где они нередко выкованы из драгоценных металлов и украшены яркими набощонами.

### Стиль ваяиг в миниатюрной скульптуре рукоятей балийских крисов.

Ваяиговые образы рукояточной скульптуры балийских крисов исполнены в стиле команых кукол местной разновидности ваяиг-шурво, несколько отличном от его яванского прототипа. Как известно, куклы балийского варианта театра меньше стилизованы и более антропоморфны. В силу этого и миниатюрная пластика крисов Бали отличается поднонфигурностью, большими размерами и детализированностью в отличие от обобщенных и сильно стилизованных фигуративных изображений на яванских крисах, исполненных в стиле ваяиг. В этом плане особенно наглядна деревянная фигура рукоята балийского криса, плотно облаченная в золотой чеканный убор /Г.Э. № 389/. Сидящая ваяиговая фигура этого криса представлена в сложном ракурсе, с головой несколько приподнятой и одновременно обращенной в сторону. Ее ноги опираются о седух – широкую и амурную чашу из металла в виде выпуклого цветочно-листового венка, в которую заключена рукоять, а руки на разных уровнях сложены на коленях.

В отличие от лаконично декорированных, крайне обобщенных фигуративных персонажей яванских крисов, исполненных в стиле ваяиг, рассматриваемая фигура балийского криса пышно убрана и изобилует множеством орнаментальных деталей. Последние вычеканены с изумительной выразительностью и этим качеством приравнивают, на наш взгляд, труд балийского чеканщика рукоятей крисов к самому тонкому квадрильному мастерству. Как и все рукояточные скульптуры стиля ваяиг, это изображение отмечается значительной укрупненностью, тяжелой головой, занимающей чуть менее половины тела, и широкими, короткими туловищем. Подобно яванским рукоятям стиля ваяиг этот охульптурный образ также представляет персону, относящуюся к промежуточному клану воинов главных действующих лиц Рамаяны и Махабхараты. Это можно заключить, исходя из иконографии лица, в которой преобладает специфическое сдвинье тонких черт благородных героев с отдельными штрихами, присущими натурам демонического склада. Подобный симбиоз был характерен для положительных воинственных героев ваяига ряда киво, в которых благородство характера сочеталось с

бурной энергией и неустрашимостью в борьбе против зла. По нашим наблюдениям большинство балийских рукоятей стиля ваянг, как правило, исполнены в основном из благородных металлов, поскольку они, как и некоторые почти нестилизованные антропоморфные образы индуистских рукояточных бохестов, были предназначены для представителей королевских дворов Бали и их ближайших родственников. Согласно традиции, изображения ваякговых персонажей как глубоко чтиемых персон божественного происхождения имели место на рукоятях крисов Явы и Бали с тем, чтобы придать им большую мистическую силу как холдиному оружию, усилить в крисах магические качества, необходимые этим легендарным талисманам, согласно поверьям оберегающим своих владельцев от всяческих несчастий.

Изучая иконографию фигуристивных образов крисов Явы и Бали, выполненных в стиле ваянг, мы пришли к заключению, что среди рукояточных героев этого типа добрую половину занимают персонажи демонического плана левого ряда (партии живо), являющиеся антиподами положительных фигур этого театра. Подобно действующим лицам ваянга, добрая половина рукояточных изображений как Явы, так и Бали, представляет целый сонм фантастических существ демонического вида. Как и в ваянге, к самым распространенным из них относятся демоны-ракасасы в стереотипном каноне каменных стражей — охранителей храмовых ворот на Яве и Бали. Существенно, что подобные образы ракасасов на рукоятях крисов по иконографии также почти полностью идентичны демонам, изображенными на яванских гунунганах, где они представлены стоящими по двум сторонам от входа в родовой общинный храм (публикация А.Н.И. ван дер Хоона /52, таб. 281).

Исходя из цели — показать наиболее существенные аспекты предпочтения тех или иных изобразительных концепций стиля ваянг в традиционном оружии Индонезии, нам представляется уместным избрать в качестве наиболее наглядных примеров рукояти крисов демонического стиля, выполненные на Бали. Этот выбор обусловлен меньшей стилизованностью балийских скульптурных рукоятей, их яркой образностью.

Чаще всего рукояточные демоны балийских крисов вырезаются из дерева. Как правило, они представлены восседающими

на тронах-постаментах, украшенных по низу треугольными тумпальами /миниатюрными гунунганаами/ с древом жизни в центре. В этом плане особенно интересны рассматриваемые рукояточные скульптуры ракасасов из Музея Азии и Тихого океана в Варшаве. Подобные персонажи очень близки демоническим фигурам традиционной деревянной скульптуры Бали. Нередко одна из рук рукояточных демонов занимата за крупную львиноподобную голову, а другая поконится на животе, колене или приската в бедре. Как правило, почти обнаженные фигуры ракасасов отличаются тяжеловесной массивностью и короткими мускулистыми конечностями. При этом, если некоторые демоны словно застыли в относительно спокойных, иерархических позах, то в других ощущается динамизм и энергия.

Эта группа демонов по композиции в целом отличается стабильностью. Их плотные тела с широко расположенными крепкими ногами твердо восседают на квадратных постаментах. Ощущение активности, готовности к действию создается энергичным разворотом фигур в пространстве, напряженной постановкой ног, а также экспрессией лиц, кликластные рты которых раскрыты в угрожающем оскале. В стилизации лиц рассматриваемых рукояточных демонов, как и в однотипных фигурах гунунгана, есть что-то львиное. Подобное впечатление вызвано их пышными вьющимися шевелюрами, окружающими их головы подобно нимбу. Сходство со львом в облике ракасасов вызвано также традиционно ваянговой, "демонической" стилизацией их лица. К этим специфическим чертам относятся: низкий бугристый лоб, круглые выпученные глаза, сплющеный нос с резко вывернутыми подбрюшками, которые расположены на одном уровне с глазами, оскаленный кликластый рот и полное отсутствие щек. Последнее сказывается в том, что крупные "львинные" головы насыщены прямо на узкие квадратные плечи.

В связи с задачами изучения стиля ваянг в традиционной рукояточной скульптуре крисов заслуживает внимание еще одно миниатюрное изображение демона, употребляемое в качестве рукояти балийского криса, также хранящаяся в музее Азии и Тихого океана. Среди рассмотренных выше скульптур демонического стиля она выделяется более высоким художественным мастерством резьбы по дереву и декоративностью ис-

подиенем. Особенно характерно сияющее лицо ракоса, обрамленное ореолом пышных волос, спивающихся с бородой. В его фигуре, благодаря спокойной сидящей, утной позе, нет ничего угрожающего. Большие икры на сияющем широкой улыбкой лице никого не отравят. Этот демон выглядит добродушным увальнем-великаном, веяло несущим свою обязанности по окраине индийского криса от злых сил.

В результате изучения традиционных образов ракосов, наиболее часто встречающихся на рукоятях балийских крисов, мы обнаружили, что фигура Равани - легендарного короля демонов, главного отрицательного антиподе Рами /Вишну/ в вайкунг-пурво, занимает среди них особое место и требует специального рассмотрения. По мнению Г.Б.Гардиера именно это изображение чаще других имеет место среди скульптурных персонажей демонического типа, увенчивающих клиники крисов /41, с. 28/. Это предположение, на наш взгляд, вполне обоснованно, если исходить из наличия на отдельных балийских крисах яркого, демонического образа в иконографии короля ракосов. Подобные изображения ослепительных в своем великолепии рукояточных демонов выполнялись, как правило, из чеканного пакладного золота, серебра или сплава этих металлов и с исключительной щедростью украшались крупными драгоценными камнями. По нашим наблюдениям, никакие другие рукояточные фигуры крисов Бали не украшались с такой помпой королевской пышностью. Помимо редкостной роскоши убранства изображения Равани на крисах имеют еще одну примечательную особенность. Как правило, король демонов представлен с сияющим, широко улыбающимся лицом /54, т.5, таб. 317, таб. 320/. Впечатление добродушия, исходящее от фигуры Равани, настолько сильно, что оно не нарушается даже отчетливо видимыми крупными кликами и полным набора неоднократно рассматриваемых в работе традиционных черт, характеризующих эту персону как особу ярко демонического склада. Внешний блеск изображения Равани в образе короля демонов непременно дополняется также высокой /нередко подобной тиаре/ короной, сплошь усыпленной цветными кабошонами в искусном обрамлении из золотых листьев лотоса. В одной из рук Равани /как правило в правой/ - легендарное оружие индуистских небожителей - молния ваджра. Характерно, что фигура демона

часто представлена в полууприседающей, слегка наклоненной позе.

По мнению И.Гронемана, крисы, коронованные такими драгоценными фигурками как на Яве, так и на Бали, могли носить очень высокопоставленные лица, так как только для правительства и его ближайших родственников предназначались рукояты с почтой прямостоящей фигурой. В то же время, по интересным наблюдениям этого исследователя, менее знатные придворные могли носить крисы с рукоятями в виде фигур, находящихся в более согнутом, сидящем или полусидящем положении /42, с. 179/. Дополним, что рассматриваемая рукоять примечательна также глубокой, сочной резьбой, удивительно пластичной и живой по орнаментальным ритмам. По технике и манере исполнения эту миниатюрную скульптуру можно отнести к лучшим произведениям деревянной резьбы Бали традиционного стиля.

К числу приметных особенностей балийского гунунгана /кайона/ относятся своеобразные по облику демоны-охранители, подобно своим яванским собратьям стоящие по двум сторонам церемониального общинного дома /если таковой имеется/ и небесного дерева жизни. Интересно отметить, что по иконографии эти демоны имеют много общего с Бута - злыми духами индонезийской традиционной мифологии. По преданию злые духи Бута, порожденные богатой и своеобразной фантазией индонезийцев, особенно популярны на Бали, где они являются могущественными представителями местной нечистой силы острова. По глубоким убеждениям балийцев, бытующим и в настоящее время, невидимые для человеческого глаза Бута являются наиболее зловредными существами, призывающими своей злоказненностью постоянное беспокойство обитателям острова. Злые деяния Бута вынуждали балийцев чтить их, создавать их скульптурные изображения, подносить им жертвоприношения наряду с божествами, с тем чтобы задобрить этих злых духов, умалить зло, творимое ими. По поверьям Бута столь же скрыты на злые дела, сколь и прохорливы. Их изображения на балийских амулетах очень самобытны и отражают северные представления об этих существах. Амулетные Бута имеют крайне вульгарный и уродливый облик /28, с. 276/. Они короткопалы, лысы, пучеглазы и толсты. Клыкастые рты этих чудовищ оскалены в сатанийской улыбке. Как правило, они представ-

лены обнаженными с подчеркнутыми гениталиями и крутыми как шары невеселыми животами. По нашим наблюдениям в то же время именно такие Бута и являются зачастую главными персонажами балийских гунунганов, где они, стоя на страже храма и древа жизни, берегут эти символико-магические атрибуты вананг-пурво от воздействия злых влияний.

Подобно фигурам Бута на балийских гунунгах, образы этих существ на крисах представлены в разных иконографических версиях. Исходя из изучения последних, мы пришли к убеждению, что в целом рукояточные варианты Бута можно внести в двум основным типам.

I. Фигуры Бута могут иметь традиционный вид воинственных демонов-охранителей, как например, изображение этого персонажа из золота, венчающее реликварий балийский крис /публикация Джаспера и Мас Пирнгадие, 54, т.5, фиг. 319/. Здесь фигура злого духа представлена в образе грозного чудовища, стоящего в динамичной готовой к нападению позе. Она отличается обнаженным мускулистым телом, щедро украшенным крупными самоцветами и сверкающим огромными кликами осколенным ртом. Выпученные глаза этого монстра кажутся готовы выпасть из орбит, ноздри хищно раздуты, рука напряженно сжимает рукоять криса.

II. Изображения этих существ могут характеризоваться меньшей агрессивностью, их позы в этом варианте отличаются статичностью и спокойствием. Нередко они представлены сидящими на постаменте с одной ногой, подвернутой под себя, и другой, опирающейся о край нижней части рукояти, обычно украшенной рядом треугольных тумалов с древом жизни в центре. Подобные рукояточные фигуры Бута схожи с образами этих существ на балийских амулетах и, как отмечалось выше, наиболее близки аналогичным персонажам гунунгана балийского вананг-пурво.

К такому типу относится скульптурное изображение Бута на старинном /к сожалению, точно не датированном/ балийском крисе /54, т.5, таб.319, таб.321/. Согласно традиции, вырезанная из дерева фигура Бута в этом варианте совершенно обнажена. Бескостное толстое тело передано текучими, гладкими и мягкими линиями. От чрезмерной полноты фигура Буты выглядит безвольной и обмякшей, чем напоминает изо-

брания Хотэя – японского божества довольства и богатства. В то же время любой головой, круглыми, выпученными глазами, сплющенными носом с вьющимися ноздрями, раскрытым в хищном оскале ртом, а также подчеркнутыми фаллическими признаками, этот злой дух, воплощенный на рукоятях криса, схож с приведенными выше амулетными изображениями, а также со статуарными образами изысканных божеств Бали, и по сей день вырезаемых в некоторых горных селениях северной части острова. Можно предположить, что подобные фигуры на рукоятях балийских крисов должны были отпугивать от носителя этого оружия вредоносные силы.

Помимо рассмотренных выше главных фигур гунунгана /Гаруды, змей-наги, раксасов/, стиль которых в той или иной мере отложился на изобразительном строе аналогичных рукояточных образах крисов Явы и Бали, в миниатюрной скульптуре последних так же нашла яркое воплощение фигура чудовища Баронга-Бонапати (демона Каха), изначально изображаемая на гунунгах вананг-пурво. Образ этого мифического существа имеет место на рукоятях яванских крисов, принадлежащих к так называемому пистолетному типу, широко известному под названием "тунггаг семи" /проросший ствол, 62, с. 29/. Существенно, что рукояти этого типа и по сей день являются самыми распространенными на Яве и при этом нигде более не изготавливаются.

Рукояти типа тунггаг семи имеют вид идеально отшлифованного, граненого куска дерева, в котором только при очень большом воображении можно ощутить связь с фигурой человека /публикация Мубирмана/. За легкий намек на подобную фигуру можно принять верхнюю часть рукояти, склоненную к короткому концу клинка – дагу. Это круглое навершие может ассоциироваться со слегка опущенной человеческой головой. В таком случае гладкий, стройный ствол рукояти можно зрительно связать с туловищем человека.

Примечательной особенностью рукояти данного типа является имеющаяся на ней резьба, размещенная на ее внутренней стороне под "подбородком" головы и у ее подножия. Рисунок этой резьбы позволил с определенной долей вероятности определить древний прообраз данной рукояти, послуживший изначальной моделью для последующих резных модифика-

ций. Большинство исследователей полагают, что причудливый узор этой резьбы представляет собой стилизованное изображение маски львенообразного демона Кала /Божества Шивы в образе "Владыки смерти"/. С другой стороны, В.Х.Рассерс идентифицирует этот образ с иной эманацией Шивы - демоном Баронгом /Бонаспати/ /70, с. 223/. Этой же точки зрения придерживается и А.Н.Й. ван дер Хооп, поместивший в своем исследовании традиционных орнаментов Индонезии рукоять криса из Центральной Явы в виде миниатюрной скульптуры демона, которого он атрибутирует как "Владыку джунглей" /52, с.99, III/.

На приводимой иллюстрации Баронг представлен в своеобразном облике в виде сидящего антропоморфного персонажа с оригинально стилизованным лицом. С нашей точки зрения, оно является собой плоскую орнаментальную вариацию традиционных масок Баронга, часто имеющих место на яванских гунунгах и поперечинах номен балийских крисов, как например на экземпляре номен из ГМИИ (инв. № 4267 П), а также на разнообразных изделиях яванских, балийских и мадурских ремесел, /публикация А.Н.Й. ван дер Хоопа /52, с. 110-III/.

Изучая стилизацию лица Бонаспати на рукояти рассматриваемого криса, мы пришли к мнению, что оно занимает промежуточное положение между относительно детализированным изображением этого демона на яванских гунунгах ваянг-пурво и предельно лаконичной орнаментальной формулой-маской, помещаемой на рукоятях типа тунггат семи. Этот промежуточный вариант вызывает интерес своеобразным художественным решением. Здесь мастер практически свел маску чудовища к двум универсальным элементам, которые, благодаря искусной компоновке, рождают очень эмкий образ - символ. К этим компонентам относятся две пары круглых спиралей, которые, будучи расположеными вокруг треугольного по очертаниям носа, воспринимаются одновременно как брови-глаза /над носом/ и усы-клики /под ним/.

При исследовании образа Баронга-Бонаспати (он же демон Кала) - важной фигуры символико-магического декора яванского гунунгана, нашедшего своеобычное воплощение в рукояточной скульптуре крисов стиля ваянг, мы обнаружили интересный факт, что эта легендарная персона в настонщее время

все еще играет на Бали значительную роль в ритуальной танцевально-драматической мистерии, известной под названиеми Баронг и Чалонаранг. Цель этой мистерии заключается в ритуальном очищении селения от козней колдуны Рангги, причиняющей особенное беспокойство обитателям острова своими злодеяниями /18/. Мы можем предположить, что подобная церемония также имела место на Яве до воцарения там ислама. Определенным свидетельством в пользу существования этого ритуала в данной местности может служить вырезанная из kostи рукоять яванского криса в виде антропоморфной фигуры демонического типа, схожей, по мнению Д-ра В.Шолка, с традиционным образом Рангги - могущественной представительницы индонезийской черной магии, главного противника Баронга, сражающегося на стороне людей /39, с. 32/.

На основании изучения многочисленных фигур демонического типа стиля ваянг, изготовленных в качестве рукоятей балийских крисов, нам представляется возможным отнести к образу Баронга миниатюрную скульптуру из слоновой kostи, опубликованную Д-ром В.Шолком /39, таб.24/. Она имеет вид антропоморфного существа демонического типа, стоящего на слегка согнутых ногах с небольшим наклоном корпуса. В его правой руке молния ваджа - традиционное оружие индуистских небожителей, левая поддерживает на талии богатое поясное украшение. Прямостоящая постановка фигуры снова указывает на принадлежность данного криса к миру лиц самого высокого ранга. Это подтверждается также широким поясом из самоцветов, оправленных в золото, на котором стоит крупноголовый демон со своеобразно стилизованным лицом. Самым примечательным в нем является оригинальное переосмысление мастером традиционного набора демонических черт, отчего образ получил самобытное звучание: В частности, помимо больших, круглых, слегка выпуклых глаз, крупного и широкого почти человеческого носа и кликастого, оскaledенного рта, особую характерность лицу придают толстые мисистые щеки, округлость которых резко увеличивается гримасой рта. Благодаря округлым щекам и слегка сплюснутому носу, лицо демона похоже на львенообразную маску чудовища Бонаспати, в каноне особенно часто встречающем на яванских гунунгах. Исходя из этого сходства, нам кажется уместным предположить, что

эта фигура является олицетворением "Владыки джунглей". На эту иночью наводит также наличие на голове чудовища высокой короны с двойной диадемой, указывающей на царственный ранг персонажа, в данном случае, быть может, "Раджи леса", почитателя фантастических существ, населяющих по поверьям сказочно богатый растительный мир острова. По мнению Эд. Фрея, образ Бонаспати является превращающим среди прочих демонических персонажей как древних, так и современных крисов /40, с. 25/.

Образ Бонаспати, выполненный в изобразительных традициях ваянга, также имеет место на ножах балийских крисов. Этот факт является далеко не случайным, если вспомнить, что ножи крисов в Индонезии назывались "домом криса". Ножи, предназначенные для оберегания клиника, являются важной принадлежностью этого оружия. Ножи и крис, образуя вместе единое целое, состоят друг с другом как "тело" /нохни/ и "душа" /клиник/ /79, с. 161/. Согласно традиции, ножи защищают клиник не только от внешних воздействий, как физических, так и магических, но и служат защитой от vibracji, исходящих от самого криса, которые могут быть опасными для человека /28, с. 199/. Маска Бонаспати обычно расположается поверх части "дома криса", находящейся под рукоятью.

Как правило, маски вырезаются из дерева или выполняются в технике чеканки, либо гравировкой. По иконографии эти маски почти совершенно идентичны образам этого существа, передко изображаемого, как отмечалось выше, в центре гунунгана над крылатым павильоном, посредине ствола небесного дерева жизни. Напомним, что сам крис, точнее его клиник, по традиции считается воплощением легендарного первопредка Панджи, для которого ножи служили своеобразным домом. В то же время маска Бонаспати на яванских гунунганах обычно имела место как раз над изображением храма, где поклонялись Панджи, как одному из верховных божеств яванцев, и проводились обряды инициации. Можно предположить, что изображение Баронга-Бонаспати (демона инициации Кала) над местом обитания Панджи, как на гунунганах ваянг-пурво (когда являвшимся обрядом инициации), так и ножах крисов, было призвано охранять это божество от злых сил и влияний

и указывать на верховную роль этого демона в переходных обрядах. Эти факты, на наш взгляд, служат еще одним доказательством теснейшего родства сложного философско-мифологического мира ваянг-пурво и криса в качестве священного объекта, в котором в своеобразнейшей форме материализованы не только идеи, образы и понятия аналогичные этому ритуальному зрелищу, но и нашел отзвук стиль его реалий.

Относительно ножен яванских и балийских крисов необходимо добавить, что многие из них изысканно декорированы либо тонкой резьбой по дереву, либо, если ножи заключены в футляр, последний украшался ювелирно исполненным чеканным или гравированным узором. Наиболее частыми фигурами, нередко эффективно выступающими в причудливом растительном обрамлении, были различные птицы, в том числе и Гаруда, фантастический лев-синха, змеи-натхи, деревы жизни и т.д. /21, табл. I24-I26, публикация Т.Бодроги и 20, таб. 286, публикация Т.И. Беземера/. По нашему мнению, эти изображения, родственные ваянговому миру по характеру стилизации, орнаментальному ритму, ковровому принципу заполнения изобразительного пространства, очень близки к аналогичным образом гунунгана ваянг-пурво и мотивам батика.

Возвращаясь к рукоятям яванских и балийских крисов, связанных стилистически с изобразительным миром ваянг-пурво и гунунгана в частности, отметим, что изображение дерева жизни в качестве его центрального образа также нашло свое яркое воплощение в мелкой скульптуре данного типа. Факт наличия легендарного небесного дерева как эмблематического выражения плодородия в виде рукоятей крисов нам представляется очень многозначительным. В рукояточной скульптуре этот образ встречается в нескольких иконографических вариантах. К наиболее характерным из них, с нашей точки зрения, относится рукоять криса из собрания музея Азии и Тихого Океана в Варшаве /inv. № МАН I3/I-2/. Она имеет вид дерева жизни, заключенного внутри батиковского орнамента тумпала — остроконечного невысокого треугольника, по очертаниям сходного с гунунганом. Вся изобразительная поверхность тумпала, как, в частности, на рукояти яванского криса, вырезанного из рога, насыщена различными символами лотоса, крупными и мелкими розетками, отдельными лепестками, листьями и вьющимися

корнями – побегами этого растения. Резьба этой рукоятки отличается подчеркнутой четкостью линий, строгой логикой в симметричном распределении орнамента и вертикальными ритмами, вытекающими из специфики ее треугольной формы. Таким образом, древо жизни, воспроизведенное в форме миниатюрной скульптуры на рукоятке яванского криса, по характеру стилизации очень близко и одновременно мотиву гунунгана. В частности, и в том, и в другом случае этот орнаментальный мотив располагается внутри треугольного обрамления как главный изобразительный элемент. Исходя из этого, нам кажется возможным рассматривать собственно листовидную по очертаниям рукоять криса, олицетворяющую древо жизни, как фигуру, адекватную горообразному гунунгану, внутри которого пышно прорастает легендарное дерево плодородия.

Как пример иного истолкования орнамента дерева жизни мы приведем рукоять балийского криса из собрания Музея Азии и Океании в Варшаве /инв. № МАН 7611-2/. Этот вариант традиционного для народов Индонезии узора несколько проще по интерпретации образа. По своей иконографии эта рукоять более, чем предыдущая, напоминает дерево, обрамленное густой и пышной кроной, суживающейся к вершине. В этой версии дерево жизни особенно схоже с изображением этого образа на балийском гунунгане /кайоне/, где оно, являясь стержневым мотивом, имеет вид раскидистого ствола, отягощенного цветами и листьями /79, с. 134/. Для удобства держания рукояти, это своеобразное дерево уплощено с лицевой и тыльной сторон. Боковые грани "дерева", листья которого переданы разными по величине глубокими овалами, сложены. По нашим наблюдениям, в прошлом мотив дерева жизни в качестве рукоятки криса встречался значительно чаще, чем в настоящее время.

Подытоживая рассмотрение степени влияния мира ваянг-пурво на крисы – национальное художественное оружие Индонезии, нам представляется возможным сделать следующие выводы. Один из главных, с нашей точки зрения, заключается в том, что эти два специфических вида народного творчества Индонезии неразрывно связаны между собой глубокими внутренними узами. Корни этой теснейшей связи уходят в родственные социально-ритуальные функции данных видов ис-

кусства, которые обуславливают их выдающееся место в культуре народов Индонезии, жителей Явы и Бали в том числе. Как ваянг-пурво, так и крисы относятся в целом к одной традиционной философско-мифологической системе мышления индонезийцев. Знаменательно, что при исполнении отдельных социально-ритуальных церемоний, например, переходных обрядов, связанных с разными периодами зрелости мужской части жителей Явы и Бали, эти объекты появляются вместе. В частности, упомянутые выше обряды инициации, в которых крис играл главную роль, неизменно сопровождались ритуальными спектаклями ваянг-пурво. Далее, эти объекты близки друг другу не только тем, что связаны между собой функционально. Напомним, что по традиции они воспринимаются индонезийцами как "дети одного типа". Эти виды народного творчества родственны друг другу благожелательными функциями, благодаря которым они, подобно батикам, почитаются как священные предметы – обереги. По традиционным воззрениям одно только присутствие в доме этих реликвий /кукол ваянг-пурво, батиков и крисов/ способно оградить жилище от бед всякого рода и принести удачу его обитателям.

Внешняя стилистическая близость ваянг-пурво и крисов, прослеживаемая нами на материале кукол и театрального гунунгана, /в качестве отражения стиля их символико-магической орнаментации в форме и декоре криса/ кажется естественным следствием из глубокой и тесной внутренней связи. В ее основе лежит общая почва традиционного индонезийского культурного наследия, на материале которого выросли эти замечательные ветви самобытного индонезийского искусства.

Значительность этих видов народного творчества для самих индонезийцев выявляется, помимо отмеченного выше, также общинностью некогда очень высокого положения далаңга /кукловода/ и кузнеца в традиционном социальном организме Индонезии, как и всюду на Востоке. Недаром оружейника в еще сравнительно недалеком прошлом называли на Яве не иначе как кьяи /мастер/, панде /знаток, специалист/ или эмуи /владелец, владыка/ /38, с. 3/. Подчеркнем, что как на Яве, так и на Бали в прошлом, далаңги и кузнецы причислялись к почетному сословию и являлись своего рода аристократией среди ремесленников.

Исключительно высокий критерий художественного качества изготовления кукол, различных атрибутов и аксессуаров ваянг-пурво и криосов также сближает эти виды народного творчества индонезийцев. По существу многие из рассматриваемых изделий являются подлинными произведениями искусства, в создании которых принимал участие целый ряд различных народных мастеров. В частности, подобно изготовлению ваянгов, криосы также являются итогом коллективного труда: кузнецов, чеканщиков по металлу, гравировщиков, резчиков по дереву. Последними криосы обязаны своим мастерским вырезанными рукотяжами, в исполнении которых ощущается так много вкуса, технического блеска и фантазии, что лучшие из них могут быть причислены к подлинным шедеврам миниатюрной резьбы по дереву и в этом смысле могут выдержать сравнение с традиционной деревянной скульптурой острова Бали.

## Г Л О С С А Р И Й

- Батик** - Особый способ украшения тканей путем резервации узоров воском с последующей окраской незарезервированных мест.
- Гунунган** - Неотъемлемый сценический атрибут ваянг-пурво, имеющий вид крупной (около метра) лиственидной фигуры, которая на сценическом уровне в театре играет роль занавеса. На философско-мифологическом уровне гунунган является концептуальным выражением основных идеально-образных концепций ваянг-пурво. Главные фигуры его изобразительного ряда - древо жизни, в качестве основного изобразительного мотива, тело чудовища Баронга-Бонаспати (демона инициации Кала), расположенного в верхней части ствола дерева плодородия; птица Гаруда - символ верхних сфер вселенной; изображение мужского общинного крама под короной небесного дерева, где происходит обряд инициации; змея-нага, попарно лежащие у подножия дерева (символ женских сфер вселенной), или одинарный мотив змеи, оплетающей ствол небесного дерева плодородия, а также изображения парных животных, расположенных по обеим сторонам ствола. Сама сердцевидная фигура гунунгана олицетворяет собой мировую гору Меру, ось Вселенной, индуистский центр мироздания. Гунунган, в целом, предназначен олицетворять собой в представлении единство места, времени и действия, конкретизируя его по ходу пьесы своим изобразительным рядом.
- Змея нага** - Священная змея индуистской мифологии, нередко она изображается в высокой короне пирамидальных очертаний.
- Кайон** - Разновидность гунунгана в балийском варианте ваянг-пурво, где этот сценический атрибут имеет вид пышного раскидистого дерева плодородия, несколько сплюснутого на вершине. По двум сторонам дерева нередко стоят фигуры демонов, охраняющих храмы.

- Лакон**
- Название пьесы, разыгрываемой в ваянг-пурво с кратким изложением действия.
- Семади  
(санскр.  
самадхи)**
- Особая концентрация духовной энергии, которая достигается путем сложной системы йогических упражнений и дает возможность лицу, обладающему ею, осуществить на практике цели и задачи разного рода (в том числе умение повелевать людьми, достичь желаемой власти, - высокого общественного положения и т.д.).

#### ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- |        |   |
|--------|---|
| ГМИНВ  | - Государственный музей искусства народов Востока                 |
| СЭ     | - Советская этнография  |
| АА     | - Arts of Asia  |
| БМ     | - British Malaya.   |
| БТЛВ   | - Bijdragen tot de Taal-, Land en Volkenkunde.                    |
| ИАК    | - Internationales Archiv für Ethnographie.                        |
| JRASMB | - Jurnal of the Royal Asiatic Society Malay n (Malaysian) Branch. |
| ОЗ     | - Ostasiatische Zeitschrift.                                      |
| ТБГ    | - Tydschrift van het Bataviaasch Genootschap.                     |

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Авдеев А.-Д. Индонезийский театр "ваяиг кулит", - С.Э. вып. 5, М., 1966.
2. Авдеев А.-Д. Театр /яванцев/, - Народы Юго-Восточной Азии. М., 1966.
3. Гагеман К. Яванский театр теней, - Игры народов, раздел Восточный театр. вып. I, Петроград, 1921.
4. Кузнецова С. Историография вопроса о происхождении ваяиг кулит и о первоначальном значении его пьес, - Литература и время, М., 1973.
5. Мерварт Л.А. Малайский театр, - Восточный театр, Л., 1929.
6. Мифы народов мира. Т.1, С.Э. М., 1980.
7. Соломоник И.Н. Язык спектакля яванских ваяигов, - СЗ, № 3, 1979.
8. Соломоник И.Н. Поэтика выразительных средств ваяиг-пурво. Автограферат диссертации. М., 1979.
9. Соломоник И.Н. Древний прототип театра тростевой куклы /яванский театр "вайиг-пурво"/, - Что же такое театр кукол. М., 1980.
10. Трутовский В. Яванская ваяиги, - Ент, труды этнографо-археологического ф-та МГУ, вып. 4, М., 1928.
11. Чукина Н.П. Ваяиг-пурво - индонезийский теневой театр, - Научные сообщения ГМИИВ, вып. III, М., 1970.
12. Чукина Н.П. Индонезийские крисы, - Научные сообщения ГМИИВ, вып. УП, М., 1973.
13. Чукина Н.П. Герои ваяиг-пурво в орнаментации яванских батиков, - Научные сообщения ГМИИВ, вып. XIII, М., 1980.
14. Чукина Н.П. Орнаментальная система гунунгана в декоре яванских батиков, - Научные сообщения ГМИИВ, вып. XIII, М., 1980.
15. Чукина Н.П. О рукоятях крисов Явы и Бали Музея Азии и Тихого океана в Барселоне /ИИР/, - Научные сообщения ГМИИВ, вып. XVI, М., 1982 г.
16. Anderson B. Mythology and the Tolerances of Javanese. Ithaca. N.Y. 1965.
17. Bali, Studies in life, thought and ritual. Hague, 1960.
18. Belo J. Bali. Rangda and Barong. N.Y. 1949.
19. Bernet-Kempers J. Ancient Indonesian Art. Amsterdam. 1959.
20. Bezemer T.J. Indonesische Kunstrijverheid. Platen Atlas. Amsterdam. 1927.
21. Bodrogi T. Art of Indonesia. N.Y. 1973.
22. Bosch F.D.K. The golden gern. Mouton, 1960.
23. Brandon J.R. Theatre of Southeast Asia. Harvard univ. Press. Cambridge, Massachusetts. 1967.
24. Brandon J.R. On Thrones of Gold. Three Javanese Shadow Plays. Cambridge. Massachusetts 1970.
25. Brinio. Javanese Keris. The Java Gazette. Vol. II, № 10, April, 1934.
26. Chester A. Malay Keris and Its Ritual. - B.M. V.X, № 7, nov. 1935.
27. Covarrubias M. The Theatre in Bali - Theatre Arts Monthly, Schadow play. 1936, v. XX, № 8.
28. Covarrubias M. Isle of Bali. N.Y. 1937.
29. Curtis J. The Keris. - B.M. September, 1942.
30. Cuthboitson B. Museum of Wajang in Jakarta, - AA, Jan.-febr. 1980.
31. Dapperen J.W. Krishand. - BTd, Oud en V. XVI, 1932, № 8.
32. Denmya N.B. Descriptive Dictionary of British Malaya. S.v. "Kris" and "Execution" (n.p., n.d.).
33. Djajaseobrata A.M.L.R. Java Wajang Purwa. Museum voor Land en Volkenkunde, Rotterdam, 1968.
34. Draeger D. Weapons and Martial Ways of Indonesia. Archipelago. N.Y. 1973.
35. Encyclopaedie van Nederlandsch Indie. Amsterdam (Juynboll H.H. Tooneel. deel IV, ed. 1917; Tooneel ed. 1932. suppl.).
36. Encyclopaedie van Nederlandesch Indie. Leiden. 1921 (Stibbe D.G. s.v. "Wapens", vol. 4, "Pamur", vol. III; Poensens C. "Wajang", Vrije deel).
37. Evans J.H.N. Papers on the Ethnology and Archaeology of the Malay Peninsula part 2. Malay Beliefs. "Lucky and Unlucky keris measurement". Cambridge univ. Press. 1927.

38. Exhibition of Krisses, February, 1956, Museum. Jakarta.  
 39. Forman W and B. Text von Dr. V. Sole. Schwerter und Dolche Indonesiens. Prag. 1958.  
 40. Frey Ed. Kris of the Malay Archipelago. - AA. May - June 1975.  
 41. Gardner G.B. Keris and other Malay Weapons Singapore. 1936.  
 42. Groneman J. Der Kris der Javener. - JAE, 1910. Bd XIX, Bd XXI.  
 43. Hadiwijaja G.P.H. Krisolagie. Djakarta, 1961.  
 44. Hardjowardojo R.P. The Indonesian Wayang play. - Australien Puppetry Guild. 5th annual report, 1973.  
 45. Hardjowirogo P. Sedjarah Wayang Purwa. Djakarta, 1955.  
 46. Hazeu G.A.J. Bijdrage tot de Kennis van het Javaansche Tooneel. Leiden, 1897.  
 47. Hazeu G.A.J. Een ngruwat Vorstelling in Feestbundel aangebogen aan Professer Kern. 1904.  
 48. Heine-Geldern R. Über kris Griffe und ihre mythischen Grundlagen, - OZ, 1932, v. 18, heft 6.  
 49. Heins E. Wajang Kulit, Het schimmenspel van Java, Indonesië. Amsterdam. 1973.  
 50. Hill A.H. The Malay Keris and other Weapons. Singapore 1962.  
 51. Holt Cl. Art in Indonesia, Continuities and Change. Ithaca. N.Y. 1967.  
 52. Hoop A. N.Y.Th. a Th.v.d. Indonesische Siermotiven. Bandung. 1949.  
 53. Huyser J.G. Wajang-styl. - Mudato I, 1919  
 54. Jasper J. E. en Mas Pirngadie. De inlandsche kunsnijverheid in Nederlandsch Indie deel 1-5. S.Gravenhage. 1912-1930.  
 55. Jubh Sh. Bin Keris dan senjata pendek, Kuala-Lumpur 1967.  
 56. Kats J. Het Javaansche tooneel, wajang poerwa. Djawa. 1923.  
 57. Keris sen jata - perhiasan pusaka. Relung pustaka. 1970. DJulyi.  
 58. Kunst J. De Toonkunst van Java, deel 1-2. S.Gravenhage 1934.
59. Mangkoenagara VII of Surakarta. On the Wayang kulit (poerwa) and its symbolic and mystical elements (trans. from Dutch by Cl.Holt). Ithaca. N.Y. 1937.  
 60. Mayer L.Th. Het ngroewat en het wajang Verhaal Meerba-kala. - TBG. 1906.  
 61. Mellem R.L. Wajang puppets. Carving, colouring and symbolism. Amsterdam. 1954.  
 62. Melbirman. Keris and other Weapon of Indonesia. Djakarta, 1970.  
 63. Moebirman. Wayang Purwa, the Schadow play of Indonesia. Hague. 1960.  
 64. Moens J.Là, Zorab M.M.V. Wajang Kolhit en Animism. - Djawa. 1924.  
 65. O'Connor Stanley J. Iron working as a spiritual inquiry in the Indonesian Archipelago. History of religions. 1975, 14.  
 66. Parekh, Kishor. Deadly beauty of the Kris Orientations 1971, 2.  
 67. Pigeaud Th. Java in the 14 century: A Study in cultural History. V. 1-5. The Hague. 1960-1964  
 68. Raffles Th.St. The History of Java. V. 1-2. L. 1817.  
 69. Rassers W.H. On the origin and mythology of the Javanese kris. - BTLV, deel 99. 1940.  
 70. Rassers W.H. Panji. The Culture hero. Structural Study of Religion in Java. The Hague. 1959.  
 71. Schmeltz J.D.E. Indonesische Prunkwaffen. - JAE, 1890. Bd. III.  
 72. Soehatmanto K.M. Seni Wajang kulit. - Dian, N.L. 1966.  
 73. Solyom G. and B. The World of the Javanese keris. East-West Center Honolulu, Hawaii, 1978.  
 74. Sri Muljono. Performance of Wajang purwa Kulit. (Schadow play). Kuala Lumpur. 1974  
 75. Sulardi R.M. Printjenning Gambar Ringgit Purwa. Jakarta. 1953.  
 76. Sunarjo. Sisworahardjo. Ngruwat. Djawa Baja. XX. N. 49-50. 1947.  
 77. Vianello G. Armi e Armature orientale. Milano 1966.  
 78. Wajangbukunst als grondslag eenen Javansche Schilater-school. - Mudato, I.1919.

79. Wagner F. Indonesia. The art of an island group. L. 1959.
80. Wilkinson R.J.A. Malay-English Dictionary. n.v. "Aring", "keris", "pamur", L. 1932.
81. Williams G.C.G. Suggested origin of the Malay Keris and the superstitions attaching to it. - Y.R.A.S.M.B. v.XV, pt. 3. 1937.
82. Winstedt Sir R.O. Papers on Malay Subjects. - Industries, pt. 1, Art and Craft. n.p., n.d.
83. Woolley G.C. The Malay keris. Its origin and development. JRASMB, 1947, December, v.IX, pt. 2.
84. Zorn E.K. Die Waffenschmiede und die Kunst der Herstellung damascierter Waffen bei den Malayen. - Der Erdball, 2 Jahr., 1928, N 6, Berlin.

## Оглавление

И.Ю.Алекоесева	Стихотворные надписи на иранских изде- лиях из металла /из собрания ГМИНВ/...	3
Н.А.Гожева	Традиционное текстильное искусство Лаоса /по материалам собрания ГМИНВ/...	27
В.А.Кореняко	Декоративно-прикладное искусство Ту- вы в собрании ГМИНВ /каталог мелкой пластики/ . . . . .	53
Э.Н.Никитина	Изучение глиняной бенгальской тради- ционной скульптуры в общей художест- венной фольклорной системе ритуала - врата. . . . .	103
В.Н.Ткачев	Эволюция композиционных приемов в мон- гольской архитектуре . . . . .	124
Н.П.Чукина	Об идеально-образной и стилистической связи крисов и ваянг-пурво . . . . .	133

Подписано к печати 19.01.84. А-05374.  
Усл. п.л. 11,75. Усл. кр.-отт. 12,0. Уч.-изд.л. 10,44.  
Тираж 600 экз. Зак. 101. Цена 1 р. 60 к.

Офсетное производство типографии №3  
издательства "Наука"  
Москва К-31, ул.Жданова, 12/1.

